

820/89.0
М69

Н. П. МИХАЛЬСКАЯ
Г. В. АНИКИН
**История
английской
литературы**

- У. ШЕКСПИР
- Д. СВИФТ
- Д. БАЙРОН
- В. СКОТТ
- Ч. ДИККЕНС
- У. ТЕККЕРЕЙ
- Р. КИПЛИНГ
- Д. ДЖОЙС
- Б. ШОУ
- Д. ГОЛСУОРСИ
- Д. ПРИСТЛИ
- Ч. СНОУ

Н.П. МИХАЛЬСКАЯ, Г.В. АНИКИН

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебник

Для гуманитарных факультетов
высших учебных заведений

*Рекомендован
Учебно-методическим объединением
высших учебных заведений
Российской Федерации
по педагогическому образованию*



ББК 83.3(4Вел)я73
М69

УДК 820.091(075.8)

Авторы книги:

Аникин Г. В. (Эпоха Возрождения; XIX век: Романтизм, Поэзия 40-70 годов, Прерафаэлитизм; Литература рубежа XIX-XX веков; XX век: Литература 1945-1990 гг.),

Михальская Н.П. (Средние века; XVII век; XVIII век; XIX век: Вальтер Скотт, Реализм; XX век: Английская литература 1918-1945 гг.: основные явления. Модернизм; Агата Кристи)

Рецензент - доктор филологических наук, профессор *М.И. Никола*

Михальская Н.П., Аникин Г.В.

М69 История английской литературы: Учебник для гуманитарных факультетов вузов. - М.: Издательский центр «Академия», 1998. - 516 с.

ISBN 5-7695-0225-8

В учебнике рассматриваются основные явления английской литературы от раннего средневековья до современности. В монографических главах раскрывается художественный мир крупнейших поэтов, драматургов, романистов (Чосера, Шекспира, Мильтона, Байрона, Диккенса, Теккерея, Уайльда, Киплинга и др.). В настоящем издании существенно расширены разделы о литературе модернизма (Лоуренс, Джойс, Вулф, Элиот), о литературе после Второй мировой войны.

Учебное издание

**Михальская Нина Павловна,
Аникин Геннадий Викторович**

История английской литературы

Учебник

для гуманитарных факультетов
высших учебных заведений

Серийное оформление: *В. И. Феногенов*
Технический редактор *Р. Ю. Волкова*
Компьютерная верстка: *Д. В. Поляченко*
Корректоры *И. Н. Голубева, Э. Г. Юрга*

Подписано в печать 23.04.98. Формат 84x108/32.

Бумага офсетная № 1

Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,72. Тираж 5000 экз. Заказ 790

ЛР № 071190 от 11.07.95. Издательский центр «Академия»

129336, Москва, ул. Норильская, 36. Тел./факс (095) 474-94-54, (095) 475-28-10

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУП ИПК "Ульяновский Дом печати"

432601, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ISBN 5-7695-0225-8

© Аникин Г.В., Михальская Н.П., 1998

© Издательский центр «Академия», 1998

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник предназначен для студентов гуманитарных факультетов педагогических университетов и для изучающих английскую литературу на факультетах иностранных языков. В нем представлены основные явления истории английской литературы от ее возникновения в эпоху раннего средневековья до современности. Прослеживается развитие одной из богатейших литератур мира, давшей человечеству Чосера, Шекспира, Дефо, Свифта, Байрона, Диккенса, Шоу и многих других замечательных романистов, драматургов и поэтов. Творчество каждого из них связано с определенной эпохой, отражает особенности своего времени, передает мысли, чувства и устремления современников. Но, становясь достоянием национальной культуры, великие произведения искусства не утрачивают своего значения и для последующих эпох. Их ценность непреходяща.

Английская литература - составная часть мировой культуры. Лучшие традиции английского искусства обогатили мировую литературу; произведения мастеров английской художественной прозы и поэзии, переведенные на многие языки, завоевали признание далеко за пределами Англии.

Знакомство русских читателей с Шекспиром и Дефо, Байроном и Диккенсом имеет свою историю. Их творчество, как и наследие многих других английских писателей, издавна пользовалось в России признанием и любовью. В трагедиях Шекспира играли крупнейшие актеры русского театра, об английском реализме писал Белинский, сопоставляя его с гоголевским направлением в русской литературе; поэзия Байрона привлекала Пушкина; романами Диккенса восхищался Л. Толстой. В свою очередь русская литература, ее гениальные писатели Толстой, Достоевский, Чехов оказали воздействие на творчество многих английских писателей.

Литература Англии прошла большой и сложный путь развития, она связана с историей страны и ее народа, в ней переданы особенности английского национального характера. Своеобразие ее проявилось в средневековой поэзии, в поэмах Чосера, в смелом полете мысли Томаса Мора, в комедиях и трагедиях Шекспира; оно сказалось в сатире Свифта, в комических эпопеях Филдинга, в бунтарском духе романтической поэзии Байрона, в парадоксах Шоу и юморе Диккенса.

В истории английской литературы выделяются следующие основные периоды: средние века, эпоха Возрождения, XVII в., эпоха Просвещения XVIII в., XIX в., рубеж XIX-XX вв., XX в. (периоды 1918-1945 и 1945-1990-х гг.).

В своих основных моментах периодизация английской литературы соответствует периодизации литературного процесса других европейских стран (Франции, Германии, Италии и др.). Однако

историческому развитию Англии свойственны некоторые особенности, связанные с тем, что буржуазная революция произошла в Англии в середине XVII в., т.е. намного раньше, чем во Франции. Развитие капитализма протекало в Англии более быстрыми темпами. Англия стала своего рода классической страной капиталистических отношений со всеми присущими им противоречиями, что сказалось и на характере ее литературного развития.

Английская литература сложилась на территории Великобритании. Ее истоки берут начало в устном народнопоэтическом творчестве племен, населявших Британские острова. Исконные жители этих земель - кельты - находились под римским владычеством (I-V вв.), затем подверглись нападению англосаксов (V в.), которые, в свою очередь, в XI в. были завоеваны потомками скандинавских викингов - норманнами. Язык англосаксонских племен подвергся кельтским, латинским и скандинавским влияниям. Смешение различных этнических начал определило своеобразие литературы раннего средневековья.

Формирование английской нации и национального литературного языка происходит в XIV в. Утверждение литературного английского языка связано с деятельностью Чосера, чье творчество ознаменовало переход от эпохи средних веков к Возрождению. Его «Кентерберийские рассказы» - важный этап в развитии английской литературы; в них берет свое начало процесс становления английского реализма с присущим Чосеру мастерством изображения характеров, юмором, сатирическим осмеянием общественных пороков.

В эпоху Возрождения английская литература характеризуется интенсивным развитием философской мысли, особенно ярко представленной в трудах Бэкона - родоначальника английского материализма - и в «Утопии» Мора, провозгласившего возможность существования общества без частной собственности. Мор внес важный вклад в развитие социалистических идей и положил начало утопическому роману нового времени.

Высокого уровня достигла ренессансная английская поэзия, отличающаяся многообразием жанров. В творчестве поэтов-гуманистов Уайета, Сарри, Сидни и Спенсера больших высот достигло искусство сонета, аллегорической и пасторальной поэмы, элегии. Разработанная Сидни форма сонета была воспринята Шекспиром, «спенсеровая строфа» стала достоянием поэзии романтиков - Байрона и Шелли.

В обстановке национального подъема эпохи Возрождения переживают период расцвета английский театр и драматургия. Грин, Кид, Марло подготовили драматургическое искусство Шекспира.

Мировое значение Шекспира - в реализме и народности его творчества. Писатель-гуманист, чьи творения явились вершиной английской поэзии и драматургии эпохи Возрождения, Шекспир передал движение истории, переломный характер и трагические противоречия своего времени, обратился к острейшим политическим проблемам, создал незабываемо яркие, многогранные характеры героев. Проблема «человек и история» стала основной в его творчестве. Наследие Шекспира - вечно живой и неиссякаемый источник мыслей, сюжетов, образов для писателей последующих поколений. Шекспировская традиция - традиция реализма и народности - бессмертна. Она во многом определила развитие драмы, лирики и романа нового времени.

Важную роль в истории Англии и развитии литературы сыграла буржуазная революция XVII в. Гуманистические идеалы эпохи Возрождения пришли в столкновение с антигуманной сущностью буржуазных порядков. И все же они продолжали свою жизнь в творчестве писателей, отразивших подъем освободительного народного движения и обострение классовой борьбы. Средоточием социально-политических, эстетических и этических идей этой бурной эпохи явилось творчество Мильтона - крупнейшего общественного деятеля, поэта и мыслителя XVII в. В его произведениях отразились события английской буржуазной революции и настроения народных масс. Поэзия Мильтона - связующее звено между традициями культуры Ренессанса и просветительской мыслью XVIII в. Созданные им образы мятежных тираноборцев заложили основы новой традиции, продолженной английскими романтиками XIX столетия - Байроном и Шелли.

Поэмы и лирика Мильтона, аллегорические повести Беньяна, стихотворения Донна, трактаты, религиозно-политические проповеди, первые опыты английской литературной критики, принадлежащие Драйдену, - все это в своей совокупности составляет своеобразную жанровую систему английской литературы XVII в.

XVIII в. - это век Просвещения, век промышленного переворота, важных достижений в технике и науке. Просветительство получило широкое распространение в странах Европы; оно было передовым идейным движением, связанным с освободительной борьбой, направленной на замену феодализма капиталистическими формами отношений. Просветители верили в силу разума и подвергали его

критическому суду существующие порядки.

В условиях Англии, где буржуазная революция произошла раньше, чем в других странах (за исключением Нидерландов), XVIII в. стал периодом утверждения буржуазных порядков. С этим связано своеобразие литературы эпохи. Идеи и культура Просвещения зародились здесь раньше, чем на континенте, а противоречия просветительской идеологии обозначились сильнее, что объясняется в полной мере проявившимся несоответствием буржуазной действительности идеалу гармонического общества.

Литературные направления XVIII в. - классицизм (поэзия Попа), просветительский реализм (вершиной которого является творчество Филдинга), сентиментализм, сложившийся как реакция на рационализм Просвещения (Томсон, Юнг, Грей, Голдсмит, Стерн). Жанровые формы литературы английского Просвещения многообразны: памфлет, очерк, фарс, комедия, мещанская драма, «балладная опера», поэма, элегия. Ведущий жанр - роман, представленный в его различных модификациях в творчестве Дефо, Свифта, Ричардсона, Филдинга, Смоллета, Голдсмита, Стерна.

Традиции просветительского романа продолжили свою жизнь в творчестве английских критических реалистов XIX в. - Диккенса и Теккерея; «Робинзон Крузо» Дефо положил начало развитию «робинзонад» в мировой литературе; психологизм Стерна стал школой мастерства для романистов последующих поколений.

На рубеже XVIII-XIX вв. в английской литературе формируется новое направление - романтизм. Особенности общественно-политической жизни Англии обусловили более длительное, чем в других европейских странах, существование романтического движения. Его начало связано с предромантизмом XVIII столетия, завершающая стадия относится к концу XIX в. Расцвет романтизма, сложившегося как особое направление под воздействием Французской буржуазной революции 1789-1794 гг., приходится на конец XVIII - начало XIX в.

Своеобразие романтического направления определяется переходным характером эпохи, сменой феодального общества буржуазным, не принимаемым и осуждаемым романтиками. Романтизм в Англии с особой силой отразил отчуждение личности, разорванность сознания и психологии индивида, живущего в период переходного и неустойчивого времени, исполненного трагических противоречий, напряженной борьбы нового и старого. В романтическом искусстве проявилось стремление к изображению личности как самоценной, живущей своим ярким внутренним миром.

Переходной и подготовительной стадией в становлении романтизма как реакции на просветительство явился предромантизм, представленный в Англии творчеством таких писателей и поэтов, как Годвин, Чаттертон, Рэдклиф, Уолпол, Блейк. Рационалистической эстетике классицизма предромантики противопоставили эмоциональное начало, чувствительности сентименталистов - таинственность и загадочность страстей; для них характерен интерес к фольклору.

Формирование эстетических взглядов и принципов английских романтиков обусловлено как особенностями современной им реальности, так и характером их отношения к философско-эстетическим концепциям эпохи Просвещения. Оптимистические представления просветителей, их вера в возможность общественного совершенствования в соответствии с законами разума были критически пересмотрены романтиками. Решительной переоценке подверглись воззрения просветителей на человеческую природу: романтиков не удовлетворяло рационально-материалистическое толкование человека и его бытия. Они акцентировали эмоциональное начало в человеке, не разум, а воображение, присущие внутреннему миру человека противоречия, постоянные напряженные искания, мятежность духа, соединяющуюся с устремленностью к идеалу и чувством иронии, пониманием невозможности его достижения.

В творчестве английских романтиков сказывается национальная традиция фантастико-утопического, аллегорического и символического изображения жизни, традиция особого драматического раскрытия лирических тем. Сильны, вместе с тем, и просветительские идеи (у Байрона, Скотта, Хэзлитта).

Романтики были едины в своем стремлении проложить дорогу новому искусству. Однако между писателями различной идейно-политической ориентации никогда не прекращалась острая эстетическая полемика. Идеино-философские разногласия и расхождения явились причиной возникновения нескольких течений внутри романтизма. В английском романтизме границы между течениями определились весьма отчетливо. В литературе Англии эпохи романтизма выделились «озерная школа» («лейкисты»), к которой принадлежат Вордсворт, Колридж и Саути; революционные романтики - Байрон и Шелли; лондонские романтики - Китс, Лэм, Хэзлитт. Сочетание романтизма с ярко выраженными чертами реализма характерно для творчества Скотта - создателя исторического романа.

Жанровая система романтизма характеризуется в основном многообразием поэтических форм (лирические стихотворения, лиро-эпическая и сатирическая поэма, философская поэма, роман в стихах и др.). Существенным вкладом в развитие романа явилось творчество Скотта, историзм которого сыграл важную роль в становлении реалистического романа XIX в.

В 30-40-е гг. XIX в. как ведущее направление в английской литературе утверждается критический реализм. Своего расцвета он достигает в период наивысшего подъема чартистского движения - во второй половине 40-х гг.

Критический реализм складывается на основе достижений культуры предшествующих эпох, впитывает традиции просветительского реализма, романтизма; вместе с тем развитие реализма ознаменовано становлением новой эстетики, новых принципов изображения человека и действительности. Важнейшим объектом художественного изображения становится человек в его связи с конкретно-историческими условиями существования. Личность показана в ее обусловленности социальной средой. Социальный детерминизм, ставший для критических реалистов основополагающим принципом, сочетается с историзмом как определенной системой, содействующей раскрытию закономерностей явлений действительности.

В английском искусстве движение к установлению взаимосвязей между личностью и обществом началось задолго до XIX столетия. Однако лишь в XIX в. Диккенс и Теккерей, Бронте и Гаскелл смогли показать своих героев органически включенными в социальную структуру современной им Англии.

В истории Англии середина XIX в. - период напряженной социальной и идеологической борьбы. В это время в Англии выступила плеяда чартистских поэтов и публицистов (Джонс, Линтон, Гарни и другие). Чартистская литература восприняла и продолжила традиции демократического искусства XVIII в. (Годвин, Пейн), революционной поэзии и публицистики романтиков (Байрон, Шелли). Новаторство чартистской литературы проявилось в создании образа пролетария-борца.

Во второй половине XIX в. в литературном процессе Англии обозначились новые тенденции. В произведениях Дж. Элиот, а позднее в творчестве Мередита, Батлера и Гарди разрабатываются новые принципы создания характера, изображения внутреннего мира человека. Сатирическая острота, публицистическая страстность сменяются более пристальным вниманием к сфере духовной жизни героев, сквозь призму которой раскрываются конфликты действительности. Особенности литературы этого периода проявились в процессе ее психологизации, в драматизации романа, усилении в нем трагического начала и горькой иронии.

На рубеже XIX-XX вв. литературный процесс в Англии характеризуется интенсивностью и сложностью своего развития. Эстетский субъективизм защищает Пейтер, оказавший влияние на Оскара Уайльда; «литературу действия» представляет Киплинг; социалистический идеал провозглашает Моррис; традиции реалистического романа преломляются в творчестве Беннетта и Голсуорси.

Первая мировая война 1914-1918 гг. обозначила начало нового периода в истории и литературе. Расцвет английского модернизма связан с деятельностью Джойса, Элиота, Вулф и Лоуренса. В их творчестве проявилось новое художественное мышление, новый художественный язык. В период между двумя мировыми войнами продолжают свой творческий путь и писатели старшего поколения - Шоу, Уэллс, Голсуорси, Форстер.

В XX в. и особенно интенсивно после второй мировой войны Британская империя переживает период своего крушения. Национально-освободительная борьба народов колониальных и зависимых стран изменила положение Великобритании на мировой арене. Она утратила свое положение колониальной державы, что не могло не оказать существенного воздействия на перестройку национального самосознания англичан, стимулировав стремление осознать новизну сложившейся в мире и внутри страны ситуации и свою «английскую сущность».

Надежды, связанные с завершением войны, сменялись разочарованием; неустроенность молодого поколения вызывала настроения критицизма, раздражения, ностальгии, глубокой неудовлетворенности. Плеяда «сердитых молодых писателей» - характерное явление в литературной жизни послевоенной Англии 50-х гг. В 60-70-е гг. внимание многих писателей привлекла проблема эффективности научно-технических достижений для судеб человечества. Развиваясь в условиях обострения общественных и расовых противоречий, рабочего и студенческого движения, литература не могла не реагировать на нестабильность складывающейся ситуации. Начинается процесс поисков объединяющей «национальной идеи». Деиндустриализация породила возврат к мечте о «веселой старой Англии», противостоящей культу технизации, не оправдавшей возлагавшихся на нее надежд.

В жанровой системе английской литературы современной эпохи ведущее место, как и в

предшествующие эпохи, принадлежит роману. В современном романе проявляются различные и вместе с тем взаимосвязанные черты жанровой типологии (роман эпический и драматический, панорамный и метафорический, лирический и документальный, интенсивный и экстенсивный, центростремительный и центробежный, объективный и субъективный). Тяготение к драматической и трагедийной структуре сочетается в нем с сатирическим началом. Развивается форма эпического цикла. Крупнейшие английские романисты в современной английской литературе - Грин, Во, Сноу, Голдинг, Мёрдок, Спарк, Фаулз. Среди драматургов широкую известность завоевали Осборн, Бонд и Пинтер; среди поэтов - Роберт Грейвз и Дилан Томас.

СРЕДНИЕ ВЕКА

ЛИТЕРАТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Англосаксонская литература V-XI веков

Древнейший период английской литературы относится к V-XI вв. нашей эры. Его начало связано с вторжением на территорию Британии в середине V в. англосаксов и ютов - племен германского происхождения; конец периода датируется 1066 г., когда произошла битва при Гастингсе, завершившаяся завоеванием Британских островов норманнами.

На протяжении этих шести веков были созданы наиболее ранние из дошедших до нас литературных памятников. Они написаны на англосаксонском языке, на основе которого развился английский язык.

До прихода англосаксов Британские острова подвергались неоднократным нашествиям племен с европейского континента. В VI в. до нашей эры в Британию вторглись кельты. В I в. нашей эры Британия была завоевана римлянами. Владычество Римской империи продолжалось вплоть до V в. Затем произошло вторжение англосаксов. Они оттеснили кельтов в западные и северо-западные части острова и обосновались в южных, центральных и восточных районах Британии.

Англосаксонские племена принесли на Британские острова свой язык, свой быт и свою культуру, дальнейшее развитие которых протекало в условиях разложения родового строя и становления феодальных отношений.

Англы, саксы и юты образовали семь королевств (Кент, Сессекс, Эссекс, Уэссекс, Восточная Англия, Нортумбрия и Мерсия), каждое из которых стремилось господствовать над остальными. Укреплению государственного единства страны содействовали процесс централизации власти и принятие христианства (VI в.). Распад родового строя и становление феодализма сопровождалось классовой дифференциацией общества.

Отношения англосаксов с кельтами носили характер глубокой национальной вражды. Последующая история Англии, как назвали покоренную ими страну англосаксы, определила новые и более сложные формы взаимодействия этих народностей и их культур. Кельтские сказания легли в основу средневековых рыцарских романов о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, они явились источником, из которого черпали вдохновение и сюжеты своих произведений поэты последующих веков.

Сохранились памятники рунической письменности англосаксов (надписи на мечех и предметах домашнего обихода, надпись на высеченном из камня кресте у деревни Рутвелл в Шотландии). Известно о существовании песен, исполнявшихся во время свадебных и погребальных обрядов, в процессе труда, во время военных походов. Сказания, легенды и песни передавались из рода в род. Их исполняли певцы, имевшиеся в каждом племени. Различались певцы-поэты (скопы), являвшиеся творцами исполняемых ими песен, и певцы-исполнители (глимены), которые пели песни, созданные другими. И скопы, и глимены пользовались почетом и уважением; они были хранителями народных преданий, искусными мастерами-профессионалами.

Языческие жрецы запрещали записывать поэтические произведения; их запись стала осуществляться учеными монахами после введения христианства. Записано было далеко не все; многие записи не сохранились, почти все списки и рукописи неоднократно изменялись: сказания языческих времен подвергались христианизации.

Датировка сохранившихся памятников представляет значительные трудности. Точные даты создания многих произведений не установлены. Время возникновения памятника, его первоначальная запись и появление сохранившейся до настоящего времени редакции не всегда совпадают; несколько веков

могут отделять возникновение произведения от той редакции, в которой оно становится известным последующим поколениям.

Так, самое значительное из сохранившихся произведений англосаксонской поэзии - поэма «Беовульф» (Beowulf) дошла до нас в списках X в., а возникновение этого памятника относится примерно к VIII в. Первое английское издание поэмы осуществлено в 1833 г. Рукопись поэмы хранится в Британском музее.

«Беовульф» - один из образцов средневекового героического эпоса. Поэма возникла на основе старинных германских преданий, относящихся к языческим временам. Эти предания появились в среде германских племен задолго до переселения англосаксов на территорию Британии. Действие поэмы происходит на берегах Балтийского моря, ее сюжет заимствован из германской мифологии. В поэме нет упоминания Англии.

«Беовульф» включает две части и повествует о подвигах отважного геатского* витязя Беовульфа, избавившего Данию от страшного морского чудовища Гренделя. Вот уже в течение двенадцати лет Хеорт («палата оленя») подвергается нападением морского чудовища Гренделя. На помощь королю Хротгару с четырнадцатью воинами плывет Беовульф. Прибыв в Данию, он пирует вместе с друзьями в «палате оленя», а когда Хротгар и другие датчане с наступлением ночи покидают Хеорт, Беовульф готовится к битве с Гренделем. Он снимает с себя кольчугу и шлем, отдает свои доспехи и «меч исполинский» на хранение слугам. Беовульф хочет помериться с Гренделем силами в рукопашной схватке.

* Геаты (гауты) - скандинавские племена, обитавшие на юге Швеции.

Во мраке ночи «с туманных высот и с болот опускался к палате сам Грендель». С грозным шумом сорвал он дверь с крепких петель, с неистовством набросился на одного из спящих воинов, раздробил ему кости, порвал мышцы и высосал кровь. За первой жертвой должна была последовать вторая, но тут Беовульф железной хваткой схватил чудовище. Никогда прежде не встречался Грендель с такой силой и бесстрашием. Дрогнули стены Хеорта, когда Беовульф вступил в бой с Гренделем, затрещали кости чудовища, его дикие вопли вызвали ужас датчан:

И чудище злое, что прежде так часто
Убийствами жажду злодейств утоляло,
Впервые узнало слабость и немощь,
Едва его стиснул боец Хигелака.

(Пер. М.Замаховского)

В бою Беовульф вырывает из плеча руку Гренделя. Истекая кровью, великан-людоед уползает и скрывается в бездне болот.

На следующую ночь в Хеорт является мать Гренделя. Она убивает и утаскивает одного из приближенных короля Хротгара. Бесстрашный Беовульф следует за ней и погружается в море. В морской пучине он сражается с матерью Гренделя и убивает ее. Потом он находит труп Гренделя, отрубает ему голову и как трофей приносит ее датчанам. Щедро награжденный Хротгаром Беовульф возвращается на родину и рассказывает королю Хигелаку обо всем, что с ним приключилось. Хигелак дарует ему землю, а когда сын Хигелака Хеардред погибает в битве со шведами, Беовульф становится королем геатов.

Во второй части поэмы повествуется о том, как после пятидесяти лет благополучного царствования Беовульф вступает в битву с огнедышащим драконом, напавшим на его владения. Отважный воин Вигелаф помогает престарелому королю одолеть дракона, но нанесенные Беовульфу раны смертельны. Беовульф нарекает Вигелафа своим преемником и умирает. Его хоронят с почетом, опуская в могилу вместе с останками драгоценности из пещеры дракона. Двенадцать самых храбрых воинов отдают последние почести смелому и благородному витязю Беовульфу.

По своему составу поэма о Беовульфе - явление сложное. Дошедшая до нас редакция свидетельствует о том, что положенные в основу повествования сказочные мотивы были переработаны впоследствии в соответствии с принципами героической эпопеи. Мотивы сказаний времен раннего средневековья (описания сражений с морскими чудовищами и драконом, имеющие параллели в народных сказках и исландских сагах) сочетаются в поэме с элементами, свидетельствующими о более поздней переработке их в духе христианской религии. Из текста поэмы исчезли имена языческих богов,

но упоминаются библейские имена (Авель, Ной) и библейские предания (о потопе); Грендель назван потомком Каина, а морские чудовища - исчадием ада; в уста Беовульфа вложены наставления христианского характера. В поэме неоднократно упоминается о вмешательстве бога в происходящие события (Беовульф побеждает чудовище, потому что этого желает бог); в первую часть поэмы включены строки о сотворении мира.

И все же дух поэмы находится в явном противоречии с позднейшими наслоениями и вставками. Языческо-мифологическая основа произведения очевидна. Насыщающая поэму фантастика отражает мифологическое осмысление истории и взаимоотношения племен в период раннего средневековья. Люди показаны в их столкновении с грозными силами природы, представленными в образах бурного моря, морских чудовищ, огнедышащего дракона. Благочестие и богобоязненность отнюдь не являются определяющими качествами героя, ему не свойствен аскетизм, в его характере - полнота примитивной, но цельной личности. Беовульф воплощает черты, дающие представление об идеале средневекового воина, о герое, в котором идеальное не отделено от земного. В облике Беовульфа сказались народные представления о герое, укрощающем силы природы.

Построение поэмы усложнено тем, что история жизни и подвигов Беовульфа не всегда дана в определенной последовательности; многое из того, что рассказывается о Беовульфе, носит ретроспективный характер. Некоторые эпизоды не связаны с Беовульфом, но содержат сведения о жизни германских племен и включают подробности из истории королевских семей геатов, датчан, шведов и континентальных англов.

Своеобразны поэтическая речь и ритмический строй поэмы. Широко используется прием параллелизма, характерный для эпических памятников. Многократные повторения одного и того же мотива акцентируют определенные эпизоды сюжета и углубляют их внутренний смысл. Так, четыре раза говорится в поэме о походе Хигелака. Многократно звучит тема родовой мести; повторение этой темы подчеркивает мысль о том, что месть за погибшего родича - долг воина. Прием повтора применяется и при подборе эпитетов.

Язык поэмы поражает богатством метафорических названий-характеристик. Море называется «дорогой китов» (whale-road), «площадкой ветров» (playground of winds); меч обозначается как «свет битвы» (light of battle); женщина названа «прядильщицей мира» (peace-weaver), «украшением жилища» (dwelling-ornament).

Важная роль принадлежит отступлениям. Они выполняют различные функции: знакомят с предысторией героев, предсказывают их будущее, дополняют сюжет, уточняя отдельные эпизоды.

В поэме передан местный колорит: воспроизведены черты природы Скандинавии и Англии. Особенности скандинавского пейзажа ощутимы в описаниях скалистого морского берега, крутых утесов, пещер под скалами (эпизоды битвы Беовульфа с драконом); когда речь идет о Гренделе, то говорится о том, что чудовище обитает «на болотах, скрытых туманами», «в трясиных», «в глубинах болот и топей».

Как и другие памятники англосаксонской поэзии, поэма о Беовульфе написана аллитерационным стихом. Его особенность состоит в наличии четырех ударений в стихе (по два в каждом полустишии) и в повторении одинаковых звуков в начале ряда слов, составляющих стих (строку); при этом ударение падает на слоги, начинающиеся с одинаковых звуков (созвучие совпадает с ударением). Обязательным для древнегерманского аллитерационного стиха считалось повторение предударного согласного звука в начале первого и второго полустишия:

Folk-princes fared then from far and from near,
Through long-stretching journeys to look at the wonder.

Подобные повторы играют организующую роль в стихе, являясь одним из видов начальной рифмы. Стих с конечной рифмой пришел на смену аллитерационному стиху много позже.

Помимо «Беовульфа» сохранились образцы лирической англосаксонской поэзии. Это небольшие стихотворения: «Сетования жены» (The Wife's Lament, примерно VIII в.), «Послание супруга» (The Husband's Message), «Странник» (The Wanderer) и др. Эти стихи вошли в рукописный Эксетерский кодекс (Exeter Book), относящийся к середине XI в.; точная датировка стихотворений затруднена. Стихотворения интересны и значительны силой переданных в них чувств, богатством эмоций и переживаний. В этих произведениях созданы яркие картины суровой северной природы, бушующего моря, темного леса. В стихотворении «Сетования Деора» (Deor's Lament, около VIII в.) рассказывается о

судьбе средневекового певца, о постигших его утратах и несчастьях. Горечь разочарования, глубокая меланхолия определяют его тональность.

С конца VI в. в связи с распространением католичества в Англии развивается христианско-церковная литература на латинском языке. Ее центрами становятся монастыри Кента, Уэссекса и Нортумбрии, бывшие в средние века очагами науки и просвещения. С монастырями была связана деятельность таких представителей христианской религиозной поэзии на англосаксонском языке, как Кэдмон (Caedmon, VII в.) и Кюневульф (Cynewulf, VIII-начало IX в.). Большое значение имела деятельность прозаика, ученого и историка Беды, прозванного Достопочтенным (Bede Venerabilis, 673-735). Ему принадлежит создание «Церковной истории английского народа» (Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum, 731), включающей ценные сведения из истории Англии, легенды и предания англосаксов. Он является автором первых трудов филологического характера: «Об орфографии» (De orthographia) и «Об искусстве стихосложения» (De arte metrica).

Основоположником литературной прозы на англосаксонском языке считают короля Уэссекса Альфреда (Alfred, ок. 849-ок. 900). Он известен как переводчик на англосаксонский язык латинских трудов и как создатель ряда оригинальных произведений. Труды по истории и вопросам законодательства, которые не являются художественными произведениями в прямом смысле этого слова, оказали влияние на последующее развитие англосаксонской прозы.

ЛИТЕРАТУРА XI-XV ВЕКОВ

Англо-норманнская литература XI-XIII веков

Особенности развития английской литературы в период XI-XIII вв. связаны с завоеванием страны норманнами.

Выходцы из Скандинавии, норманны задолго до вторжения в Англию обосновались на северо-западе Франции, восприняв язык и культуру этой страны. В 1066 г. под предводительством герцога Вильгельма они вторглись в Британию и в битве при Гастингсе одержали победу над англосаксонскими войсками, возглавляемыми королем Гарольдом II. Гарольд был убит, королем Англии стал Вильгельм Завоеватель.

Нормандское завоевание положило начало новому периоду в истории Англии. В условиях сложившегося феодального строя оно способствовало распространению французского влияния на социально-политическую и культурную жизнь страны. Покоренные англосаксы притеснялись нормандскими феодалами, которых король щедро наделял земельными владениями; норманны захватили и все высшие церковные должности. Народ оказался в крепостной зависимости. Между феодалами шла непрерывающаяся борьба: стремясь к расширению своих владений, они враждовали друг с другом и выступали против усиления королевской власти.

Официальным языком в стране стал французский. На нем говорила правящая верхушка; он употреблялся в парламенте, суде, школах, на нем говорили те слои населения, которые переселились из Франции. Коренное население говорило на англосаксонском языке, претерпевшем после нормандского завоевания значительные изменения. В церковных кругах пользовались латынью.

Трехязычие сказалось на развитии литературы. Возникали литературные произведения на латинском, французском и англосаксонском языках. На латинском языке писались научные труды, исторические хроники, антицерковные сатиры. Литература на французском языке была представлена рыцарской поэзией. На англосаксонском языке от этого периода сохранились произведения народнопоэтического творчества, а также ряд поэм, стихотворений и рыцарских романов, относящихся к XIII-XIV вв. Лишь в XIV в. в связи с формированием английской нации английский язык стал основным литературным языком.

Среди памятников литературы (XI-XII вв.) на латинском языке важное место принадлежит трудам по истории Британии. Таковы «Новейшая история» (Historia novorum) англо-саксонского монаха Эдмера Кентерберийского, «История английских королей» (Historia regum Anglorum), написанная библиотекарем монастыря в Мальмсбери Уильямом Мальмсберийским, «История Англии» (Historia Anglorum) Генриха Гентингдонского.

Особое значение для дальнейшего развития средневековой литературы имела «История бриттов» (Historia Britonum, 1132-1137) Гальфрида Монмаутского, содержащая наиболее раннюю обработку кельтских легенд о короле Артуре, которые несколько позднее станут достоянием других европейских

литератур. В многотомной «Истории бриттов» впервые появляются образы короля Артура, волшебника Мерлина, феи Морганы, королевы Джиневры и отважных рыцарей, которые займут столь важное место в рыцарской поэзии на французском и английском языках. Отсюда берут свое начало романы артуровского цикла. Здесь впервые двор короля бриттов изображен как центр доблестного рыцарства, воплощающего идеалы благородства, а полулегендарный Артур показан мудрым и могучим правителем. Гальфрид Монмаутский сделал первую литературную обработку легенды о короле Лире и его дочерях. В конце XII в. появился труд Гальфрида Англичанина о правилах стихосложения (*Nova poetria*), представляющий интерес как ранний образец трактата об основах поэтического искусства.

На латинском языке в XII-XIII вв. создаются также произведения сатирического характера. К их числу относятся пятитомные сочинения Вальтера Мапа «О забавных разговорах придворных» (*De nugis curialium*). Будучи капелланом при дворе Генриха II, Вальтер Мап был прекрасно знаком с нравами и обычаями придворных кругов. В форме анекдотов и забавных историй он рассказал о них в своей книге, включив в нее также пересказы произведений фольклорного характера (легенды, саги, песни). Оставаясь на протяжении долгого времени источником многих повествовательных сюжетов, произведение Мапа было не только развлекательным: оно содержало смелые сатирические выпады против светских и церковных кругов.

Демократический характер имела антицерковная сатирическая литература, образцы которой создавались в среде низшего духовенства. Бродячие клирики и школяры — ваганты* — слагали вольнодумные стихи на латинском языке, подвергая осмеянию католическую церковь, нравы ее служителей, и воспевали радости жизни, прославляя вино и женщин. В среде вагантов сложилось представление о некоем епископе Голии, любителе сладко поесть и выпить, который и выдавался за автора этих гедонистических и дерзких песен. Отдельные произведения голиардической поэзии явились откровенной пародией на культовые церковные песни. В произведениях этого рода латинский язык постепенно вытеснялся английским.

* От лат. *vagantes* - бродячие.

Важное место в литературе Англии в период XI-XIII вв. занимают произведения на французском языке, который был представлен нормандским диалектом старофранцузского языка. Одни из них были завезены из Франции, другие создавались на территории Англии. Известностью пользовалось крупнейшее произведение французского народного героического эпоса «Песнь о Роланде». Были распространены стихотворные хроники, содержащие описания родословных нормандских герцогов.

В XII в. французская литература в Англии переживает период расцвета. Ее представляют такие писатели, как Вас, Бенуа де Сент-Мор, Роберт де Боррон, Мария Французская. Все они связаны с придворной средой и в своих произведениях стремятся удовлетворить ее запросы и вкусы.

В стихотворных романах «Брут» (*Brut*) и «Роман о Ру» (*Roman de Rou*) Вас рассказывает историю норманнов. В «Романе о Ру», состоящем из четырех частей, он повествует о завоевании Нормандии скандинавским викингом Ролло, о его последующем правлении и его преемниках. Вас стремится быть точным в передаче исторических деталей и подробностей. Он описывает сражения и битвы, воспекает подвиги норманнов, завершившиеся завоеванием Англии. Вслед за Гальфридом Монмаутским Вас обращается к кельтским сказаниям, пересказывая легенду о короле Артуре и рыцарях Круглого стола.

С рыцарской поэзией связано творчество поэтессы XII в. Марии Французской. Сюжеты своих произведений она черпала из кельтского фольклора, разрабатывая их в форме поэтических новелл. В них рассказывается о любви славных рыцарей, о феях и волшебниках. О любовных переживаниях Мария Французская пишет задушевно и просто, передавая красоту и нежность человеческих чувств; их глубина и естественность значат для нее много больше, чем условность куртуазной формы их выражения. Сюжетом одного из лучших поэтических произведений Марии Французской - «Жимолость» (*Chievrefueille*) послужила легенда о любви Тристана и Изольды.

Рыцарская поэзия возникла в европейских странах в среде феодального дворянства, при дворах феодальных сеньоров. Ее родиной был Прованс (юг Франции), достигший уже в XI в. больших успехов в экономическом и культурном развитии. Провансальская поэзия служила образцом для других народов. Она явилась выражением новой, светской культуры, противопоставлявшей себя аскетической религиозной морали. В рыцарской среде сложились определенные нормы куртуазного (изысканного) поведения, согласно которым рыцарь должен был быть бескорыстным и честным, благородным по отношению к слабым и беззащитным, преклоняться перед «прекрасной дамой» и служить ей так же верно, как вассал служит своему сеньору. Провансальские поэты – трубадуры* воспевали возвышенные

чувства рыцарей; их поэзия связана с культом служения даме, с прославлением ее красоты и изящества. Создаваемый поэтами идеальный образ рыцаря не соответствовал реальной действительности: в нем было много условного и надуманного. Однако проявившееся в лирике трубадуров стремление передать мир интимных переживаний и чувств было плодотворным для последующего развития поэзии.

* От провансальского *trobar* — находить, сочинять.

Идеалы феодального общества получили свое отражение и в рыцарском романе. На английском языке первые рыцарские романы появились в XIII в. В конце XIV в. создан наиболее известный английский рыцарский роман «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» (*Sir Gawain and the Green Knight*). Героями этого поэтического произведения являются рыцари, превыше всего ставящие свою честь и рыцарское достоинство. Таков король Артур и его приближенные, таков и появляющийся однажды при дворе Артура таинственный Зеленый рыцарь. Нарушение слова трактуется как недозволенное и недостойное рыцаря отступление от принятых правил поведения. Основной конфликт повествования связан с нарушением слова сэром Гавейном и его последующим глубоким раскаянием.

Источником рыцарских романов о короле Артуре явились кельтские легенды. Полулегендарный персонаж стал героем многих средневековых преданий. Образ короля Артура объединил большой цикл рыцарских романов, трансформируясь и изменяясь в различные исторические эпохи. На английском языке на сюжет легенд о короле Артуре созданы романы «Артур» (*Arthur*), «Артур и Мерлин» (*Arthur and Merlin*), «Ланселот Озерный» (*Lancelot of the Lake*) и др. Предания о его подвигах были популярны не только в рыцарской, но и в народной среде. Существовало поверье, что король Артур восстанет из гробницы и вернется на землю.

С легендами о короле Артуре и его славных рыцарях связаны сюжеты многих французских и английских романов. В них рассказывается о том, как Артур завладел волшебным мечом и с его помощью завоевал многие земли, о его женитьбе на прекрасной Джиневре, о том, как за круглым столом в огромном пиршественном зале в его замке Камелот собирались рыцари, о его победах и подвигах в битвах. Героями этих романов выступают и рыцари короля Артура - сэр Ланселот Озерный, сэр Гавейн, рыцарь Персеваль. Наряду с рыцарями действуют волшебник Мерлин и фея Моргана. Сказочный элемент придает особую занимательность повествованию. В сюжеты романов вплетаются и мотивы религиозно-мистического характера, связанные с историей поисков чаши святого Грааля, увидеть которую может лишь тот, кто являет собой идеал нравственного совершенства.

Переключаясь в сюжетном отношении с французскими рыцарскими романами, английские романы артуровского цикла имеют свои особенности. Французским романам свойственна большая изысканность; тема куртуазной любви занимает в них основное место и разработана с особой тщательностью. В английских вариантах при разработке аналогичных сюжетов сохраняются эпическое и героическое начала, характерные для легенд, послуживших источниками их создания; в гораздо большей степени передано ощущение реальной жизни с ее жестокостью, грубыми нравами, с ее драматизмом.

В 60-х г. XV в. Томас Мэлори (*Thomas Malory*, ок. 1417-1471) собрал, систематизировал и обработал романы артуровского цикла. Он пересказал их содержание в книге «Смерть Артура» (*Morte d'Arthur*, 1469), которая в 1485 г. была напечатана издателем Кэкстоном и сразу же стала популярной. Книга Мэлори - наиболее значительное произведение английской художественной прозы XV в. Свободно обращаясь с источниками, сокращая длинноты, умело комбинируя занимательные приключения, привнося многое от себя, Мэлори великолепно передает дух куртуазных рыцарских романов. Он увлекательно излагает историю жизни и подвигов короля Артура и его рыцарей, объединяя в своей книге то лучшее, что было свойственно и французским, и английским рыцарским романам.

Легенды и романы артуровского цикла привлекали к себе внимание многих писателей последующих эпох. К ним обращались Э. Спенсер, Дж. Мильтон, Р. Саути, В. Скотт, А. Теннисон, У. Моррис и другие, интерпретируя сюжеты и образы произведений средневековья в соответствии со своими взглядами и требованиями времени.

Литература XIV века

XIV в. - период больших изменений и сдвигов в жизни Англии. В это время происходит процесс формирования английской нации и ее языка. В истории литературы - это век Ленгленда и Чосера, творчество которых отразило наиболее характерные черты жизни и культуры того времени. Ленгленд

всецело связан с культурой средневековья; Чосер - последний поэт средних веков и предвестник эпохи Возрождения в Англии.

Оба поэта были современниками и свидетелями больших социальных потрясений и бедствий в жизни их родины; особенно значительными из них были Столетняя война с Францией (1337-1453), эпидемии чумы, прокатившиеся по стране и опустошившие многие из ее районов, и крестьянское восстание 1381 г.

В XIV в. система феодализма начинает расшатываться; в Англии появляются признаки новых буржуазных социальных явлений. Развивались города и росло их население, расширялись сферы торгового влияния Англии, менялся облик деревни, усиливался крепостной гнет. Настроения недовольства вылились в крестьянские восстания. Вспыхнув весной 1381 г., они быстро распространились по стране. Вдохновленные обличительными проповедями Джона Болла, возглавляемые ремесленником Уотом Тайлером, крестьяне требовали уничтожения привилегий феодалов, уравнивания всех сословий и прекращения злоупотреблений церковников. По всей стране повторялись слова, прозвучавшие в проповедях Джона Болла, прозванного «безумным священником»: «Когда Адам пахал, а Ева пряла, кто был тогда дворянином?»

Вторая половина XIV в. проходит под знаком борьбы против римско-католической церкви; требование церковной реформы было выражением протеста жителей городов и деревень против феодальных порядков.

Религиозно-реформаторские идеи выдвигаются в трактатах Джона Уиклифа (John Wyclif, 1324-1384). Деятельность Уиклифа и его последователей - лоллардов - была связана с обличением римско-католической церкви. Уиклиф выступал против ряда религиозных догматов, осуждал порочность католического духовенства. Он утверждал право каждого самостоятельно толковать Библию. Его перевод Библии с латинского на английский язык (1382-1384) получил широкое распространение и имел важное значение для развития английского литературного языка.

XIV в. - эпоха напряженной борьбы различных тенденций в формирующейся национальной литературе Англии.

Обратившись к жанру средневековой дидактической аллегории, Уильям Ленгленд в своем «Видении о Петре Пахаре» выразил настроение народных масс в годы, предшествующие крестьянскому восстанию 1381 г. Откликом на это же восстание, но с антинародных позиций, явилась поэма Джона Гауэра «Глас вопиющего» (*Vox clamantis*, 1382). В то самое время, когда Джеффри Чосер осваивал и развивал новые для английской литературы поэтические жанры и формы, в Англии возрождался и культивировался интерес к рыцарской поэзии.

Английская литература обогащается и в идейном, и в жанровом отношении. Крупнейшие писатели XIV в. - Ленгленд, Гауэр, Чосер, разрабатывая традиционные средневековые сюжеты, насыщают их современным содержанием, создают произведения, овеянные дыханием напряженной и бурной жизни своего времени. Аллегорическая поэма дидактического характера и рыцарская поэма, баллады и мадригалы, послания и оды, трактаты и проповеди, поэмы-видения и венчающие творчество Чосера «Кентерберийские рассказы», вобравшие в себя все разнообразие жанров того времени, - таково жанровое многообразие английской литературы XIV в.

В большей степени, чем в предшествующие столетия, обнаруживаются связи английской литературы с культурой европейских стран, особенно Франции и Италии.

Принципиально важное значение имел процесс утверждения национального английского языка. Если современник Чосера Джон Гауэр был поэтом трехязычным и создал свои произведения на французском, латинском и английском языках, то величайшее значение деятельности Чосера заключалось в утверждении единого английского литературного языка, в основу которого был положен лондонский диалект.

Идейно-художественное богатство лучших творений английских писателей XIV в. определило их значение для последующего развития национальной литературы Англии. Поэма Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» вдохновляла писателей и общественных деятелей в период Реформации и в годы английской буржуазной революции XVII в. Следы ее влияния обнаруживаются в «Потерянном рае» Мильтона; с поэмой Ленгленда перекликается роман Джона Беньяна «Путь паломника». Большой популярностью в XV и XVI вв. пользовалось творчество Джона Гауэра. Его поэма «Исповедь влюбленного» (*Confessio amantis*, 1390) стала источником, к которому в поисках сюжетов обращались многие писатели (Шекспир при создании «Перикла», Бен Джонсон при создании комедии «Вольпоне»). Что касается творчества Чосера, то его роль в развитии последующей английской литературы особенно

велика. Из произведений Чосера заимствовали сюжеты Шекспир и его современники; под влиянием Чосера Спенсер создал строфу «Королевы фей»; Чосером увлекались крупнейший поэт английской революции XVII в. Мильтон, поэты-романтики Байрон и Китс, писатель-социалист У. Моррис.

Уильям Ленгленд
(William Langland, ок. 1330 - ок. 1400)

Уильям Ленгленд известен как автор аллегорической поэмы «Видение о Петре Пахаре» (The Vision of Piers the Plowman, 1362) - крупнейшего памятника морально-дидактической поэзии XIV в. Она написана на среднеанглийском языке аллитерационным стихом. Произведение Ленгленда органически связано с общественным движением его времени; рожденное бурной эпохой борьбы, оно ставит насущные проблемы социального и этического характера, отражает страдания, надежды и чаяния английского крестьянства, его идеалы и убеждения. Именно поэтому «Видение о Петре Пахаре» было столь популярно в народной среде. Выросшая на почве крестьянской жизни, поэма Ленгленда стала фактом национального сознания.

Об авторе поэмы известно немного. Крестьянин по происхождению, он получил церковное образование, жил в бедности, держался независимо. По его собственным словам, он был «слишком высок, чтобы низко нагибаться». Ленгленд обличал современные ему общественные порядки и выступил как проповедник нового уклада жизни.

Поэма Ленгленда принадлежит к весьма распространенному в средние века жанру «видений». Действительность в «видениях» представала в форме сна. Аллегорический характер поэмы позволяет автору говорить об отвлеченных понятиях, обращаясь к вполне конкретным образам, воплощать свои представления о правде, справедливости, совести, о зле и мудрости в образах живых людей, наделенных такими характерными особенностями, которые свойственны определенным социальным слоям общества. Однако действующими лицами поэмы являются не только персонифицированные абстракции; ее центральный герой - Петр Пахарь, искатель правды и справедливости, - образ, рожденный самой действительностью, наделенный вполне конкретными приметами английского земледельца XIV столетия. Имя Петра Пахаря стало на долгие годы нарицательным, ассоциирующимся с представлением о человеке-труженике.

Поэма состоит из двух частей и включает одиннадцать «видений», которым предпослан пролог. В первой части рассказывается о паломничестве людей в поисках Правды, во второй выступают аллегорические персонажи, каждый из которых повествует о своей жизни.

В «Прологе» автор рассказывает о привидевшемся ему однажды сне. Майским днем, облачившись в грубую одежду пустытника, он «пошел бродить по широкому свету, чтобы послушать о его чудесах». Устав от ходьбы, он прилег отдохнуть на склоне одного из Мальвернских холмов и увидел сон: «Прекрасное поле, полное народа». Здесь были люди бедные и богатые, работающие и странствующие. «Одни ходили за плугом, редко предаваясь веселью; насаждая и сея, они несли очень тяжелую работу и добывали то, что расточители прожорливо истребляли». С одной стороны поля возвышалась искусно построенная башня, а в глубокой долине виднелась мрачная тюрьма. Нарисованная картина - аллегория жизни. «Поле, полное народа» - человечество; возвышающаяся над полем башня - обитель Правды, мрачная тюрьма - обиталище зла. Аллегорический образ, созданный Ленглендом, производит сильное впечатление благодаря тому, что он наполнен вполне конкретным содержанием. Речь идет не только о человечестве вообще, но о людях вполне конкретной эпохи, об их жизни со всеми особенностями ее уклада. На поле собрались люди, представляющие все слои общества: здесь и пахари, и купцы, и рыцари, и священники; есть тут монахи и нищие, бродяги и отшельники, епископы и паломники. Говоря о каждом из них, поэт находит меткие слова, яркие и точные сравнения.

В первом «видении» речь идет о прекрасной женщине, одетой в простые полотняные одежды. Это - Святая церковь; она вступает в беседу с поэтом и говорит ему о том, что самым ценным сокровищем на земле является Правда. Помощники Правды - Любовь и Совесть. Соперницами и врагами этих светлых сил выступают в поэме Ложь, Лесть, Коварство и Мзда. Мзда появляется во втором видении, «наряженная в меха, самые красивые на земле, увенчанная короной, лучше которой нет и у короля»; ее пальцы унизаны кольцами. Она способна пленить всякого, кто ее увидит.

Далее следует описание свадьбы Мзды и Обмана, на которую собралось множество людей: судебные заседатели и приставы, торговые маклеры и шерифы, адвокаты, закупщики провианта, продавцы съестных припасов. Читается дарственная грамота, в самом тексте которой Ленгленд очень точно

передает канцелярский стиль своей эпохи. Согласно этой грамоте, Обман и Мзда получают право презирать бедность, клеветать, хвастать, лжесвидетельствовать, злословить, браниться и нарушать десять заповедей.

Однако их свадьба не состоялась. Против нее выступает Теология, и король предлагает Мзде выйти замуж за рыцаря Совесть, который решительно возражает против этого. Появляется еще целый ряд аллегорических фигур - Мир, Мудрость, Разум, Неправда.

Поэтическое мастерство Ленгланда с особой силой проявилось в сцене исповеди семи смертных грехов: Гордости, Невоздержанности, Зависти, Гнева, Жадности, Чревоугодия и Лениности. Каждая из этих фигур олицетворяет определенный порок и является перед читателем в образе живого человека, облик которого очерчен ярко и убедительно. Вот, например, Зависть - бледная, словно разбитая параличом, со впалыми щеками и раздувшимся от гнева телом, кусающая губы и сжимающая кулаки.

Объединяющим эпизодом поэмы служит эпизод, посвященный поискам Правды. На поиски Правды по призыву Разума устремляются люди, собравшиеся на поле. Но пути к ней они не знают, и никто не может указать его им, кроме простого землепашца Петра Пахаря. Совесть и Здравый смысл открыли ему дорогу к жилищу Правды. В поэме раскрывается мудрая в своей простоте мысль: лишь тот, кто трудится, знает верный путь в жизни.

Аллегорическая условность в поэме Ленгланда, как и во многих других произведениях средневекового искусства на поздней стадии его развития, воплощена в поражающих своей реальностью образах. Отвлеченные понятия преломляются в жизненно правдивых, вполне конкретных чертах. Символика образа не только не исключает наглядности, но органически сливается с ней. В своем исследовании «Видение о Петре Пахаре» академик М.П.Алексеев связывает эти особенности метода Ленгланда со средневековым способом мышления. Специфика мышления человека средневековья - в «потребности приписывать всякой абстрактной идее предметное бытие»*.

* Алексеев М.П. Из истории английской литературы. - М.: Л., 1960. - С. 16.

Джеффри Чосер (Geoffrey Chaucer, 1340-1400)

Поэтом, открывшим новые горизонты для дальнейшего развития английской литературы, был Джеффри Чосер. Творчество Чосера, которого «считают отцом английского языка и основоположником реализма» (Горький), ознаменовало в истории литературы Англии переход от эпохи средневековья к Возрождению, утверждение новых принципов изображения жизни и раскрытия человеческого характера. Во многом связанное с традициями культуры средних веков, отразившее ее лучшие достижения и особенности, творчество Чосера несет в себе идеи гуманизма и вольномыслия, характерные для приближающейся эпохи Возрождения, предвестником которой этот писатель и выступил в английской литературе. Воспринимая традиции средневекового искусства, Чосер пересматривал и видоизменял их в соответствии со свойственным ему широким взглядом на мир и человека. Для него неприемлем средневековый схематизм. Он утверждает за человеком право на земное счастье, восхищается его умом и энергией, славит его находчивость и жизнелюбие. Для Чосера характерно чувство жизни в любых формах ее проявления, постоянное стремление к жизненной правде. В связи с творческой эволюцией Чосера есть основания говорить о процессе формирования английского реализма.

Для Чосера узки каноны средневековой поэзии. Отказываясь от аллитерационного стиха, он разрабатывает основы английского силлабо-тонического стихосложения. Чосеру тесно в пределах существующих жанровых форм (аллегорическая и дидактическая поэма-«видение») и, используя опыт современных ему итальянских и французских писателей, он обогащает английскую литературу новыми жанрами, внося в их разработку много самостоятельного и оригинального (психологический роман в стихах, стихотворная новелла, ода).

Чосер закладывает основы сатирической традиции в литературе Англии. Градации его смеха различны: от безобидной шутки и лукавой насмешки до дерзких выпадов и смелого обличения, от остроумного намека до грубого комизма. Чосер умеет быть изысканно-галантным и прямолинейно откровенным. Знание жизни позволяет ему говорить о людях всю правду, изображать их пороки и добродетели, высокие порывы и низкие помыслы.

Всеми своими корнями творчество Чосера было связано с национальной жизнью Англии. Этим и объясняется то обстоятельство, что он писал только по-английски (в основе его - лондонский диалект),

хотя превосходно знал латинский, французский и итальянский языки. Чосер внес крупный вклад в становление английского литературного языка.

Биография поэта помогает понять многое в его творчестве. Чосер родился в Лондоне, в семье богатого винооторговца. В детстве был определен ко двору на должность пажа. Он оказался в атмосфере французского языка и французской культуры. Молодым человеком Чосер принял участие в двух походах на Францию. В первом из них (1359) он попал в плен к французам. Вернувшись в Лондон, продолжал службу при дворе в качестве камердинера и оруженосца.

Чосер увлекался литературой. В круг его чтения входили Вергилий, Гораций, Ювенал и Овидий, которого он особенно любил. Он был знаком с латинскими сочинениями средневековых авторов и читал современных французских поэтов. Начиная с 1370 г. Чосер выполнял дипломатические поручения во Франции и Италии. Он окупился в атмосферу жизни и культуры наиболее развитых европейских стран того времени. В Италии Чосер побывал дважды. Произведения Данте, Боккаччо и Петрарки были ему хорошо известны; их воздействие на творчество английского поэта оказалось значительным.

Вернувшись на родину, Чосер получил должность таможенного контролера в лондонском порту. Период 1374-1386 гг. - самый значительный в его творчестве. Работу таможенного надсмотрщика он сочетал с занятиями литературой. Периоды временного благополучия сменялись в жизни Чосера неудачами и материальными неурядицами. Он знал богатство и бедность; был знаком не только с жизнью королевского двора, но и обитателей бедных подворий. Чосер занимал высокие должности, но придворные интриги или неожиданная смерть влиятельного покровителя лишали его и места, и жалованья. Он был судьей и членом парламента, смотрителем королевских поместий и надсмотрщиком «валов, канав, сточных труб и мостов вдоль Темзы».

Погребен Чосер в Вестминстерском аббатстве. Его могила стала первой в созданном впоследствии «уголке поэтов».

Поэтическое наследие Чосера обширно и многообразно. Оно включает произведения, тесно связанные с литературными традициями средних веков. Чосеру принадлежит перевод на английский язык французского аллегорического «Романа о Розе» (The Romaunt of the Rose) Гийома де Лорриса; в форме столь распространенного в средние века «видения» написаны его «Книга о герцогине» (The Book of the Duchesse, 1369), «Дом славы» (The House of Fame, 1379-1384), «Птичий парламент» (The Parliament of Foules, 1377-1382). Содержание этих поэм связано с придворной жизнью. «Легенда о славных женщинах» (The Legend of Good Women, 1385) повествует об истории несчастной любви знаменитых женщин древности - Клеопатры, Дидоны, Ариадны и др. Особенность этих произведений в том, что аллегории и символы не затемняют в них реальной жизни.

Источником для создания поэмы «Троил и Хризеида» (Troilus and Criseyde, 1372-1384) Чосеру послужила поэма Боккаччо «Филострато». Обратившись к форме романа в стихах, Чосер рассказывает о любви сына Приама Троила к Хризеиде и об измене Хризеиды. Развитие чувства передано во всей его сложности. Герои Чосера - живые люди, а не условные фигуры, облаченные в античные одеяния; они думают и чувствуют так, как это было свойственно современникам Чосера - англичанам XIV в. В этой поэме проявилось свойственное Чосеру мастерство создания характера.

К творчеству Боккаччо Чосер обращался неоднократно. Из произведений Боккаччо («Декамерон», поэма «Тезеида») он заимствует сюжеты и образы и для своих «Кентерберийских рассказов». Однако при сравнении Чосера с Боккаччо обнаруживается существенное различие: в новеллах Боккаччо главное - фабула, действие, а у Чосера основное заключается в характеристике персонажа. Боккаччо закладывает основы повествовательного искусства эпохи Возрождения; творчество Чосера несет в себе зачатки драматургического искусства.

Основным произведением Чосера, которое составило целую эпоху в истории английской литературы и обозначило поворотный момент в ее развитии, явились «Кентерберийские рассказы» (The Canterbury Tales, 1387-1400). Работать над ними Чосер начал в середине 80-х годов, но завершить свой замысел не успел. Однако и в существующем виде книга обладает внутренней цельностью. Чосер создал широкую и яркую картину современной ему Англии, представив ее в галерее живых и полнокровных образов.

Книга открывается «Общим прологом», в котором обрисован облик каждого из действующих лиц. Весенним днем в харчевне «Табард» в Соуерке собрались паломники, отправляющиеся на поклонение гробу святого Томаса Бекета в Кентерберии. Это люди из разных мест Англии, принадлежащие к разным сословиям. Здесь рыцарь, монах, юрист, купец, студент, повар, мельник, капеллан, ткачиха из Бата и многие другие. В «Общем прологе» раскрывается композиционный принцип, используемый Чосером.

Хозяин харчевни Гарри Бейли предлагает богомольцам рассказывать занимательные истории, чтобы скоротать путь в Кентербери и обратно. Из этих рассказов, каждый из которых представляет собой законченную поэтическую новеллу, и состоит книга Чосера. В данном случае Чосер использует композиционный принцип «Декамерона» Боккаччо, утвердившего в европейской литературе прием сюжетного обрамления книги новелл. Однако нельзя не заметить, что «Кентерберийским рассказам» свойственно более органичное взаимодействие «рамочного повествования» с содержанием рассказываемых паломниками новелл.

Большая часть новелл написана пятистопным ямбом и парно-рифмованным двестишием с чередованием мужских и женских рифм. Чосер первый применил этот стих в Англии, заимствовав его из французской поэзии.

Галерея образов открывается портретом рыцаря, чей камзол поизносился в многочисленных походах, «потерт кольчугой, пробит и залатан»; рыцарь воевал с сарацинами и язычниками, ходил на Литву, брал Александрию. Здесь же рядом кряжистый, бритоголовый йомен с лицом, опаленным солнцем и холодным ветром; монах, любящий «охоту и богомолье - только не работу»; он весь оплыл жиром, «проворные глаза запухли». Здесь купец, рассуждающий о том, «как получать и сберегать доходы», студент из Оксфорда, «обтрепанный, убогий, худой, измученный плохой дорогой».

Несколькими штрихами Чосер обрисовывает внешний вид каждого из паломников, его костюм и повадки. Уже по этим лаконичным замечаниям можно представить людей вполне определенной эпохи, определенного социального слоя общества.

Чосер не жалеет красок при описании своих героев; вот портрет мельника:

Лопатой борода его росла.
И рыжая, что лисий мех была.
А на носу из самой середины
На бородавке вырос пук щетины
Такого цвета, как в ушах свиньи;
Чернели ноздри, будто полыньи;
Дыханьем грудь натужно раздувалась,
И пасть, как устье печки, разевалась.

(Пер. И. Кашкина)

Весьма разнообразные по своему характеру, новеллы сливаются в единое поэтическое целое; возникает яркая, реалистически правдивая картина английской действительности. Эпоха раскрывается в облике представляющих ее людей, во всем множестве деталей и подробностей бытового характера, в беглых, но точных портретных характеристиках.

«Кентерберийские рассказы» передают атмосферу переломной эпохи, современником которой был Чосер. Феодальный строй изживал себя. Потрясения, пережитые Англией на протяжении XIV в., заставляли задумываться над их причинами. В речах героев Чосера звучат упоминания о насилии и произволе, о беззаконии и корыстолюбии. Монахи-сборщики, приставы церковного суда и викарии занимаются вымогательством. В рассказе пристава упоминается о «венценосных гневливцах». Тираны и императоры в рассказе эконома сравниваются с разбойниками. В проповеди «Бедного священника» звучит призыв не забывать о том, что «господа происходят из того же семени, что и рабы их... Та же смерть уносит и раба, и господина». Эти слова перекликаются с проповедями Джона Болла и передают настроения народа. В этом отношении «Кентерберийские рассказы» близки «Видению о Петре Пахаре» Ленгленда. Чосер отразил более высокий уровень самосознания средневекового простолюдина. Если в поэме Ленгленда надежды на торжество справедливости связаны с упованием на милость божию, то Чосер верит в земного человека и в «Кентерберийских рассказах» раскрывает богатство его природы, прокладывая своим творчеством путь к литературе эпохи Возрождения.

Народная поэзия. Баллады XIV-XV веков

Народная поэзия - один из важнейших источников развития литературы. Мотивы, сюжеты и образы народного творчества вошли в литературу уже в раннюю пору ее существования. На основе народного творчества развивалась и английская литература. Ее обогащали традиции героического эпоса и народных песен; в ней звучали бытовавшие в народной среде предания и легенды. С появлением книжной литературы народная поэзия не прекратила своего существования и не утратила значения. В

ней отразились мечты и чаяния народа, его протест против несправедливости.

Образцы народного творчества, созданные на территории Англии в период раннего средневековья, сохранились в далеко не полном виде, но памятники народной поэзии XIV-XV вв. представлены широко. XIV и XV века - это эпоха расцвета английской и шотландской народной поэзии. Наиболее распространенные жанры ее - песня и баллада.

Баллада - это сюжетная песня драматического содержания с хоровым припевом. Баллады предназначались для хорового исполнения, сопровождалась аккомпанементом на музыкальных инструментах, драматической игрой и плясками. Баллада возникла в результате коллективного народного творчества, личности певца она не отражает. В связи с этим вопрос об индивидуальном авторстве не ставится.

Приемы построения баллады, ее ритмические особенности и стилистические признаки являются весьма устойчивыми. Баллада написана рифмованным стихом, делится на строфы, сопровождающиеся припевом (рефреном). Каждая строфа обычно состоит из четырех строк; первая и третья строки не рифмуются и заключают в себе по четыре ударения; вторая и четвертая рифмуются и заключают по три ударения. Число неударных слогов в строке может быть произвольным:

Иные поют о зеленой траве.
Другие - про белый лен.
А третьи поют про тебя, Робин Гуд,
Не ведая, где ты рожден.

(Пер. С. Маршака)

Как и в песнях, в балладах используются постоянные эпитеты, сравнения и повторы. Характерны, например, такие постоянные эпитеты, как «веселый зеленый лес», «серебряный гребень», «молочно-белый конь», «верная подруга». Эпические повторы приобретают характер устойчивых формул. Такие традиционные образы, как смелый рыцарь, русоволосая девушка, молодой паж, переходят из одной баллады в другую. Многие баллады начинаются традиционными зачинами, содержащими обращение к слушателям. Такова начальная строфа баллады о сражении при Дархеме:

Мы сядем теснее, и я спою
Тому, кто слышит меня,
О самом славном из всех боев,
Что Англия знала, друзья.

(Пер. А. Михальской)

В отличие от песни лирическое «я» рассказчика в балладе не раскрывается. Баллада имеет повествовательный характер и не содержит комментариев, даваемых от лица повествователя. Определенное настроение создается у слушателя драматизмом повествования, насыщенностью и напряженностью действия, многозначительностью повторов. Сама манера передачи событий имеет свои особенности: при отсутствии описательного элемента внимание сосредоточено на кульминационных моментах действия.

По своим сюжетам баллады делятся на исторические, легендарные и бытовые. К историческим принадлежат баллады эпического характера, посвященные таким событиям, как военные столкновения англичан и шотландцев на пограничной полосе (border), феодальные распри, англо-французские войны, бранные подвиги. Так, в балладе «Охота у Чивийотских холмов» (The Hunting of Cheviot) рассказывается о столкновении шотландского графа Дугласа и английского лорда Перси.

Особой популярностью пользовались баллады о легендарном Робине Гуде. В образе этого народного героя отразились социальные симпатии простых людей Англии. Робин Гуд -вольный крестьянин, йомен, живущий в «веселом зеленом лесу» вместе со своей дружиной, состоящей из таких же, как и он, находящихся вне закона (outlaws) разоренных крестьян и ремесленников. Защитник и друг угнетенных, Робин Гуд непримирим к богачам-феодалам. Все награбленное он раздает беззащитным сиротам и вдовам:

Всю жизнь свою он ловок был,
Бесстрашен и умен,
Не видел свет еще таких

Великолепный стрелок из лука, насмешливый и отважный, ловкий и сильный, благородный и честный, Робин Гуд - гроза феодалов, ноттингемского шерифа, богатых рыцарей и торговцев. Он готов служить своему королю, но не соглашается жить у него во дворце, предпочитая вольную жизнь в Шервудском лесу. Здесь «под щебет птиц лесных» он родился; по имени птицы его называли Робин. С тех пор «веселый зеленый лес» навсегда стал его родным домом. Описанию этого леса и идиллической жизни «под деревом в лесу зеленом» в балладах уделено много внимания. В этих картинах отразились мечты народа о свободе и независимости.

Робин Гуд неразлучен со своими друзьями - огромным силачом, прозванным «Маленьким Джоном», бесшабашным весельчаком-монахом братом Туком, своей возлюбленной Марианной.

Баллады о подвигах Робина Гуда составили циклы, «своды»: «Малая песнь о деяниях Робина Гуда» (The Little Geste of Robin Hood) и более поздний цикл «Деяния Робина Гуда» (A Geste of Robin Hood). Эти «своды» печатались на протяжении XV-XVI вв. В них обнаружилась тенденция к слиянию отдельных баллад в эпически цельное произведение. Однако помимо «сводов» существовало множество самостоятельных баллад и песен о Робине Гуде.

Большую группу составляют баллады лирико-драматического характера. В них рассказывается о любви и ненависти, о семейной вражде и ревности. Стихия чувств, глубина переживаний создают атмосферу драматической напряженности. Сила страстей и непосредственность их проявления порождает остроту ситуаций. Таковы баллады «Две сестры» (The Two Sisters), «Чайлд Уотерс» (Child Waters), «Леди Изабел» (Lady Isabel), «Трагедия Дугласов» (The Douglas Tragedy), «Жестокий брат» (The Cruel Brother) и др.

Средневековые баллады привлекали внимание многих писателей последующих эпох и оказали большое влияние на развитие английской литературы. Мотивы и тексты народных баллад использованы Шекспиром (лесные разбойники в «Двух веронцах», песнь Дездемоны - «Песнь об иве» - в «Отелло», песнь Офелии - «Баллада о Валентиновом дне» - в «Гамлете»).

Особый интерес возник к балладам в эпоху предромантизма. В XVIII в. началась запись и систематизация памятников английского и шотландского фольклора. Особенно полно его образцы представлены в сборниках, составленных В. Скоттом («Песни шотландской границы» - Minstrelsy of the Scottish Border, 1802-1803) и Ф.Чайлдом («Английские и шотландские баллады» - The English and Scottish Popular Ballads, 1882-1898). В 1765 г. был издан сборник Т. Перси «Памятники древней английской поэзии» (Reliques of Ancient English Poetry).

К балладам обращались в своем творчестве поэты-романтики (Колридж, Саути); тема Робина Гуда разработана В. Скоттом («Айвенго»). Форму баллады использовали поэты разных литературных направлений - Теннисон, Суинберн, Моррис, Киплинг.

Английские и шотландские народные баллады привлекали внимание русских поэтов и переводчиков. К балладной традиции обратился В.А.Жуковский. Баллады переводили А.С.Пушкин («Ворон к ворону летит»), А.К.Толстой («Эдвард»), М.Л.Михайлов («Вилли и Маргарет», «Два ворона»), а также Н.Гумилев и Вс. Рождественский. Большой цикл произведений английской и шотландской народной поэзии переведен С.Я.Маршаком.

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

В XV-XVI вв. в европейских странах происходит переход от феодального средневековья к новому времени, ознаменованному начальным периодом развития капитализма. Эта переходная эпоха получила название Возрождения, или Ренессанса.

Кризис средневековых социальных устоев и схоластической культуры резко обозначился в связи с аграрным переворотом, развитием городов, появлением мануфактур, установлением обширных торговых связей. Это была эра великих географических открытий (открытие Америки), смелых морских путешествий (открытие морского пути в Индию), способствовавших становлению отношений между странами. Это была эпоха образования национальных государств, возникновения новой культуры, порывающей с религиозными догматами, эпоха бурного развития науки, искусства и литературы, возродивших идеалы античности и обратившихся к изучению природы.

Становление новых социальных отношений выразилось в раскрепощении личности. Перед

человеком, освобождавшимся от средневековых сословных пут, выходящим из замкнутого мирка религиозной культуры на широкий простор исторических перемен, открываются большие возможности активной творческой деятельности. Это была эпоха гуманизма, когда духовная диктатура церкви оказалась сломленной и личность стала центром общественных интересов. Человек эпохи Возрождения отличается верой в разум, в свои силы, свою доблесть.

Мировоззрение человека Ренессанса характеризуют свободомыслие, стремление к созданию новых представлений об обществе и мироздании. Однако для развития новых концепций не хватало еще достаточно обширных сведений о мире. В связи с этим мировоззрению ренессансного человека свойственно сочетание реальных представлений с поэтическими домыслами; часто новые идеи выступают еще в форме средневековых мистических представлений, а реальные знания неотделимы от фантастики.

Искусство Ренессанса народно по своему духу. Возрождение языческой поэзии античности сочетается с обращением к мотивам современного народного творчества, к полнокровным фольклорным образам. В эту эпоху происходит становление литературного языка и национальной культуры.

Различные этапы развития ренессансной культуры отличаются своеобразными чертами. В реалистической литературе этого времени наблюдается последовательная смена разных жанров. На раннем этапе становления культуры Возрождения ведущую роль в литературе играют лирические жанры и новелла. На позднем этапе господствующим жанром становится драма. Ранний этап отмечен верой в свободное развитие человека, в его творческие возможности. На позднем этапе уже обнаруживается, что становление абсолютистского государства вступает в противоречие с идеалами гуманизма, оказывается враждебным этим идеалам. Трагические коллизии между развитой личностью и тираническим режимом абсолютистского государства явились основой драмы позднего Ренессанса. Расцвет гуманизма в эпоху бурных социальных изменений к началу XVII в. сменяется его кризисом.

В Англии Возрождение наступило в XVII в., позже, чем в Италии, Франции, Испании, но развивалось оно более интенсивно, опираясь при этом на идеи европейских гуманистов - от Петрарки и Пико делла Мирандолы до Эразма Роттердамского и Монтеня.

На рубеже XV-XVI вв. королевская власть в Англии сломала мощь феодального дворянства. В царствование Тюдоров - Генриха VII и Генриха VIII - происходит усиление абсолютизма. Осуществленная Генрихом VIII реформация устранила зависимость от папского Рима, уничтожила монастыри. Во главе новой англиканской церкви стал сам король. Уильямом Тиндалом на английский язык была переведена Библия. Результатом реформации явилось ослабление власти церковников и усиление гуманистических идеалов светской ренессансной культуры.

Английское земельное дворянство приспособилось к новым буржуазным общественным отношениям. Установление абсолютизма покончило с феодальной раздробленностью, способствовало укреплению нации и потому носило прогрессивный характер, несмотря на то, что ущемляло интересы личности.

В царствование королевы Елизаветы (1558-1603) происходит быстрое экономическое развитие Англии. Страна ведет международную торговлю. Разгромив в 1588 г. испанскую «Непобедимую армаду», Англия добивается военного могущества и свободного мореплавания.

Эпоха первоначального накопления, способствовавшая укреплению королевской власти и усилению земельного дворянства и молодой буржуазии, обернулась, однако, новыми бедами для крестьянства. Выгодная торговля шерстью побуждала лендлордов разводить овец на крестьянских землях. Они стогнали крестьян с общинных земель, обрекая их на разорение и бродяжничество, на уход в города. Власти жестоко расправлялись с бедняками, установив кровавые законы против пауперов. Протест против политики огораживания земель находит выражение в крестьянском восстании 1549 г., во главе которого стоял Роберт Кет.

Представителем раннего этапа английского Возрождения был Томас Мор (Thomas More, 1478-1535). Он учился в Оксфордском университете, где испытал сильное воздействие английских гуманистов Линэкра, Гросина и Колета. Томас Мор стал известным политическим деятелем. В царствование Генриха VIII Мор занимал высший государственный пост лорда-канцлера, первого министра короля. За несогласие с Генрихом VIII по поводу способов проведения реформации Томас Мор был обвинен в государственной измене и казнен.

Самое значительное произведение Томаса Мора - «Золотая книга, столь же полезная, как и приятная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» (A fruitful and pleasaunt worke of the

beste state of publyque weale, and of the newe yle called Utopia, латинский текст опубликован в 1516 г., английский перевод - в 1551 г.). «Утопия» (что означает «несуществующее место») содержит критические суждения о пороках современного ему общества. Это не только философское, но и художественное произведение. Оно состоит из двух частей. В первой части автор обличает современную Англию, во второй детально характеризует государственные порядки на острове Утопия. В книгу введен образ самого автора, от его лица ведется повествование. Первая часть представляет собой диалог автора с вымышленным героем Гитлодеем (имя его означает «опытный выдумщик»). Гитлодей много путешествовал и много знает. От него автор узнает о жизни и идеальном общественном устройстве на острове Утопия.

Характеристика социального положения Англии XVI в., критика неравенства и несправедливости настолько верны, что первая часть может служить достоверным историческим свидетельством. Томаса Мора волновал процесс обезземеливания и обнищания английского крестьянства. Озабоченный положением народа, он метко определил экономическое состояние Англии того времени: «Ваши овцы... стали такими прожорливыми и неукротимыми, что пожирают даже людей, разоряют и опустошают поля, дома и города».

Источником всех несчастий в Англии Томас Мор считает частную собственность на землю. Самые резкие слова, обличающие Англию, вложены автором в уста Гитлодея, который и противопоставляет современному обществу социальный строй на острове Утопия.

Томас Мор впервые высказал мысль о том, что общество может существовать без частной собственности. Не отрицая идеи государственного устройства, Мор стремится нарисовать общество, в котором государство зиждется на коллективной собственности и общественном труде.

В качестве идеальных общественных отношений Томас Мор рассматривает отношения в патриархально-общинной семье. Семья является основой организации земледельческого труда и ремесла. Описание семейных земледельческих общин на острове Утопия близко к южнославянским общинам («большая семья», «задруга» на берегу Адриатики)*. Некоторые вопросы общества будущего Томас Мор освещает в духе представлений своего времени. На острове Утопия существует религия, но нет религиозной нетерпимости. Жители Утопии не видят никакой ценности в золоте. В обществе равных людей есть, однако, рабы. В рабов обращают тех, кто совершает преступление. Несмотря на это, в «Утопии» угадываются черты будущего социалистического общества: отмена частной собственности, установление равенства, устранение противоположности между умственным и физическим трудом. Книга Томаса Мора положила начало целому ряду произведений, в которых находит выражение утопическая мечта о справедливом обществе будущего, - «Город солнца» Т. Кампанеллы, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, «Океан» Дж. Гаррингтона, «Путешествие в Икарию» Э. Кабэ. Своим названием жанр утопии обязан книге Томаса Мора, способствовавшей развитию утопического романа в литературе нового времени. Произведение Мора занимает видное место в истории социалистических идей.

* См.: А л е к с е в М.П. Славянские источники «Утопии» Томаса Мора. - М., 1955.

В литературе раннего этапа английского Возрождения ведущую роль играет поэзия. Ренессансная поэзия в Англии является великолепным итогом всей предшествующей истории английской литературы, которая почти не знала других жанров, кроме поэтических. Вместе с тем поэзия XVI в. достигла значительно более высокого уровня в сравнении с предыдущими периодами её развития.

Первые поэты-гуманисты Уайет и Сарри были аристократами, близкими ко двору Генриха III, жестокость и деспотизм которого сказались на их судьбах: Уайет был заточен в Тауэр, а Сарри казнен.

Томас Уайет (Thomas Wyatt, 1503-1542) во время поездки в Италию увлекся стихами Петрарки. За переводами сонетов итальянского поэта последовали и оригинальные опыты в этом жанре. Томас Уайет вводит в английскую поэзию жанр сонета, стремится найти такие средства поэтического языка, которые бы соответствовали искреннему выражению непосредственных человеческих чувств.

В сонете «Описание противоречивых чувств влюбленного» (Description of the Contrarious Passions in a Lover) лирический герой испытывает одновременно страх и радость, печаль и веселье, отчаяние и наслаждение; любовь включает в себя все противоречивые чувства, и она так же важна, как вопрос о жизни и смерти, о войне и мире. Так, Томас Уайет показал значительность и сложность человеческих страстей. Лирический герой сонета «Изменчивая мечта» (Unstable Dream, according to the Place) страстно желает того, чтобы его мечта сбылась, и глубоко страдает, когда судьба посмеялась над ним и мечта не осуществилась. Томас Уайет очень просто и проникновенно рассказывает в своих сонетах о

страстях, радостях и огорчениях.

Генри Говард Сарри (Henry Howard Surrey, 1517-1547), так же как и Уайет, в качестве основного жанра в своем творчестве избирает сонет. Лаура из сонетов Петрарки явилась своеобразным прообразом главной героини сонетов Сарри - Джеральдины. В сонете «Описание и восхваление его возлюбленной Джеральдины» (Description and Praise of His Love Geraldine) Джеральдина названа дочерью Флоренции, однако в ее довольно условном образе чувствуются черты английской аристократки того времени.

Сарри изменил форму сонета, перестроив порядок рифм, свойственный сонету Петрарки. Вместо схемы рифмовки сонета у Петрарки - abba abba cde cde - Сарри дал следующую схему: abab cdcd efef gg, заменив две рифмы первых двух четверостиший четырьмя рифмами и введя вместо двух терцетов, завершающих сонет Петрарки, еще одно четверостишие и двустишие. Эта форма сонета была унаследована Шекспиром.

Одним из наиболее значительных произведений Сарри является элегия «Заточение в Виндзоре» (Prisoned in Windsor, 1546), в которой поэт говорит о своей горестной судьбе и оплакивает смерть своего друга герцога Ричмонда, вспоминая с грустью о невозвратимой поре юности.

Генри Сарри ввел в английскую поэзию белый стих, переведя две песни «Энеиды» пятистопным ямбом без рифмы. Впоследствии белый стих станет основной поэтической формой в трагедиях Марло и Шекспира.

Искусство сонета сделало новый шаг в творчестве Филипа Сидни (Philip Sidney, 1554-1586). Образованный человек, окончивший Оксфордский университет, придворный и дипломат, Сидни был знаком с известными гуманистами своего времени. Вместе с другими английскими поэтами он основал литературный кружок «Ареопаг» по образцу «Плеяды» французских поэтов. Сидни как поэт опирался не только на творчество Петрарки и Чосера, но и на творчество представителей «Плеяды» - Ронсара и Дю Белле. Сонеты Сидни объединены в цикл под названием «Астрофел и Стелла» (Astrophel and Stella, 1583, опубликованы в 1591 г.). В главных героях этого цикла - Астрофеле и Стелле - поэт изображает себя и свою возлюбленную Пенелопу Девре. Сонет Сидни отличается от сонетов, созданных предшественниками, большей содержательностью, тонкостью и полнотой выраженного в нем чувства.

Филип Сидни написал пасторальный роман «Аркадия» (The Countess of Pembroke's Arcadia, 1581, опубликован в 1590 г.). В этом произведении прозаическое повествование сменяется стихами разных размеров. Один из первых в английской литературе, роман «Аркадия» Сидни характеризуется, как и роман Лили «Эвфуэс», своим вычурным, метафорическим, изысканным стилем, получившим название эвфуистического*.

* Роман Джона Лили «Эвфуэс» (Euphues, 1580) оказал значительное влияние на литературу английского Ренессанса. Стиль этого романа, впоследствии получивший название «эвфуистического», отличается близостью к манерной разговорной речи светского общества и характеризуется обилием метафор, антитез, цитат и ссылок на античных авторов. Эвфуистический стиль знаменует собой переход от языка поэзии к языку драмы и художественной прозы.

Свои эстетические взгляды Филип Сидни изложил в трактате «Защита поэзии» (The Defence of Poesie, 1582-1583, опубликован в 1595 г.), который был написан как отклик на книгу пуританина Стивена Госсона, отрицавшего значение театра. Сидни выступает в защиту лирической и героической поэзии. Восхищаясь «планетарной музыкой» поэзии, он воздает ей хвалу. Все нападки на поэзию он объявляет ложными и бессильными, ибо поэзия пленяет человека тем, что славит доблестные деяния. В трактате высказана мысль о нравственной силе героической поэзии: «Она не только учит и приобщает нас к какой-либо истине: нет, она заставляет великодушие и справедливость пронизывать лучами туманы трусости и мглу вождлений». В «Защите поэзии» Сидни следует аристотелевской теории подражания - мимесиса - и повторяет ряд мыслей древнегреческого философа (поэзия философичнее истории; принцип вероятности и необходимости в изображении и т.д.). Вслед за Аристотелем Сидни говорит о сущности трагедии. Поэтическое подражание представляет ужасное таким образом, что в трагедии оно доставляет удовольствие. Трагедия может растрогать человека, вызвать лучшие чувства и слезы восторга.

Значение высокой трагедии Сидни видит в разоблачении скрытых язв, в антиираническом пафосе. В трактате высказана интересная мысль о том, что трагедия должна не слепо следовать событиям истории, а воспроизводить их в связи со свойствами поэзии и законами трагедийного жанра. В трагедии многие вещи, которые «невозможно показать, могут быть рассказаны, если авторы знают разницу между повествованием и представлением». Таким образом, Сидни очень точно определил соотношение между драматической природой и эпическими элементами трагедии.

Все ценное в эстетических взглядах Сидни впоследствии послужит примером для Шелли, который напишет трактат об искусстве и назовет его вслед за Сидни - «Защита поэзии».

Членом кружка «Ареопаг» был и поэт Эдмунд Спенсер (Edmund Spenser, 1552-1599). К гуманистическим идеям он приобщился в Кембриджском университете. В своих сонетах Спенсер выражал платоновский идеал любви. Созданные под влиянием Петрарки, Тассо и Дю Белле сонеты Спенсера отличаются изяществом формы (цикл «Amoretti»). Поэтический талант Спенсера с особой силой сказался в пасторальной поэме «Календарь пастуха» (Shepherd's Calender, 1579). Поэма состоит из двенадцати эклог, соответствующих каждому месяцу года.

Вершиной творчества Спенсера является незаконченная аллегорическая поэма «Королева фей» (The Faerie Queene, 1590-1596). Используя мотивы рыцарских романов о короле Артуре, Спенсер в каждой из шести книг поэмы поэтизирует какую-нибудь добродетель. Создавая образы героев сказочного рыцарского мира, поэт имел в виду реальных людей. В образе королевы фей Глорианы проглядывают черты королевы Елизаветы, в образе влюбленного в Глориану принца Артура угадывается облик фаворита Елизаветы графа Лестера. Спенсер создает чудесный, фантастический мир, в котором рыцари, побеждая драконов, совершают подвиги, а феи являются образцом красоты и совершенства. В первой книге рыцарь Красного Креста (Благочестие) по велению королевы фей сражается с чудовищем, чтобы спасти родителей Уны (Истина). Рыцарь Красного Креста готов был пасть за правду ежечасно, «не знал он лжи, и чужд ему был страх».

Среди сказочных, изысканных декоративных образов поэмы иногда появляются реальные описания природы Англии:

Им нравится цветущая калина,
И влажная прибрежная ветла,
И гордый дуб, и хрупкая крушина,
И плющ густой, что вьется вокруг ствола.

(Пер. С. Н. Протасьева)

Великолепно поэтическое мастерство автора «Королевы фей». В английской поэзии еще не было таких ярких описаний, такого полета фантазии, многообразия образов, гибкости и музыкальности стиха, богатства языковых средств. Благодаря этой поэме в английскую поэзию вошла новая стихотворная форма - девятистрочная строфа с определенной рифмовкой, получившая название «спенсеровой строфы» (ababbcbcc). Впоследствии к спенсеровой строфе обращались великие английские поэты Байрон, Шелли, Китс.

XVI в. в Англии был периодом расцвета драматургии. Английский театр отвечал народным интересам и был необычайно популярным в обстановке национального подъема. К концу XVI в. в Лондоне насчитывалось около двадцати театров; из них особенно знамениты были театр Ричарда Бербеда и театр Филипа Хенсло. Развитие театральной культуры шло не без трудностей, главной помехой являлись действия пуритан, считавших театр «бесовским» делом.

Соединение народного фарса и классической драмы было осуществлено в творчестве драматургов, которых называют «университетскими умами» (university wits). К ним относятся Роберт Грин, Томас Кид, Кристофер Марло и другие.

Роберт Грин (Robert Greene, 1558-1592) писал повести пасторального содержания и драмы. Повести включали в себя новеллы и стихи. Сюжет одной из новелл повести «Пандосто» (Pandosto, 1588) был заимствован и разработан Шекспиром в пьесе «Зимняя сказка». Характерная для повестей «Ткань Пенелопы» (Penelope's Web, 1587), «Менафон» (Menaphon, 1589) любовная тема раскрывается в эвфуистическом стиле.

От ранних пасторальных повестей Роберт Грин перешел к реалистическому изображению преступных нравов Лондона в плутовской повести «Вестник Черной книги, или Жизнь и смерть Неда Брауна, одного из самых замечательных карманников Англии» (The Black Bookes Messenger, Laying Open the Life and Death of Ned Browne, one of the most Notable Cutpurses of England, 1592) и в других произведениях.

Сохранилось шесть пьес Роберта Грина; среди них комедии - «Альфонс, Король Арагонский» (The Comical Historie of Alphonsus, King of Aragon, 1587), «Шотландская история короля Якова IV» (The Scottish Historie of King James the Fourth, 1591, опубликована в 1598 г.) и «Приятная комедия о Джордже Грине, Векфильдском полевом стороже» (A Pleasant Conceyted Comedie of George a Greene, the Pinner of

Wakefield, 1599).

Роберт Грин высмеивал пороки всех слоев лондонского общества. Комедийно-драматическое начало сочеталось в его пьесах с лиризмом. Грин создавал выразительные женские характеры. Сюжетные мотивы пьес Роберта Грина заимствованы из английских легенд, хроник, песен, но писатель смело соединяет традиционные мотивы с современным содержанием. Драматические коллизии в его пьесах остры, однако развязка всегда счастливая.

Демократизм Роберта Грина особенно ярко проявился в его комедии «Джордж Грин, Векфильдский полевой сторож». Драматург поэтизирует героя из низов общества - английского йомена Джорджа Грина. В пьесе в окружении народных бунтарей появляется легендарный герой Робин Гуд, который становится другом Джорджа Грина. Несмотря на оттенок верноподданничества в речах, Джордж Грин привлекателен тем, что совершает подвиг во имя интересов родины, выступив против феодалов, поднявших мятеж ради своих корыстных целей. В награду за доблесть король предлагает ему рыцарское звание, но Джордж Грин отказывается от этой награды, желая остаться простым йоменом:

Пусть йоменом живу я и умру.
Как жил отец, пускай живет и сын.
Ведь больше чести, коль свершает подвиг
Простец, чем человек в высоком сане.

(Пер. С. Н. Протасьева)

Пьеса Роберта Грина содержит выразительные народные сцены, проникнутые мотивами народных сказаний. Комедия о Джордже Грине - одно из самых значительных народных произведений английского Ренессанса. Воздействие пьес Роберта Грина ощутимо в драматургии Шекспира последнего периода - в «Перикле», «Цимбелине», «Зимней сказке», «Буре».

Если Роберт Грин создавал комедии и трагикомедии, то другой драматург из группы «университетских умов» - Томас Кид (Thomas Kyd, 1558-1594) - был автором трагической драмы мести «Испанская трагедия» (The Spanish Tragedie, около 1587), имевшей огромный успех на сцене. В этой пьесе много жестокостей и убийств в духе трагедий Сенеки. Томас Кид достигает, однако, небывалого еще в английской драматургии единства характера и действия, строгой мотивированности поступков и стройной композиции.

Томаса Кида считают автором несохранившейся пьесы «Гамлет», которая послужила основой для шекспировской трагедии. Но уже в «Испанской трагедии» есть ситуации, близкие «Гамлету» Шекспира: осуществление мести, вставная сцена спектакля - сцена на сцене. Мастерство Томаса Кида в создании убедительных характеров и драматического действия подготовляло драматургическое искусство Шекспира.

Кристофер Марло (Christopher Marlowe, 1564-1593)

Одним из самых талантливых представителей «университетских умов» был драматург Кристофер Марло. Марло родился в семье мастера цеха сапожников и дубильщиков. Ему удалось окончить грамматическую школу, а затем Кембриджский университет, что было непросто для человека демократического происхождения. После получения степени магистра Марло отказывается принять духовный сан и становится драматургом. Он создал ряд выдающихся реалистических трагедий.

Трагедия «Тамерлан Великий» (Tamburlaine the Great, 1587-1588) состоит из двух частей, в которых представлена история жизни завоевателя Тимура. Историческое лицо истолковывается драматургом в духе ренессансных представлений о свободе и необходимости. В трагедии много вымышленных фактов, которые подчинены основному авторскому замыслу - показать характер сильной личности, раскрыть ее человеческую доблесть и индивидуалистическое своеволие. Скифский пастух, достигший небывалого могущества благодаря своему уму, силе воли и смелости, ставший вследствие своей активности персидским царем, предстает в трагедии как титаническая фигура. Но характер Тамерлана сложен и противоречив. Этот бесстрашный и мужественный человек непобедим в бою; возвышенна и сильна его верная любовь к Зенократе; ему свойственно преклонение перед красотой; как преданный друг относится он к своим соратникам; неутомим в преследовании и наказании земных властителей; для него не существует авторитетов, он смело бросает вызов богам («в битве страшной истребим

богов»). Это человек, обладающий большими знаниями; так, он искусно излагает сыновьям правила фортификации и обучает их тайнам государственного правления. Но при этом индивидуалистическая натура Тамерлана одержима фанатическим стремлением к власти. Он не останавливается ни перед чем в своем стремлении завоевать Азию и сделаться властителем Востока. По его приказу беспощадно уничтожают все население захваченных мест, стирают города с лица земли, изуверски обращаются с пленными. Свирепый завоеватель выступает как разрушитель («Коль я погибну, пусть погибнет мир!»). Скифский пастух, поднявшийся к власти, оказывается надменным тираном, думающим только о войнах, ведущим нескончаемые кровопролитные сражения, сеющим повсюду смерть. Он убивает своего сына Халифа за то, что тот отказывается следовать по стопам отца. Наконец, он объявляет себя богом, солнцем, «ярчайшим из всех земных светил».

Тамерлан - завоеватель и деспот, жаждущий покорить весь мир, - осуждается в трагедии многими героями, которые становятся жертвами его жестокости. Тамерлана называют «чудовищем, поправшим благодарность». Марло показывает, что возмездие тирану, назвавшему себя «бичом господним, владыкой мира, божеством земным», неотвратимо: смерть настигает кровожадного тирана, который прослыл «бичом и ужасом Земли».

Тамерлану противостоят настоящие герои, мужественные люди, которые погибают в неравной борьбе с завоевателем, защищая свою родину. Это комендант города Бассоры и его жена, правитель Вавилона. Если помыслы Тамерлана «лишь войнами полны», то эти герои в бой идут, «когда велит нужда».

Трагедия «Тамерлан Великий» создавалась в то время, когда шла война с Испанией. Этим объясняется интерес драматурга к проблемам войны, героики и патриотизма. В творчестве Кристофера Марло трагедия наполнилась высоким общественным содержанием и стала жанром большой философской значимости. В трагедиях Марло ставятся большие общественные проблемы; драматург рисует яркие титанические характеры; его героям свойственна красочная патетическая речь.

Драма Марло «Трагическая история доктора Фауста» (*The Tragical History of Dr. Faustus*, 1589) написана на основе мотивов народной книги о Фаусте, опубликованной в 1587 г. Иоганном Шписом во Франкфурте-на-Майне. Марло пользовался английским переводом книги. В центре трагедии - образ ученого Иоганна Фауста, который, разочаровавшись в современных науках и богословии, ищет новых способов познания тайн мироздания и новых средств достижения могущества. Ученый из Виттенберга хочет обрести такие способности, которые дали бы ему возможность познать неизведанное, испытать недоступные наслаждения, достигнуть безграничной власти и огромного богатства. Ради всего этого Фауст готов преступить дозволенное, предаться черной магии, которая открыла бы доступ к силам тьмы. Фауст заключает сделку с владыками ада - Люцифером, Вельзевулом и Мефистофелем: двадцать четыре года он будет всемогущ с помощью Мефистофеля, а потом станет навсегда жертвой адских мучений. В образе доктора Фауста возвеличивается сила разума человека незнатного происхождения, сила знания, хотя знание нужно Фаусту для достижения богатства и славы.

Мечтам Фауста Мефистофель противопоставляет трезвую правду жестокой реальности:

Единым местом ад не ограничен,
Пределов нет ему; где мы, там ад;
И там, где ад, должны мы вечно быть.

(Пер. Е. Бируковой)

Своеобразен характер Мефистофеля. Он предстает не как исчадие ада, а как падший ангел, с сочувствием относящийся к Фаусту, которому уготована сходная судьба.

В пьесе о Фаусте есть еще отзвуки средневекового моралите. Так, в одной из сцен появляются аллегорические фигуры семи смертных грехов: Гордости, Алчности, Ярости, Зависти, Чревоугодия, Лениности, Распутства.

Высокого трагического пафоса исполнен последний монолог доктора Фауста. Ученый-гуманист, в отчаянии сознающий близкую гибель, заклинает силы природы изменить неотвратимый ход времени. Но время необратимо, и человек с отважным умом неизбежно приходит к своему роковому концу.

Еще в начале первого акта, говоря о «доброй и злой» судьбе Фауста, хор сравнивает его с Икаром, который

...ринулся в запретные высоты

На крыльях восковых; но тает воск -
И небо обрекло его на гибель.

Пьеса о докторе Фаусте - это философско-психологическая трагедия, раскрывающая внутреннюю борьбу ученого-гуманиста, который стремится к неограниченной свободе личности, но сознает, что это чревато разрывом с людьми, одиночеством и гибелью. Драма Марло «Трагическая история доктора Фауста» явилась образцом, которым воспользовался Гёте в своем поэтическом пересоздании народной легенды о докторе Фаусте.

Основная проблема трагедии «Мальтийский еврей» (The Famous Tragedy of the Jew of Malta, 1590) намечается уже в прологе, где появляется исторический персонаж Макиавелли, не связанный с сюжетом трагедии. Макиавелли излагает свою философию политического успеха. Далее Макиавелли связывает свое искусство политика с действиями главного персонажа трагедии мальтийского еврея Варравы, утверждая, что тот похож на него. Варрава добился богатства, пуская в ход принципы Макиавелли.

Идеи итальянского мыслителя Никколо Макиавелли, изложенные им в трактате «Государь», во многом определяли характер действий английских политиков эпохи Возрождения. Доктрина Макиавелли состояла в трезвом анализе политических действий, определяющемся реальной целью и искусством поведения сильного правителя. Эта доктрина индивидуалистична, ибо «искусство» государя основано только на интересах сильной личности и никак не связано с моральными принципами. Искусство государя сводится к средствам борьбы, к личным целям и лишено, по сути дела, национально-исторического содержания, хотя сам Макиавелли считал, что все это необходимо для объединения государства. Макиавеллизм в политике явился оправданием аморализма сильной личности, стремящейся к власти.

В учении Макиавелли Марло привлекала идея независимости политики от религии. В своей трагедии «Мальтийский еврей» он показал, что никакая религия не мешает политикам поступать так, как им выгодно. Доктрина Макиавелли импонировала Марло также и тем, что она способствовала человеческой активности, помогала личности в достижении своих целей. Тем не менее Марло видит аморализм идей Макиавелли, ведущих к жестокости, коварству, вероломству и предательству, и обличает его в образе ростовщика Варравы. Образ Варравы предвосхищает образ Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира.

Макиавеллизм решительно осуждается и в пьесе «Эдуард II» (The Troublesome Reigne and Lamentable Death of Edward the Second, 1592). Властолюбивый лорд Мортимер Младший стремится стать правителем Англии. Он поднимает баронов на междоусобную войну с целью отнять корону у короля Эдуарда II и передать ее юному принцу; Мортимер, любовник королевы Изабеллы, рассчитывает на то, что его назначат регентом. Эдуард II вначале принужден отказаться от короны, затем его убивают по приказу Мортимера. Добиваясь осуществления своих тайных планов, Мортимер полагает, что он управляет колесом фортуны. Однако в тот момент, когда он, наконец, стал регентом, удача ему изменила. Новый король Эдуард III проявил большую силу воли, чем его отец, и сумел поднять лордов против цареубийцы. Мортимера казнят, а королеву Изабеллу заточают в Тауэр. Образ Мортимера явился прообразом Ричарда III в пьесе Шекспира.

В «Эдуарде II» критике подвергается не только лицемерный и вероломный политик, рвущийся к власти, но и развращенный монарх. Король Эдуард II думает не о благе государства и народа, а только о своих наслаждениях и прихотях, раздает поместья и титулы своим фаворитам Гевестону и Спенсеру Младшему.

«Эдуард II» - это трагедия на сюжет национальной истории. Остродраматичны отношения короля и представителей церковной власти, короля и баронов. В этой пьесе раскрываются трагизм и зло междоусобных войн; в ней уже нет титанических героев, которые полагались только на свой ум и силу своего характера в достижении желанной цели. Герои вынуждены в своих решениях и действиях считаться с обстоятельствами, опираться на определенные силы общества. Таким образом, поведение личности драматург начинает соотносить с реальной расстановкой сил. В этом реалистическая глубина трагедии.

Пьеса «Эдуард II» - историческая хроника, написанная в форме трагедии. В создании ее Марло опирается на факты, взятые из «Хроник Англии, Шотландии и Ирландии» Ральфа Холиншеда (1577). Этим она отличается от первой исторической хроники в английской драматургии - пьесы Джона Бейла «Король Иоанн» (King Johan, 1548), которая еще была близка к моралите. Сочетанием жанровых

признаков трагедии и хроники пьеса «Эдуард II» близка к историческим хроникам Шекспира.

Все титанические герои Марло стремятся к власти, невзирая на религиозные догматы смирения и покорности. Мировоззрению самого Марло был свойствен скептицизм по отношению к религии. Драматург примыкал к кружку вольнодумцев, возглавляемому поэтом и философом Уолтером Роли. За Марло начинает следить тайная полиция. После доноса, в котором сообщалось, что Марло подвергал критике Библию, он был убит в спровоцированной тайной полицией драке.

Как гуманист-радикал Марло смело выступал против феодальных установлений, религиозного мракобесия, макиавеллизма в политике, боролся за торжество идеалов гуманизма. Культура английского Возрождения не знала такого решительного и мужественного защитника интересов личности, каким был ученый-гуманист Кристофер Марло. Однако позиция Марло несет в себе противоречивые черты. Герои его трагедий обнаруживают не только бунтарскую силу, волю и разум, но и патологические страсти (кровожадность Тамерлана, развращенность Эдуарда II).

Значение Кристофера Марло в истории ренессансной драмы огромно. Он сделал драму подлинно поэтическим произведением, ввел в нее белый стих, выражающий сложность переживаний героев и многообразные оттенки их возвышенной, патетической речи. Как создатель поэтической философско-психологической трагедии Марло явился непосредственным предшественником Шекспира.

Уильям Шекспир (William Shakespeare, 1564-1616)

Творчество великого английского писателя Уильяма Шекспира имеет всемирное значение. Шекспировский гений дорог всему человечеству. Мир идей и образов поэта-гуманиста поистине огромен. Всемирное значение Шекспира - в реализме и народности его творчества.

Уильям Шекспир родился 23 апреля 1564 г. в Стратфорде-он-Эйвон в семье перчаточника. Будущий драматург учился в грамматической школе, где преподавали латинский и греческий языки, а также литературу и историю. Жизнь в провинциальном городе давала возможность тесного общения с народом, от которого Шекспир усвоил английский фольклор и богатство народного языка. Какое-то время Шекспир был младшим учителем. В 1582 г. он женился на Анне Хэтевей; у него было трое детей. В 1587 г. Шекспир уехал в Лондон и вскоре стал играть на сцене, хотя большого успеха как актер не имел. С 1593 г. он работал в театре Бербеджа в качестве актера, режиссера и драматурга, а с 1599 г. стал пайщиком театра «Глобус». Пьесы Шекспира пользовались большой популярностью, хотя его имя мало кто знал в то время, ибо зритель обращал внимание прежде всего на актеров.

В Лондоне Шекспир познакомился с группой молодых аристократов. Одному из них, графу Саутгемптону, он посвятил свои поэмы «Венера и Адонис» (Venus and Adonis, 1593) и «Лукреция» (Lucrece, 1594). Кроме указанных поэм им написаны сборник сонетов и тридцать семь пьес.

В 1612 г. Шекспир оставил театр, перестал писать пьесы и вернулся в Стратфорд-он-Эйвон. Шекспир умер 23 апреля 1616 г. и был похоронен в родном городе.

Недостаточность сведений о жизни Шекспира послужила поводом для возникновения так называемого шекспировского вопроса. Начиная с XVIII в. некоторые исследователи стали высказывать мысль о том, что шекспировские пьесы были написаны не Шекспиром, а другим человеком, который хотел скрыть свое авторство и опубликовал свои произведения под именем Шекспира. Герберт Лоренс в 1772 г. заявил, что автором пьес был философ Фрэнсис Бэкон; Делия Бэкон в 1857 г. утверждала, что пьесы были написаны членами кружка Уолтера Роли, куда входил и Бэкон; Карл Блейбтрей в 1907, Дамблон в 1918, Ф. Шипулинский в 1924 г. старались доказать, что автором пьес был лорд Ретленд. Некоторые ученые приписывали авторство графу Оксфорду, графу Пембруку, графу Дерби. В нашей стране эта теория поддерживалась В.М.Фриче. И.А.Аксенов считал, что многие пьесы написаны не Шекспиром, а только редактировались им.

Теории, отрицающие авторство Шекспира, несостоятельны. Они возникли на основе недоверия к тем преданиям, которые служили источником биографии Шекспира, и на основе нежелания видеть гениальную одаренность в человеке демократического происхождения, не кончавшем университета. То, что известно о жизни Шекспира, вполне подтверждает его авторство. Философский ум, поэтическое мироощущение, обширность познаний, глубокое проникновение в морально-психологические проблемы - всем этим Шекспир обладал благодаря усиленному чтению, общению с народом, активному участию в делах своего времени, внимательному отношению к жизни.

Творческий путь Шекспира делится на три периода. В первый период (1591-1601) были созданы

поэмы «Венера и Адонис» и «Лукреция», сонеты и почти все исторические хроники, за исключением «Генриха VIII» (1613); три трагедии: «Тит Андроник», «Ромео и Джульетта» и «Юлий Цезарь». Наиболее характерным для этого периода жанром явилась веселая, светлая комедия («Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Виндзорские насмешницы», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь»).

Второй период (1601-1608) ознаменован интересом к трагическим конфликтам и трагическим героям. Шекспир создает трагедии: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский». Комедии, написанные в этот период, уже несут на себе трагический отблеск; в комедиях «Троил и Крессида» и «Мера за меру» усиливается сатирический элемент.

К третьему периоду (1608-1612) относятся трагикомедии «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря», в которых появляются фантастика и аллегоризм.

Вершиной английской поэзии эпохи Возрождения и важнейшей вехой в истории мировой поэзии явились сонеты Шекспира (1592-1598, опубликованы в 1699 г.). К концу XVI в. сонет стал ведущим жанром в английской поэзии. Шекспировские сонеты по своей философской глубине, лирической силе, драматизму чувства и музыкальности занимают выдающееся место в развитии искусства сонета того времени. 154 сонета, созданных Шекспиром, объединяются образом лирического героя, который воспекает свою преданную дружбу с замечательным юношей и свою пылкую и мучительную любовь к смуглой леди (The Dark Lady of the Sonnets). Сонеты Шекспира - это лирическая исповедь; герой повествует о жизни своего сердца, о своих противоречивых чувствах; это - страстный монолог, гневно обличающий лицемерие и жестокость, царившие в обществе, и противопоставляющий им непреходящие духовные ценности - дружбу, любовь, искусство. В сонетах раскрывается сложный и многогранный душевный мир лирического героя, живо откликающегося на проблемы своего времени. Поэт возвеличивает духовную красоту человека и вместе с тем изображает трагизм жизни в условиях того времени.

Художественное совершенство в выражении глубоких философских идей неотделимо от сжатой, лаконичной формы сонета. В шекспировском сонете используется следующая схема рифмовки: abab cdcd efef gg. В трех катренах дано драматическое развитие темы, часто с помощью контрастов и антитез и в форме метафорического образа; заключительный дистих представляет собой афоризм, формулирующий философскую мысль темы.

Мастерством правдивого лирического портрета отличается изображение смуглой леди в 130-м сонете. Шекспир отказывается от манерных, эвфуистических сравнений, стремясь нарисовать реальный облик женщины:

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.

С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.

(Пер. С. Маршака)

Среди сонетов, в которых высказываются важнейшие общественные идеи, выделяется 66-й сонет. Это - гневное обличение общества, основанного на низости, подлости и коварстве. В лапидарных фразах названы все язвы несправедливого общества. Лирический герой так сильно переживает открывшуюся перед ним страшную картину торжествующего зла, что начинает призывать смерть. Сонет, однако, заканчивается проблеском светлого настроения. Герой вспоминает о любимой, ради которой он должен жить:

Все мерзостно, что вижу я вокруг,
Но жаль тебя покинуть, милый друг!

Свой обличительный монолог, являющийся непосредственным взрывом негодования, лирический

герой произносит на одном дыхании. Это передано повторением союза «and» в десяти стихотворных строках. Использование слов «tir'd with all these» (измучась всем...) в начале и в конце сонета подчеркивает прямую связь переживаний лирического героя с общественными проблемами времени. Герой вбирает в свой душевный мир все, что волнует человека в мире общественном. Драматизм переживаний лирического героя выражен в нагнетании энергичных фраз, каждая из которых представляет собой антитезу, воспроизводящую реальное общественное противоречие. Герой не может больше видеть

Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой...

Напряженным чувствам лирического героя соответствует частое и строгое чередование ассонансов и аллитераций:

*And folly – doctor-like - controlling skill...
And captive good attending captain ill...*

Средствами языка и стиля великолепно передана вся сила переживаний взволнованного героя. Величию человека, который благодаря своим духовным поискам и неустанному творческому горению способен обрести бессмертие, посвящен 146-й сонет.

Над смертью властвуй в жизни быстротечной,
И смерть умрет, а ты пребудешь вечно.

Многообразные связи душевного мира лирического героя с различными сторонами общественной жизни того времени подчеркнуты метафорическими образами, основанными на политических, экономических, юридических, военных понятиях. Любовь раскрывается как реальное чувство, поэтому отношения любящих сравниваются с социально-политическими отношениями того времени. В 26-м сонете появляются понятия вассальной зависимости (vassalage) и посольских обязанностей (ambassage); в 46-м сонете - юридические термины: «ответчик отвергает иск» (the defendant doth that plea deny); в 107-м сонете - образ, связанный с экономикой: «любовь, как аренда» (the lease of my true love); во 2-м сонете - военные термины: «Когда сорок зим поведут осаду твоего чела и проруют глубокие траншеи через поле твоей красоты...» (When forty winters shall besiege thy brow, And dig deep trenches in the beauty's field...).

Сонеты Шекспира музыкальны. Весь образный строй его стихов близок музыке.

Поэтический образ у Шекспира близок также образу живописному. В словесном искусстве сонета поэт опирается на открытый художниками Ренессанса закон перспективы. 24-й сонет начинается словами:

Мой глаз гравером стал и образ твой
Запечатлел в моей груди правдиво.
С тех пор служу я рамою живой,
А лучшее в искусстве - перспектива.

Чувство перспективы было способом выражения динамики бытия, многомерности реальной жизни, неповторимости человеческой индивидуальности*.

* См.: С а м а р и н Р.М. Реализм Шекспира. - М., 1964, гл. «Эстетическая проблематика сонетов Шекспира».

Лирический трагизм сонетов находит развитие в трагедиях Шекспира. 127-й сонет предвосхищает трагическую тему «Отелло»:

Прекрасным не считался черный цвет,
Когда на свете красоту ценили.

Но, видно, изменился белый свет, -
Прекрасное позором очернили.

66-й сонет в миниатюре содержит философское содержание и лирическую тональность, характерные для трагедии «Гамлет».

Сонеты Шекспира переводили на русский язык И.Мамуна, Н.Гербель, П. Кусков, М.Чайковский, Э.Ухтомский, Н.Холодковский, О.Румер. Лучшими признаны опубликованные в 1949 г. переводы С.Я.Маршака, который сумел передать философскую глубину и музыкальность сонетов Шекспира.

С особой силой гуманистическое мировоззрение Шекспира раскрывается в художественном анализе социально-политических конфликтов и трагических противоречий в жизни человека и общества, который дан в его исторических хрониках. Существо жанра исторической хроники состоит в драматургическом изображении реальных лиц и событий национальной истории. В отличие от трагедий, где Шекспир в интересах замысла отходил от точного изображения исторических фактов, хроника характеризуется верным воспроизведением исторических событий, что, однако, предполагает художественный домысел и художественное пересоздание материала*.

* См.: Шведов Ю.Ф. Вильям Шекспир: Исследования. - М., 1977; Комарова В. П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. - Л., 1977.

К историческим хроникам Шекспира относятся десять пьес:

«Генрих VI. Часть первая» (The First part of King Henry VI, 1590-1592);

«Генрих VI. Часть вторая» (The Second part of King Henry VI, 1590-1592);

«Генрих VI. Часть третья» (The Third part of King Henry VI, 1590-1592);

«Ричард III» (The Tragedy of King Richard III, 1592-1593);

«Ричард II» (The Tragedy of King Richard II, 1595-1597);

«Король Иоанн» (The Life and Death of King John, 1595-1597);

«Генрих IV. Часть первая» (The First part of King Henry IV, 1597-1598);

«Генрих IV. Часть вторая» (The Second part of King Henry IV, 1597-1598);

«Генрих V» (The Life of King Henry V, 1598-1599);

«Генрих VIII» (The Famous History of the Life of King Henry VIII, 1612-1613).

В исторических хрониках Шекспир дает свое понимание и свою трактовку исторических событий и поступков исторических лиц. На материале прошлого он решает проблемы, волновавшие современников. История в его хрониках служит познанию современного состояния общества. Хроникам, так же как и трагедиям, свойственны этический пафос, философская постановка проблемы добра и зла, гуманистический интерес к личности и ее судьбе. Хроники во многом близки не только трагедиям, но и комедиям Шекспира; в них дано комедийное изображение «фальстафовского фона».

Возникновение жанра исторической хроники обусловлено противоречиями самой английской действительности. В.Г.Белинский таким образом обосновывал развитие исторической хроники в Англии: «Историческая драма возможна только при условии борьбы разнородных элементов государственной жизни. Недаром только у одних англичан драма достигла своего высшего развития; не случайно Шекспир явился в Англии, а не в другом каком государстве: нигде элементы государственной жизни не были в таком противоречии, в такой борьбе между собою, как в Англии»*.

* Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. - М., 1954.-Т. 5. - С. 496.

Обращение Шекспира к жанру исторической хроники обуславливалось также возросшим интересом общества к отечественной истории в период борьбы за укрепление национального государства. Источником сюжетов исторических хроник явился уже упоминавшийся труд Р. Холиншеда «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии».

В трилогии «Генрих VI» нарисовано широкое полотно: изображена война Алой и Белой роз, когда английские бароны жестоко истребляли друг друга в междоусобной борьбе Ланкастеров и Йорков. Шекспир верно показал кровавые распри феодалов, осуждая обе враждующие стороны. Драматург выступает сторонником сильной королевской власти, которая могла бы покончить с феодальными войнами. Поэтому он осуждает короля Генриха VI, слабого, неспособного управлять страной человека, не могущего усмирить враждующих баронов. Генрих VI не совершает никаких злодеяний, но он виновен в том, что уклоняется от долга главы государства и мечтает отказаться от короны, чтобы стать пастухом. Генрих VI погибает именно потому, что не сумел разумно использовать данную ему власть.

В исторических хрониках Шекспира показана сила народа. Бароны вынуждены считаться с настроением народной массы. Во второй части «Генриха VI» изображается восстание Джона Кэда в 1450 г. Шекспир раскрыл закономерность народного протеста, возникшего в связи с бедственным положением крестьян и городских ремесленников из-за феодальных междоусобиц. Однако Шекспир видел, как феодалы использовали народный бунт в своекорыстных целях.

В трилогии «Генрих VI» описаны такие условия в жизни общества, которые ведут к появлению тирана. Кровавое соперничество аристократов было предпосылкой прихода к власти Ричарда Глостера, будущего Ричарда III. В финале трилогии мрачная личность Ричарда Глостера делается все более влиятельной.

В пьесе «Ричард III» этот персонаж становится центральным. Сама пьеса по своей структуре приближается к трагедии. Внимание к ходу исторических событий, свойственное «Генриху VI», сменяется в «Ричарде III» вниманием к характеру героя и его конфликту с окружающими. Ричард III предстает не просто как персонаж, узурпирующий власть, но как убедительная в психологическом отношении личность. Шекспир развивает обличительную характеристику его как тирана, данную ему еще в книге Томаса Мора «История Ричарда III» (1514-1518). Ричард III осужден Шекспиром как политик, использующий макиавеллиевские способы достижения власти, прибегающий к преступным действиям в борьбе за престол. Свою жестокость и преступные планы он прикрывает лицемерными рассуждениями о благе. В то же время наедине с самим собой он прямо говорит о своем коварстве, о сознательном намерении не считаться с совестью.

Ричард III умен и отважен, он обладает большой силой воли, покоряющей тех, кто с недоверием и враждебностью относится к нему. Его поведение - игра, которая многих вводит в заблуждение. Он сумел обольстить Анну, знающую, что он убил ее мужа. В злодейском облике Ричарда III есть титаническое начало. Не случайно В.Г.Белинский писал: «Трагическое лицо непременно должно возбуждать к себе участие. Сам Ричард III - это чудовище злодейства, возбуждает к себе участие исполинскою мощью духа»*. Ричард III, который оправдывал свою жестокость словами: «Кулак нам - совесть, и закон нам - меч», в конце концов испытывает муки совести и перед лицом смерти осуждает себя за то, что нарушал клятву, совершал убийства и тем самым обрек себя на одиночество.

* Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. - М., 1955. - Т. 7. - С. 534.

Действие в пьесе является реализацией хитроумных злодейских планов главного героя, оно демонстрирует искусство интриги Ричарда III, который сам выступает актером и режиссером в сценах насилий и убийств. Он играет уверенно и смело, его поступки приводят к успеху: он добивается престола. Но, став королем, тиран чувствует, что не может укрепить свою власть посредством преступлений.

Осуждая тиранию, Шекспир выдвигает идею монархии, которая сможет установить в стране мир и спокойствие. Тирану Ричарду III противопоставлен граф Ричмонд, родоначальник династии Тюдоров. Этот образ здесь только намечен, но идейно-композиционное значение его велико: с ним связана мысль о необходимости борьбы против деспотизма, о закономерности победы над тиранией.

Намеченная в образе Ричмонда тема монарха, радеющего о благе страны, вырастает в следующей хронике - «Король Иоанн» - в тему монарха-патриота. Пьеса создавалась в период, когда Англия ощущала угрозу со стороны католической Испании. Поэтому тема патриотизма и тема осуждения католицизма стали центральными в хронике. Тема патриотизма раскрывается в образах Иоанна Безземельного и Бастарда Фокенбриджа.

Патриотическая позиция Шекспира - основной критерий в оценке поведения персонажей в пьесе «Ричард II». По своему сюжету эта драма близка «Эдуарду II» Кристофера Марло. В том и другом произведении изображается отказ развратного короля от короны и гибель его. Однако, сходство сюжетной ситуации объясняется не столько влиянием драмы Марло на драму Шекспира, сколько близостью судеб исторических лиц. Проницательный Ричард II чувствует, что время обратилось против него. В состоянии глубокого душевного кризиса он отказывается от короны.

Герцог Генри Болингброк, антагонист Ричарда II, - умный и тонкий политик. Смелость и мужество Болингброка вызвали симпатию к нему со стороны народа. Герцог умело пользуется своей популярностью среди простого люда для осуществления своих честолюбивых планов. Шекспир с большим сочувствием относится к патриотизму Болингброка, но с явной неприязнью говорит о его лицемерии, расчетливости, честолюбии. Узурпация власти представлена безнравственным делом, ведущим к преступлению - убийству Ричарда II.

Лучшие исторические драмы Шекспира - это две части «Генриха IV» и «Генрих V». Болингброк, ставший королем Генрихом IV, вступает в конфликт с феодалами. Главными его противниками оказываются бароны из рода Перси. Поднимая мятеж против короля, феодалы действуют несогласованно, своекорыстные интересы мешают им объединиться. В результате такой разобщенности во время мятежа трагически погибает храбрый Генри Перси, прозванный Хотспером («Горячая шпора»). И в этой хронике Шекспир показывает неизбежность поражения феодалов в столкновении с королевской властью. Тем не менее рыцарь Хотспер обрисован в положительных тонах. Он вызывает симпатии верностью идеалу воинской чести, мужеством и бесстрашием. Шекспира привлекают нравственные качества смелого рыцаря. Но он не приемлет Хотспера как личность, выражающую интересы феодалов и связанную с силами, уходящими в прошлое. Хотспер действует как противник Генриха IV, принца Гарри и Фальстафа, и он явно уступает этим героям, представляющим новые, развивающиеся силы общества. В пьесе отображается объективная закономерность времени: трагическая гибель феодалов и постепенное утверждение новой силы - абсолютизма.

Король Генрих IV, оказавшись на троне благодаря умелым дипломатическим действиям, со временем утрачивает активность и, так же как и его предшественники, оказывается в состоянии нравственного кризиса. Генрих IV озабочен тем, что он не сумел избавить страну от братоубийственных войн. Незадолго до смерти больной Генрих IV, отойдя от былой подозрительности и скрытности, в разговоре с сыном прямо высказывает свою тревогу за судьбу Англии, давая принцу Гарри советы, касающиеся государственных дел. Генрих IV не мог довести борьбу против феодалов до конца потому, что он и сам всегда действовал как феодал и к власти пришел как феодал, узурпировав престол.

Важнейшую роль в сюжете обеих частей «Генриха IV» играет образ принца Гарри, будущего короля Генриха V. В соответствии с легендой, бытовавшей в эпоху Возрождения, Шекспир представил принца Гарри как беспутного малого, предающегося веселью и забавным приключениям в обществе Фальстафа. Но несмотря на беспутство, принц Гарри человек нравственно чистый. Хотя в действительности принц Гарри был жестоким авантюристом, Шекспир представил его прекрасным юношей. Идеализация принца вызвана верой Шекспира в прогрессивность абсолютной монархии, объединяющей нацию.

Характер принца Гарри многогранен. Решительным и смелым он выступает в бою, живым и непосредственным в общении с народом, умным и дальновидным в государственных делах. Принц Гарри проводит жизнь в развлечениях, вместе с Фальстафом, Бардольфом и Пистолем он веселится в таверне «Кабанья голова». Но и в сценах кутежей Гарри остается благородным человеком. Он привлекает добрым отношением к простым людям, умением найти общий язык с ними. Ведя жизнь беспутного малого, принц вместе с тем очень серьезно думает о том, как он придет к власти и будет управлять страной. Демократическое общение с низами общества для принца Гарри - форма широкого знакомства с теми, кто станет его подданными.

В исторических хрониках «Генрих IV» и «Генрих V» изображены пестрые плебейские слои общества - крестьяне, слуги, солдаты, купцы, так называемый «фальстафовский фон». Реализм исторической драмы определялся многогранным и многосторонним изображением общества. Важное значение приобретает постановка вопроса о положении народа, об отношениях монарха с народом. «Фальстафовский фон» является реалистической картиной жизни низов общества не только того времени, когда происходит действие хроник, но и современной Шекспиру Англии.

Из персонажей «фальстафовского фона» выделяется прежде всего яркий комический образ сэра Джона Фальстафа. Этот толстый рыцарь вызывает смех своими бесконечными проделками и остроумной речью. В Фальстафе немало пороков. Он распутник, пьяница, лгун и грабитель. Отсюда - сатирические штрихи в этом образе. Но главное в Фальстафе - это стихия веселья, артистической игры, бесконечной изобретательности. В этом образе передано очарование не скованной социальными условностями человеческой природы. Фальстаф добродушен и откровенен, весел и жизнерадостен, предприимчив и мудр.

Плутоватый и озорной Фальстаф, выступающий в окружении комических персонажей, воплощает в себе жизнерадостный дух эпохи Возрождения, противостоящий как религиозной морали средних веков, так и пуританскому лицемерию буржуазных кругов. Фальстаф смеется над религиозным ханжеством. Обедневший дворянин и рыцарь, он живет за счет грабежей на большой дороге. Сознывая власть денег, он в то же время не преклоняется перед ними. В отличие от буржуа Фальстаф лишен жадности накопительства или мелкого скопидомства и бережливости. Деньги ему нужны для того, чтобы

наслаждаться жизнью.

Неприятием рыцарской чести Фальстаф противостоит Хотсперу. Рыцарская честь феодалов сводилась к обязательному участию в междоусобных войнах. Рыцарь Фальстаф отрицательно относится к рыцарской чести именно потому, что видит бессмысленную жестокость войны.

Фальстаф - комический образ воина того времени. Он очень беспокоится за свою жизнь, которая ему дороже всего на свете, поэтому не особенно усердно служит, прикрывая недостаток служебного рвения хитростью и враньем.

Фальстаф обаятелен своим безграничным жизнелюбием, безудержной фантазией, игровой буффонадой, уверенностью в себе, пронизательной и остроумной критикой феодальной морали. Циничные суждения Фальстафа - это форма, в которой раскрывается и подчеркивается непривлекательная суть отношений в феодальном обществе.

Один из самых значительных образов, созданных Шекспиром, Фальстаф представляет собой комедийный мир шекспировской драматургии, тогда как Гамлет знаменует собой мир трагедии. Образ Фальстафа является комическим соответствием трагическому плану основного содержания исторических хроник. Те проблемы, которые в основной сюжетной линии раскрываются в трагическом аспекте, в «фальстафовском фоне» даны в комическом плане. Речь Фальстафа представлена прозой в отличие от стихотворной речи трагических персонажей. Речь его непосредственна, в ней очень естественно раскрывается смеховая культура народного языка. Часто остроты Фальстафа строятся на обыгрывании омонимического звучания слов, на пародии. Комизм образа Фальстафа основан также на подчеркнутом несоответствии внешности толстого пожилого служаки и веселых дерзких поступков и высказываний молодого духом человека.

С остроумным гедонистом Фальстафом дружит принц Гарри. Когда принц становится королем Генрихом V, он отстраняет от себя Фальстафа. В этих отношениях персонажей есть отголоски реальных отношений между Генрихом V и сэром Джоном Олдкастлем, которого считают прототипом Фальстафа.

Отношения между Фальстафом и принцем Гарри полны глубокого смысла. Благодаря дружбе с Фальстафом принц Гарри приобщается к ренессансному духу критицизма и жизнерадостности, знакомится с бытом и нравами простого люда. В отношениях с принцем Гарри Фальстаф доверчив; он считает принца своим верным другом. В этой дружеской привязанности, душевной щедрости ренессансной личности проявляется превосходство Фальстафа над «идеальным монархом». Но Фальстаф уступает принцу Гарри в трезвости оценки новых обстоятельств. Разрыв принца Гарри с Фальстафом неизбежен. «Идеальный монарх» Генрих V, придя к власти, отказывается от прежней ренессансной вольницы. Для укрепления абсолютистского режима не нужны ни юмор, ни душевная щедрость.

В первый период творчества наряду с историческими хрониками Шекспир создавал жизнерадостные, оптимистические комедии, в которых человек выступает творцом своего счастья, преодолевая подчас сложные драматические ситуации. К комедиям относятся следующие пьесы: «Комедия ошибок» (The Comedy of Errors, 1591), «Укрощение строптивой» (The Taming of the Shrew, 1594), «Два веронца» (The Two Gentlemen of Verona, 1594-1595), «Бесплодные усилия любви» (Love's Labour's Lost, 1594-1595), «Сон в летнюю ночь» (A Midsummer-Night's Dream, 1594-1595), «Венецианский купец» (The Merchant of Venice, 1595), «Виндзорские насмешницы» (The Merry Wives of Windsor, 1597), «Много шума из ничего» (Much Ado about Nothing, 1598-1599), «Как вам это понравится» (As You Like It, 1599-1600), «Двенадцатая ночь, или Что угодно» (Twelfth Night; or What You Will, 1600).

В веселой фарсовой пьесе «Укрощение строптивой» появляются яркие характеры Катарина и Петруччо, выделяющихся среди расчетливых горожан Падуи. Катарина слывет строптивой девушкой, тогда как ее сестра Бьянка известна своей кротостью. Строптивость и грубость Катарина - это лишь способ отстаивания своего достоинства, способ сопротивления мелочным расчетам, деспотизму отца и осаждающих дом женихов. Катарину раздражает безликость Бьянки, низменность женихов. С обычной для нее грубостью она встречает и Петруччо. Между ними начинается длительный поединок, в результате которого они оба почувствовали, что не уступают друг другу в энергии, силе духа, жизнелюбии и остроумии, что достойны друг друга по уму и воле.

Идея торжества жизни и любви раскрывается и в комедии «Сон в летнюю ночь». Поэтический мир этой комедии - в причудливом смешении земного, реального со сказочным, фантастическим. В этой комедии условному характеру традиционной морали Шекспир-гуманист противопоставляет природную естественность человеческих чувств и страстей. Тема любви освещена здесь в лирико-юмористическом плане. Любовь юных героев - чистое, светлое чувство. Оно побеждает, несмотря на все капризы и

причуды человеческих характеров и человеческого поведения.

В шекспировской комедии есть глубоко драматические конфликты и даже трагические мотивы. В этом отношении характерна комедия «Венецианский купец». На фоне веселой карнавальной обстановки Венеции происходит острое столкновение между миром радости, доверия и благородства и миром корысти, алчности и жестокости. В этой комедии Шекспир развил мотивы новеллы Джованни Фьорентино, придав им драматическую глубину. В пьесе резко противопоставлены те, кто ценит больше всего самоотверженную дружбу, - Порция, Антонио, Бассанио, и те, кто подчиняет все человеческие отношения собственническим интересам. Антонио занимает деньги у ростовщика Шейлока, чтобы помочь своему другу Бассанио, влюбленному в Порцию. Не вернувший вовремя занятые деньги Антонио предстает перед судом. Жестокий Шейлок, согласно векселю, требует у Антонио за неуплату долга фунт его мяса. Порция, переодетая адвокатом, выступает на суде в защиту Антонио. Добро торжествует над злом. Молодые люди одерживают победу над ростовщиком.

Образ Шейлока представлен в комедии не только как воплощение зла. Характер Шейлока сложен. Многогранность Шейлока была отмечена Пушкиным: «Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен»*. В этом образе есть трагическое начало. Шейлок показан как жестокий и мстительный ростовщик, но в то же время и как человек, страдающий от своего униженного положения в обществе. С большим чувством человеческого достоинства Шейлок говорит о том, что люди равны от природы, несмотря на различие национальностей. Шейлок любит свою дочь Джессику и потрясен тем, что она сбежала из его дома. Некоторыми своими чертами Шейлок может вызвать сочувствие, но в целом он осужден как хищник, как личность, не знающая милосердия, как «тот, у кого нет музыки в душе». Злобному миру Шейлока противостоит в комедии светлый и радостный мир великодушия и благородства. Генрих Гейне в очерке «Девушки и женщины Шекспира» (1838) писал: «Порция является гармонично-ясным воплощением светлой радости в противоположность мрачному злосчастью, которое воплощает Шейлок»**.

* Пушкин-критик. - М., 1950. - С. 412.

** Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. - М.; Л., 1958. - Т. 7. - С. 391.

В веселой бытовой комедии «Виндзорские насмешницы» дана целая галерея комических образов: высмеивается глупость судьи Шеллоу, его племянника Слендера, вышучивается пастор Хью Эванс. В эту комедию перешла целая группа комических персонажей из исторической хроники «Генрих IV» - Фальстаф, Бардольф, Шеллоу, Пистоль, миссис Куикли.

Образ Фальстафа претерпевает в «Виндзорских насмешницах» значительные изменения. Он утратил вольнодумство, юмор, изобретательность. Теперь Фальстаф выступает в роли неудачливого волокиты, которого проучили виндзорские проказницы. Оказавшись в мещанской среде, он становится жалким и тусклым обывателем, делается расчетливым и бережливым.

Комедия «Виндзорские насмешницы» проникнута веселой карнавальной атмосферой. Но, в отличие от других комедий, действие в ней происходит в мещанской среде, что дает Шекспиру возможность в большей мере передать реальный быт и нравы того времени, особенно в сценах, где изображено будничное существование Пейджей и Фордов, жизнь постоянного двора, дуэль Каюса с Эвансом, экзамен Пейджа.

Причудливая интрига и обстановка действия в комедии «Много шума из ничего» взяты из произведений Банделло и Ариосто. Шекспир внес в известный сюжет, который использовался также и Спенсером, оригинальное сочетание трагического и комического.

Комедия «Как вам это понравится», написанная по мотивам пасторального романа Томаса Лоджа «Розалинда, или Золотое наследие Эвфуэса», по существу, является пародией на пасторальный стиль. Жизнь на лоне природы, в Арденнском лесу, - это своеобразная утопия, выражение мечты о простой и естественной жизни. Общий колорит комедии определяется не пасторальным элементом, а фольклорными традициями баллад о Робине Гуде. В Арденнском лесу живут не только пастушки Сильвий и Феба, но также изгнанники: лишенный престола герцог, Розалинда, преследуемая жестоким дядей, ограбленный братом Орландо. Человечный мир обитателей Арденнского леса противопоставлен жестокому и алчному современному обществу. Сатирическая критика пороков аристократического общества дана в высказываниях остроумного шута Оселка с его народным юмором и меланхолического Жака. Шут Оселок очень просто и верно судит о жизни крестьянки Одри.

Юмористическая стихия пьесы сочетается с лирической темой нежных чувств Орландо и Розалинды.

Своеобразным итогом шекспировской комедиографии первого периода творчества явилась комедия

«Двенадцатая ночь, или Что угодно». Написанная на сюжет одной из новелл Банделло, она получила такое название потому, что исполнялась в двенадцатую ночь после Рождества, когда завершалось веселье рождественских праздников. «Двенадцатая ночь» была последней из веселых, жизнерадостных, карнаваловых комедий Шекспира.

В «Двенадцатой ночи» Шекспир проникает в глубины человеческого сердца, говорит о неожиданностях в человеческом поведении, о непредвиденных душевных движениях, об избирательности чувств. Основой комедийной интриги становится случайное стечение обстоятельств, круто меняя судьбу человека. В комедии утверждается мысль о том, что, несмотря на все капризы судьбы, человек должен сам бороться за свое счастье.

Место действия пьесы - экзотическая страна Иллирия. Ее правитель герцог Орсино живет в чарующем мире любви и музыки. Высшая ценность для него - любовь. Орсино влюблен в Оливию, которая не отвечает на его чувство. Она живет затворницей, проводя время в скорбных мыслях о погибшем брате.

Во владениях герцога оказывается спасшаяся после кораблекрушения Виола. Переодевшись мужчиной, она под именем Цезарио поступает на службу к герцогу. Виола-Цезарио влюбляется в Орсино, но она самоотверженно выполняет просьбу герцога - пойти к Оливии и рассказать ей о его любви. Настойчивость Цезарио, добивавшегося приема в доме Оливии, его красноречие, обращенное к ней, очаровывают затворницу. Оливия влюбляется в Цезарио, признается в своей страсти к нему и говорит о любви:

Любовь всегда прекрасна и желанна,
Особенно - когда она нежданна.

(Пер. Э. Липецкой)

Волею судеб в Иллирии оказывается исчезнувший во время кораблекрушения брат Виолы Себастьян, очень похожий на сестру. Встретившая Себастьяна Оливия принимает его за Цезарио. Когда тайна раскрывается, происходят счастливые свадьбы.

В системе образов комедии важное место принадлежит шуту Фесте. Особенность Фесте состоит в том, что его юмор печален. Он говорит о быстротечности жизни и счастья, о неизбежности смерти. Шут Фесте вместе с компанией весельчака и балагура Тоби Белча насмехается над дворецким Оливии спесивым пуританином Мальволио. Мальволио лишен чувства юмора. Остроты Фесте его раздражают. Мрачный Мальволио - враг веселья и радости. Все, что он говорит, - это сплошные назидания и порицания. В ответ на пуританскую строгость Мальволио Тоби Белч говорит ему слова, которые в Англии стали крылатыми: «Думаешь, если ты такой уж святой, так на свете больше не будет ни пирогов, ни хмельного пива?»

В первый период творчества Шекспир создал три трагедии: «Тит Андроник» (Titus Andronicus, 1594), «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet, 1595), «Юлий Цезарь» (Julius Caesar, 1599).

«Тит Андроник» написан в жанре «кровавой трагедии», в традициях трагедий Сенеки. Сюжетные эпизоды этой пьесы - убийства, следующие одно за другим. Погибают двадцать сыновей Тита Андроника, его дочь и он сам, погибает множество других персонажей. Полководец Тит Андроник верен своему патриотическому долгу перед Римом. Однако высокая мораль патриота уже не спасает Рим от разложения. В борьбу с Титом Андроником вступают коварные и жестокие Сатурнин, Тамора и мавр Арон. Драматически острая коллизия раскрывается, однако, как цепь кровавых злодеяний, не затрагивая глубоко сути трагического конфликта.

Трагедийное искусство Шекспира во всем своем совершенстве впервые проявилось в трагедии «Ромео и Джульетта». В качестве источника Шекспир воспользовался поэмой Артура Брука «Ромео и Джульетта» (1562), которая своим сюжетом восходит к произведениям итальянских авторов. Отталкиваясь от поэмы Брука, Шекспир создал произведение, оригинальное по идее и художественному мастерству. Он воспеваает в нем искренность и чистоту юного чувства, воспеваает любовь, свободную от оков средневековой феодальной морали. В.Г.Белинский так говорит об идее этой пьесы: «Пафос шекспировой драмы «Ромео и Джульетта» составляет идея любви, - и потому пламенными волнами, сверкающими ярким светом звезд, льются из уст любовников восторженные патетические речи... Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви как божественного чувства»*.

В «Ромео и Джульетте» ошутима связь с комедиями Шекспира. Близость к комедиям сказывается в ведущей роли темы любви, в комическом характере кормилицы, в остроумии Меркуцио, в фарсе со слугами, в карнавальной атмосфере бала в доме Капулетти, в светлом, оптимистическом колорите всей пьесы. Однако в развитии главной темы - любви юных героев - Шекспир обращается к трагическому. Трагическое начало выступает в пьесе в форме конфликта общественных сил, а не как драма внутренней, душевной борьбы.

Причиной трагической гибели Ромео и Джульетты являются родовая вражда семейств Монтекки и Капулетти и феодальная мораль. Распря между семьями уносит жизнь и других молодых людей - Тибальта и Меркуцио. Последний перед смертью осуждает эту распря: «Чума на оба ваши дома». Вражду не могли остановить ни герцог, ни горожане. И только после гибели Ромео и Джульетты наступает примирение враждующих Монтекки и Капулетти.

. Высокое и светлое чувство влюбленных знаменует собой пробуждение новых сил в обществе на заре новой эры. Но столкновение старой и новой морали неизбежно приводит героев к трагическому концу. Завершается трагедия нравственным утверждением жизнелюбия прекрасных человеческих чувств. Трагизм «Ромео и Джульетты» лиричен, он пронизан поэзией юности, возвеличением благородства души и всепобеждающей силы любви. Лирическим трагизмом овеяны и финальные слова пьесы:

Но нет печальней повести на свете,
Чем повесть о Ромео и Джульетте.

(Пер. Т. Щепкиной-Куперник)

В характерах трагедии раскрывается душевная красота человека эпохи Ренессанса. Юный Ромео - свободная личность. Он уже отошел от своей патриархальной семьи и не связан феодальной моралью. Ромео находит радость в общении с друзьями: его лучший друг - благородный и смелый Меркуцио. Любовь к Джульетте осветила жизнь Ромео, сделала его мужественным и сильным человеком. В стремительном взлете чувств, в естественном порыве юной страсти наступает расцвет человеческой личности. В своей любви, полной победной радости и предчувствия беды, Ромео выступает как натура деятельная и энергичная. С каким мужеством переносит он горе, вызванное сообщением о смерти Джульетты! Сколько решимости и доблести в осознании того, что жизнь без Джульетты для него невозможна!

Для Джульетты любовь стала подвигом. Она героически борется против домостроевской морали своего отца и бросает вызов законам кровной мести. Смелость и мудрость Джульетты проявились в том, что она стала выше вековой распри двух семейств. Полюбив Ромео, Джульетта отвергает жестокие условности общественных традиций. Уважение и любовь к человеку для нее важнее всех освященных традицией правил. Джульетта говорит:

Одно ведь имя лишь твое - мне враг,
А ты - ведь это ты, а не Монтекки.

В любви раскрывается прекрасная душа героини. Джульетта пленительна искренностью и нежностью, пылкостью и преданностью. В любви к Ромео вся ее жизнь. После гибели любимого для нее не может быть жизни, и она мужественно выбирает смерть.

В системе образов трагедии важное место занимает монах Лоренцо. Брат Лоренцо далек от религиозного фанатизма. Это ученый-гуманист, он сочувствует новым веяниям и возникающим в обществе свободолобивым стремлениям. Так, он помогает, чем может, Ромео и Джульетте, которые вынуждены скрывать свой брак. Мудрый Лоренцо понимает глубину чувств юных героев, но видит, что их любовь может привести к трагическому концу.

Высоко оценил эту трагедию Пушкин. Образы Ромео и Джульетты он назвал «очаровательными созданиями шекспировской грации», а Меркуцио - «изысканным, привязчивым, благородным», «замечательнейшим лицом изо всей трагедии». В целом Пушкин так отозвался об этой трагедии: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti».

Трагедия «Юлий Цезарь» завершает цикл исторических хроник и подготавливает появление великих

трагедий Шекспира. Драматург воспользовался материалом «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха и создал оригинальную историческую трагедию, в которой дал глубокое осмысление проблем государственной власти, характера политического деятеля, соотношения философских взглядов политика и его практических действий, проблем морали и политики, личности и народа. Обращаясь в «Юлии Цезаре» к историческим конфликтам I в. до нашей эры, когда в Риме совершался переход от республиканского правления к режиму единовластия, Шекспир имел в виду и социально-политические конфликты в современной ему Англии, где обособленное положение феодалов сменялось абсолютистской властью.

Шекспир сочувствует республиканцам, показывая их доблестное служение обществу, но при этом сознает, что цезарианцы действуют в соответствии с требованиями времени. Попытки Брута восстановить республику обречены на неудачу, так как он поступает наперекор велению времени. На убийство Цезаря он соглашается потому, что видит в нем главного противника республики. Но Бруту не удается убедить народ в благе республиканского правления, так как народ в соответствии с духом времени поддерживает в тот период режим единовластия. Народ готов признать Брута в качестве правителя, но хочет видеть в нем нового, лучшего Цезаря. Глас народа трагически расходится с тем, к чему стремится Брут; народ говорит: «пусть станет Цезарем», «в нем увенчаем все лучшее от Цезаря». Убедившись в том, что республика обречена, Брут кончает самоубийством.

Если в хрониках народ был одной из действующих сил, одним из многих героев, то в «Юлии Цезаре» народ в первый раз в шекспировских драмах становится главным героем. С ним вынуждены считаться как республиканцы, так и цезарианцы. Особенно выразителен образ народа в сцене политического спора республиканцев и цезарианцев на форуме над трупом только что убитого Цезаря. Этот спор решен народом, который становится на сторону цезарианца Марка Антония. Трагедия «Юлий Цезарь» свидетельствует о глубоком проникновении Шекспира в социально-исторические противоречия, в трагические конфликты общества.

Во второй период творчества в мировоззрении Шекспира происходят значительные изменения. Они определялись отношением драматурга к новым явлениям социально-политической жизни английского общества. Абсолютистская власть все очевиднее обнаруживала свою коррупцию, утрачивала прогрессивное значение. Выявились противоречия между парламентом и королевой Елизаветой. С приходом к власти Иакова I Стюарта (1603) в стране установился реакционный феодальный режим. Противоречия между парламентом и королевской властью еще больше углубились. Народные массы оказались в бедственном положении. Кризис феодально-абсолютистского строя и несоответствие политики Стюартов интересам буржуазии вызвали рост буржуазной оппозиции абсолютизму. В стране возникают предпосылки буржуазной революции.

В этих условиях Шекспир отходит от веры в идеального монарха. Усиливается критический пафос его творчества. Шекспир выступает и против феодальной реакции, и против буржуазного эгоизма. Жизнерадостный, солнечный, карнавальский характер многих произведений первого периода творчества сменяется тяжелыми раздумьями над неблагополучием в жизни общества, над неустроенностью мира. Новый период творчества Шекспира характеризуется постановкой больших социальных, политических, философских проблем, глубоким анализом трагических конфликтов эпохи и трагедии личности переходного времени. Это был период создания великих трагедий, в которых Шекспир передал исторический характер трагических коллизий и катастроф, возникавших в эпоху крушения патриархально-рыцарского мира и прихода на арену истории циничных хищников, представлявших новые капиталистические отношения.

Второй период творчества Шекспира открывается трагедией «Гамлет» (Hamlet, Prince of Denmark, 1600-1601). Источниками трагедии послужили «История датчан» Саксона Грамматика, «Трагические повести» Бельфоре, «Испанская трагедия» Томаса Кида и не дошедшая до нас пьеса Томаса Кида о Гамлете.

В разные эпохи шекспировский «Гамлет» воспринимался по-разному. Известна точка зрения Гёте, высказанная им в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795-1796). Гёте рассматривал трагедию как чисто психологическую. В характере Гамлета он подчеркивал слабость воли, которая не соответствовала возложенному на него великому деянию.

В.Г.Белинский в статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838) высказывает иной взгляд. Гамлет, согласно мнению В.Г.Белинского, побеждает слабость своей воли, и поэтому главная идея трагедии не слабость воли, а «идея распада вследствие сомнения», противоречие между мечтами о жизни и самой жизнью, между идеалом и действительностью. Внутренний мир

Гамлета Белинский рассматривает в становлении. Слабость воли, таким образом, расценивается как один из моментов духовного развития Гамлета, человека сильного от природы. Используя образ Гамлета для характеристики трагического положения мыслящих людей России 30-х годов XIX в., Белинский подверг критике рефлексии, которая разрушала цельность деятельной личности.

И.С.Тургенев в 60-е годы XIX в. обращается к образу Гамлета для того, чтобы дать социально-психологическую и политическую оценку «гамлетизму» «лишних людей». В статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860) Тургенев представляет Гамлета эгоистом, скептиком, который во всем сомневается, ни во что не верит и потому не способен к делу. В отличие от Гамлета Дон Кихот в трактовке Тургенева - энтузиаст, служитель идеи, который верит в истину и борется за нее. И.С.Тургенев пишет о том, что мысль и воля находятся в трагическом разрыве; Гамлет - мыслящий человек, но безвольный, Дон Кихот - волевой энтузиаст, но полубезумный; если Гамлет бесполезен массе, то Дон Кихот вдохновляет народ на дело. В то же время Тургенев признает, что Гамлет близок Дон Кихоту своей непримиримостью ко злу, что люди воспринимают от Гамлета семена мысли и разносят их по всему миру.

В советском литературоведении глубокое толкование трагедии «Гамлет» было дано в работах А.А.Аникста, А.А.Смирнова, Р.М.Самарина, И.Е.Верцмана, Л. Е. Пинского, Ю.Ф.Шведова и других.*

* См.: А н и к с т А.А. Творчество Шекспира. - М., 1963; его же. Шекспир: Ремесло драматурга. - М., 1974; С м и р н о в А.А. Шекспир. - Л.; М., 1963; С а м а р и н Р.М. Реализм Шекспира. - М., 1964; В е р ц м а н И.Е. «Гамлет» Шекспира. - М., 1964; П и н с к и й Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии. - М., 1971; Ш в е д о в Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. - М., 1975.

Студент Виттенбергского университета, Гамлет при дворе датского короля Клавдия в Эльсиноре чувствует себя одиноким. Дания кажется ему тюрьмой. Уже в начале трагедии обозначен конфликт между мыслителем-гуманистом Гамлетом и аморальным миром Клавдия, между свободолюбивой личностью и абсолютистской властью. Гамлет воспринимает мир трагически. Принц глубоко понимает то, что происходит в Эльсиноре. Конфликты при дворе Клавдия он осмысливает как состояние мира. Интеллект Гамлета, его мудрые афористичные суждения раскрывают суть отношений в обществе того времени. В «Гамлете», как трагедии мыслящего человека в несправедливом обществе, опозтизирован интеллект героя. Разум Гамлета противопоставлен неразумности и обскурантизму деспотичного Клавдия. Гамлетовский нравственный идеал - это гуманизм, с позиций которого осуждается социальное зло.

Слова Призрака о преступлении Клавдия послужили толчком к началу борьбы Гамлета против социального зла. Принц полон решимости отомстить Клавдию за убийство отца. Клавдий видит в Гамлете своего главного антагониста, поэтому он велит своим придворным Полонию, Розенкранцу и Гильденстерну шпионить за ним. Проницательный Гамлет разгадывает все уловки короля, пытавшегося узнать о его замыслах и уничтожить его. Советский литературовед Л. Е. Пинский называет «Гамлета» трагедией знания жизни: «...Деятельный по натуре герой потому не совершает ожидаемого поступка, что великолепно знает свой мир. Это трагедия сознания, сознавания...»*

* П и н с к и й Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии. - С. 129.

Трагическое миропонимание Гамлета, его философские размышления вызваны не столько тем, что произошло в Эльсиноре (убийство отца Гамлета и брак его матери королевы Гертруды с Клавдием), сколько сознанием господствующей в мире общей несправедливости. Гамлет видит море зла и размышляет в своем знаменитом монологе «Быть или не быть» о том, как должен поступить человек, столкнувшись с гнилью в обществе. В монологе «Быть или не быть» раскрывается существо трагедии Гамлета - и в отношении его к внешнему миру, и в его внутреннем мире. Перед Гамлетом встает вопрос: как поступить при виде бездны зла - смириться или бороться?

Быть или не быть - таков вопрос;
Что благородней - духом покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?

(Пер. М. Лозинского)

Гамлет не может покориться злу; он готов бороться против царящей в мире жестокости и несправедливости, но сознает, что погибнет в этой борьбе. У Гамлета возникает мысль о самоубийстве

как способе окончить «тоску и тысячу природных мук», однако и самоубийство не выход, так как зло остается в мире и на совести человека («Вот в чем трудность; какие сны приснятся в смертном сне...»). Далее Гамлет говорит о социальном зле, вызывающем возмущение у честного и гуманного человека:

Кто снес бы плети и глумленья века,
Гнет сильного, насмешку гордеца,
Боль презренной любви, судей медливость,
Заносчивость властей и оскорбленья,
Чинимые безропотной заслуге...

Размышления о долговечных бедствиях человечества, о море зла вызывают у Гамлета сомнения в действенности тех способов борьбы, которые возможны были в то время. А сомнения приводят к тому, что решимость действовать долгое время не реализуется в самом действии.

Гамлет - натура волевая, энергичная, деятельная. Всеми силами своей души он устремлен на поиски истины, на борьбу за справедливость. Мучительные раздумья и колебания Гамлета - это поиски более верного пути в борьбе со злом. Он медлит в выполнении своего долга мести также и потому, что должен окончательно убедиться сам и убедить других в виновности Клавдия. Для этого он устраивает сцену «мышеловки»: просит бродячих актеров сыграть такую пьесу, которая могла бы изобличить Клавдия. Во время представления Клавдий своим смятением выдает себя. Гамлет убеждается в его виновности, но продолжает откладывать месть. Это вызывает в нем чувство неудовлетворенности собой, душевный разлад.

Гамлет прибегает к кровопролитию только в исключительных случаях, когда не может не реагировать на очевидное зло и низость. Так, он убивает Полония, отправляет на смерть шпионящих за ним Розенкранца и Гильденстерна, а затем убивает и самого Клавдия. Он резко и жестоко говорит с любящей его Офелией, которая оказалась орудием в руках его врагов. Но это зло его не намеренное, оно - от напряженности его сознания, от смятения в душе, раздираемой противоречивыми чувствами.

Благородный характер Гамлета, поэта и философа, кажется слабым с точки зрения тех, кто не останавливается ни перед чем в достижении своих целей. На самом деле Гамлет - сильный человек. Трагедия его состоит в том, что он не знает, как изменить несправедливое состояние мира, в том, что он осознает неэффективность тех средств борьбы, которыми располагает, в том, что честный, мыслящий человек может доказать свою правоту только ценой своей гибели.

Меланхолия Гамлета возникает как следствие понимания того, что «время вышло из суставов» и находится в состоянии неустроенности и неблагополучия. В композиции трагедии большое место занимают лирико-философские монологи принца, в которых высказано глубокое осознание духа времени. Общефилософский характер размышлений Гамлета делает эту трагедию близкой и другим эпохам. Гамлет сознает, что не сможет одолеть зло, царящее в мире; знает, что после смерти Клавдия зло не исчезнет, ибо оно заключено в самом строе социальной жизни того времени. Имея в виду тех, кто его окружает, Гамлет говорит: «Из людей меня не радует ни один». И вместе с тем для Гамлета-гуманиста идеалом является прекрасная человеческая личность: «Что за мастерское создание - человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!» Воплощение этого идеала Гамлет видит в своем отце и в своем друге Горацио.

Развитие сюжета в трагедии во многом определяется притворным безумием принца. В чем смысл мнимого безумных действий и высказываний Гамлета? Чтобы действовать в безумном мире Клавдия, Гамлет вынужден надеть маску безумия. В этой роли ему не надо лицемерить и лгать, он говорит горькую правду. Маска безумия соответствует душевному разладу принца, импульсивности его действий, безумной смелости в борьбе за истину в условиях тирании Клавдия.

Большую роль в сюжете играет трагическая случайность. В финале трагедии дано скопление случайностей - герои, участвующие в поединке, меняются рапирами, бокал с отравленным напитком попадает не тому, кому предназначался, и т.д. Трагический исход приближается с неумолимой неизбежностью. Но наступает он в неожиданной форме и в непредвиденное время. Неразумность общественного устройства спутывает и разумные, и безрассудные планы и вызывает трагическую неотвратимость «случайных кар, негаданных убийств».

Гамлет медлит с выполнением своего долга, но он в любой момент готов действовать, а в финальной

сцене для него «готовность - это все». Гамлет - личность героическая. Он готов бороться против зла и утвердить истину даже ценой своей гибели. Не случайно после всех трагических событий погибшего Гамлета по велению Фортинбраса хоронят с воинскими почестями. Перед смертью Гамлет высказывает пожелание о том, чтобы люди знали о его жизни и борьбе. Он просит Горацио открыть миру причины трагических событий, поведать повесть о Принце Датском.

«Гамлет» - реалистическая трагедия, отразившая сложность того времени, когда ренессансный гуманизм вступил в кризисную пору. В самой трагедии выражена мысль о необходимости объективного изображения жизни. В разговоре с актерами Гамлет высказывает взгляды на искусство, которые вполне соответствуют эстетическим позициям Шекспира. Прежде всего отвергаются кричащие эффекты тех, кто готов «Ирода переиродить»; предлагается сообразовать «действие с речью, речь с действием» и «не переступать простоты природы»; формулируется сущность искусства; «держать как бы зеркало перед природой, являть добродетели ее же черты, спеси - ее же облик, а всякому веку и сословию - его подобие и отпечаток».

Главная историческая коллизия конца XVI в. - конфликт между миром рыцарской героики и преступностью абсолютистской власти - соответственно воплощается в образах двух братьев, отца Гамлета и Клавдия. Гамлет восхищается своим отцом-героем и ненавидит лицемерного, коварного Клавдия и все, что стоит за ним, т.е. мир подлых интриг и всеобщего разложения.

Трагедия «Отелло» (*Othello, the Moor of Venice*, 1604) создана по мотивам новеллы Джеральди Чинтио «Венецианский мавр». История любви и трагической гибели Отелло и Дездемоны показана Шекспиром на широком социальном фоне. В трагедии фигурируют представители государственной власти Венеции - дож, сенаторы Брабанцио, Грациано, Лодовико; изображается военная среда - Яго, Кассио, Монтано. На этом фоне судьба Отелло и Дездемоны приобретает глубокий социально-психологический смысл.

Мавр Отелло - личность выдающаяся. Благодаря своей доблести он добился высокого положения в обществе, стал венецианским полководцем, генералом. Жизнь этого воина была полна опасностей, ему пришлось многое увидеть и многое вынести. Из всех испытаний Отелло вышел человеком отважным и смелым, сохранив чистоту и пылкость чувств. В нем воплощен ренессансный идеал прекрасного человека. Благородный Мавр умен и деятелен, храбр и честен. За это полюбила его дочь венецианского сенатора Дездемона:

Я ей своим бесстрашьем полюбился,
Она же мне - сочувствием своим.

(Пер. Б. Пастернака)

Любовь Отелло и Дездемоны была героическим вызовом традиционным установлениям. Эта любовь была основана на глубоком взаимопонимании и доверии.

Характер Дездемоны родствен характеру Отелло. Дездемоне также свойственны бесстрашие и доверчивость. Ради любимого она совершает побег из дома и покидает Венецию, когда Отелло назначается наместником Кипра. Отелло называет ее своим «прекрасным воином». В пленительном облике Дездемоны смелость сочетается с нежностью. Но если Дездемона до конца остается гармоничным и цельным человеком, то Отелло впустил в свою душу «хаос», и это вызвало катастрофу. Дездемона сохраняет доверие к Отелло; но его доверие поколеблено под воздействием интриг низкого и коварного Яго.

Не зная, чем объяснить причину того, что Отелло изменился к ней, Дездемона понимает, что эта причина не в ревности. Она говорит:

Отелло - умница и не похож
На пошляков-ревнивцев...

А когда служанка Эмилия спрашивает Дездемону, не ревнив ли Отелло, она с уверенностью отвечает:

Конечно, нет. Тропическое солнце
Все эти недостатки выжгло в нем.

Дездемона, как никто, понимает душу Отелло. Действительно, ревность подымается в Отелло не как

следствие подозрительности, мстительности или амбиции, а как проявление чувства обманутого доверия, оскорбленного достоинства. По трагической иронии виновником возникшего чувства обманутого доверия Отелло считает не Яго, который своими кознями обманул доверчивого мавра, а чистую и верную ему Дездемону. Отелло говорит о себе:

Был нелегко ревнив, но в буре чувств
Впал в бешенство...

А.С.Пушкин таким образом характеризовал Отелло: «Отелло от природы не ревнив - напротив: он доверчив».

Отелло нежно любит Дездемону, даже тогда, когда решает убить ее. Он думает, что восстанавливает справедливость, выполняет долг. Поверив в наветы Яго, он считает, что не может допустить того, чтобы Дездемона обманывала других. Он преисполнен сознания высокого долга перед людьми: убийство Дездемоны означает для него устранение лжи как всеобщей опасности. Трагедия Отелло - трагедия обманутого доверия, трагедия ослепления страстью. Любовь к ней определяла отношение Отелло к людям, к миру. Когда их союз был гармоничен, Отелло воспринимал мир прекрасным; когда он поверил в нечестность Дездемоны, все предстало перед ним в мрачном хаотическом виде.

Честный Отелло становится жертвой злобных интриг Яго, не сознавая того, что тот обманывает его. Шекспир не указывает прямо на причины ненависти Яго к Отелло, хотя Яго говорит о своем желании добиться карьеры, о ревности к Отелло, о своем похотливом чувстве к Дездемоне. Главное в характере Яго - это макиавеллистское стремление любой ценой добиваться преимуществ перед другими людьми. Яго, безусловно, умен и деятелен, но его способности, его «доблесть» подчинены всецело его эгоистическим планам. «Доблесть» Яго индивидуалистична и безнравственна. Свой главный интерес он формулирует следующим образом: «Набей потуже кошелек». Интриган Яго циничен и лицемерен. Ненависть его к Отелло объясняется коренным различием их натур, их взглядов, отношения к жизни. Благородство Отелло является отрицанием буржуазного эгоцентризма Яго. Потому он и не может смириться с утверждением в жизни этических принципов Отелло. Яго прибегает к низменным средствам, чтобы столкнуть прямодушного Отелло с его благородного жизненного пути, чтобы свергнуть его в хаос индивидуалистических страстей.

Шекспир-реалист показал, каким путем может пойти человек, освободившийся от феодальных пут. Личность могла стать светлой и нравственно прекрасной, как героическая фигура Отелло, или низменной, аморальной, как циник Яго. Нравственная неполноценность обращает свободу личности в свою противоположность, т.е. в рабскую зависимость от темных страстей и эгоистических интересов.

Яго действует против Отелло и Дездемоны с помощью клеветы и обмана. Он пользуется доверчивостью Отелло, играет на пылком темпераменте героя, на его незнании нравов общества. Быстрый переход благородного Отелло от героики к ослеплению темной страстью свидетельствует о том, что свободная духом ренессансная личность была уязвима, ибо уровень социальных отношений того времени не давал возможности гуманистическому идеалу личности вполне реализоваться в действительности. Шекспир показал эту трагедию доблестной личности, которая оказалась втянутой в реальные низменные отношения буржуазного общества и неспособной оградить себя от темной страсти.

Эпизод «узнавания» раскрывает человеческое достоинство героя, его нравственное величие. С душевным ликованием Отелло узнает, что Дездемона любила его и была верна ему, но в то же время он потрясен тем, что произошло самое страшное: он убил безвинную и преданную ему Дездемону. Самоубийство Отелло в заключительной сцене - это наказание самого себя за отступление от веры в человека. Трагический финал, таким образом, утверждает нравственную победу благородства над темными силами зла.

Конфликт между личностью и обществом в новом аспекте показан в трагедии «Король Лир» (King Lear, 1605-1606). Это трагедия человеческого достоинства в несправедливом обществе.

Существо и эволюцию характера Лира очень точно определил Н.А.Добролюбов: «В Лире действительно сильная натура, и общее раболепство пред ним только развивает ее односторонним образом - не на великие дела любви и общей пользы, а единственно на удовлетворение собственных, личных прихотей. Это совершенно понятно в человеке, который привык считать себя источником всякой радости и горя, началом и концом всякой жизни в его царстве. Тут, при внешнем просторе действий, при легкости исполнения всех желаний, не в чем высказываться его душевной силе. Но вот

его самообожание выходит из всяких пределов здравого смысла: он переносит прямо на свою личность весь тот блеск, все то уважение, которым пользовался за свой сан; он решается сбросить с себя власть, уверенный, что и после того люди не перестанут трепетать его. Это безумное убеждение заставляет его отдать свое царство дочерям и чрез то, из своего варварски бессмысленного положения перейти в простое звание обыкновенного человека и испытать все горести, соединенные с человеческою жизнью»*. «Смотря на него, мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, все более примираемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняем негодованием и жгучей злобой уже не к нему, а за него и за целый мир - к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру»**.

* Д о б р о л ю б о в Н.А. Собр. соч.: В 9 т. - М.; Л., 1962. Т. 5. - С. 52.

** Там же. - С. 53.

«Король Лир» - трагедия социальная. В ней показано размежевание разных социальных групп в обществе. Представителями старой рыцарской чести выступают Лир, Глостер, Кент, Олбени; мир буржуазного хищничества представляют Гонерилья, Регана, Эдмонд, Корнуол. Между этими мирами идет острая борьба. Общество переживает состояние глубокого кризиса. Глостер следующим образом характеризует разрушение общественных устоев: «Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь. В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми... Наше лучшее время миновало. Ожесточение, предательство, гибельные беспорядки будут сопровождать нас до могилы» (Пер. Б. Пастернака).

На этом широком социальном фоне разворачивается трагическая история короля Лира. В начале пьесы Лир - король, обладающий властью, повелевающий судьбами людей. Шекспир в этой трагедии (где он глубже, чем в других своих пьесах, проникает в социальные отношения времени) показал, что могущество Лира не в его королевском сане, а в том, что он владеет богатствами и землями. Как только Лир разделит свое королевство между дочерьми Гонерильей и Реганой, оставив себе только королевский сан, он утратил свое могущество. Без своих владений король оказался на положении нищего. Собственническое начало в обществе разрушило патриархальные родственные человеческие отношения. Гонерилья и Регана клялись в своей любви к отцу, когда он был у власти, и отвернулись от него, когда он лишился своих владений.

Пройдя через трагические испытания, через бурю в собственной душе, Лир становится человеком. Он узнал тяжелую долю бедняков, приобщился к жизни народа и понял то, что совершалось вокруг него. Король Лир обретает мудрость. В появлении нового взгляда на мир большую роль сыграла встреча в степи, во время бури, с бездомным горемыкой Бедным Томом. (Это был Эдгар Глостер, скрывавшийся от преследований своего брата Эдмонда.) В потрясенном сознании Лира общество предстает в новом свете, и он подвергает его беспощадной критике. Безумие Лира становится прозрением. Лир сочувствует беднякам и порицает богатых:

Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары этой лютой непогоды -
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде! Вот тебе урок,
Богач надменный! Стань на место бедных,
Почувствуй то, что чувствуют они,
И дай им часть от своего избытка
В знак высшей справедливости небес.

(Пер. Б. Пастернака)

С негодованием говорит Лир об обществе, где господствует произвол. Власть представляется ему в виде символического образа пса, преследующего нищего, который удирает от него. Лир называет судью вором, политика, который делает вид, что он понимает то, чего не понимают другие, -негодяем.

До конца преданными Лиру остаются благородный Кент и шут. Образ шута играет очень важную роль в этой трагедии. Его остроты, парадоксальные шутки смело вскрывают существо отношений между людьми. Трагикомический шут говорит горькую правду; в его остроумных репликах выражается

народная точка зрения на происходящее.

Сюжетная линия, связанная с судьбой графа Глостера, отца двух сыновей, оттеняет судьбу Лира, придает ей обобщающее значение. Глостер также переживает трагедию неблагодарности. Против него выступает его незаконнорожденный сын Эдмонд.

Гуманистический идеал воплощается в образе Корделии. Она не принимает как старый рыцарский мир, так и новый мир макиавеллистов. В ее характере с особой силой подчеркнута чувство человеческого достоинства. В отличие от своих лицемерных сестер она искренна и правдива, не испытывает страха перед деспотическим нравом своего отца и говорит ему то, что думает. Несмотря на сдержанность в проявлении чувств, Корделия по-настоящему любит отца и мужественно принимает его немилость. Впоследствии, когда Лир, пройдя через суровые испытания, обрел человеческое достоинство и чувство справедливости, Корделия оказалась рядом с ним. Эти два прекрасных человека гибнут в жестоком обществе.

В конце трагедии добро побеждает зло. Королем станет благородный Эдгар. Как правитель он будет обращаться к той мудрости, которую обрел Лир в своей трагической судьбе.

Проблеме трагического положения государства и личности при тираническом режиме посвящена трагедия «Макбет» (Macbeth, 1606), которая создана на материале «Хроник Англии, Шотландии и Ирландии» Р. Холиншеда.

Макбет - тиран и убийца. Но он не сразу стал таким. Образ раскрывается в развитии, в динамике, во всей сложности и противоречивости его внутреннего мира. Борьба между угрызениями совести и честолюбивыми побуждениями в душе Макбета, осознание в конце концов бессмысленности своих кровавых дел - все это отличает его от обыкновенного злодея и делает трагическим персонажем.

В первом акте Макбет появляется как герой в величественной сцене победы над врагами Шотландии. Это сильный, смелый, мужественный воин. Макбет добр от природы и не лишен человечности. Он достиг славы благодаря своим подвигам. Уверенность в своих силах и возможностях своей натуры вызывает в нем желание стать еще более величественным, достичь еще большей славы. Однако общественное устройство того времени ставило пределы развитию личности, извращало безграничные способности человека. Так, доблесть Макбета обращается в честолюбие, а честолюбие толкает его на преступление - убийство Дункана ради достижения высшей власти. Извращение доблести честолюбием очень верно характеризуется словами ведьм из первой сцены трагедии: «Прекрасное - гнусно, а гнусное - прекрасно». В поступках Макбета все больше стирается грань между добром и злом.

Образы отвратительных ведьм, предсказывающих дальнейшую судьбу Макбета, символизируют то бесчеловечное, что было в его намерениях и делах. Ведьмы не представляют собой какой-либо роковой силы, направляющей поведение героя. Они высказывают как раз то, что уже возникало в мыслях Макбета. Преступные решения, принимаемые Макбетом, определяются его собственной волей, а не фатальной силой.

Преступные действия все больше толкают к перерождению личности. Из доброго и доблестного человека Макбет становится убийцей и тираном. Одно преступление влечет за собой другое. Макбет уже не может отказаться от убийств, стремясь удержать трон:

Я так уже увяз в кровавой тине,
Что легче будет мне вперед шагать,
Чем по трясине возвращаться вспять.
В мозгу мой страшный план еще родится,
А уж рука свершить его стремится.

(Пер. Ю. Корнеева)

По мере того как деспотизм Макбета становится очевидным для всех, он оказывается в полном одиночестве. Все отшатнулось от тирана.

Посредством преступлений Макбет хочет изменить судьбу, вмешаться в ход времени. Он уже боится что-то упустить и непрестанными кровавыми делами старается опередить действия предполагаемых противников. К своему «завтра» тиран пробивается с помощью преступлений, и «завтра» все больше толкает его к неотвратимому концу.

Злодеяния тирана вызывают противодействие. Все общество поднимается против деспота. Макбету кажется, что против него пошли и силы природы - Бирнамский лес идет на Дунсинан. Это воины Макдуфа и Малькольма, прикрывшись зелеными ветками, движутся неодолимой лавиной против

Макбета и сокрушают его.

Один из персонажей трагедии шотландский вельможа Росс так говорит о сущности властолюбия:

...О властолюбье,
Ты пожираешь то, чем ты живешь!

Выступив против человечности, Макбет обрекает себя на полную изоляцию, одиночество и смерть.

Леди Макбет фанатически предана мужу, которого считает великим человеком. Она так же честолюбива, как и он. Ей хочется, чтобы Макбет стал королем Шотландии. Леди Макбет полна решимости добиться могущества и поддерживает своего мужа, помогает ему преодолеть нравственное сомнение, когда он задумывает убить Дункана. Леди Макбет думает, что достаточно смыть кровь с рук - и преступление будет забыто. Однако ее человеческая природа не выдерживает, и она сходит с ума. В своем безумном, сомнамбулическом состоянии она пытается смыть кровь с рук и не может. В день гибели мужа леди Макбет кончает самоубийством.

По сравнению с другими шекспировскими трагедиями трагическая атмосфера в «Макбете» очень сгущена. Она нагнетается в связи с развитием темы прихода к власти через преступление. Более сжатым, концентрированным и стремительным становится действие; оно происходит обычно ночью и на фоне бури; большое место занимает сверхъестественный элемент (ведьмы, видения), выполняя роль зловещих предчувствий и предзнаменований. Однако в конце мрак рассеивается, человечность одерживает победу над злом.

Для трагедий Шекспира характерно глубокое проникновение в суть трагических противоречий своего времени. В драматургии Шекспира удивительно правдиво отражены социально-политические конфликты эпохи Возрождения. Глубочайшие изменения в жизни, связанные с гигантским переворотом в истории, когда на смену феодализму шел новый буржуазный строй, - вот основа трагического у Шекспира. Историзм Шекспира - в постижении главных тенденций реальной борьбы, развертывающейся между старым и новым, в раскрытии трагического смысла социальных отношений того времени. При всем своем наивно-поэтическом взгляде на мир Шекспир сумел показать значение народа в жизни общества.

Поэтический историзм Шекспира внес новое содержание в трагическую тему, перестроил трагическое как эстетическую проблему, придав ей новые своеобразные качества. Трагическое у Шекспира отличается от средневековых представлений о трагическом, от взгляда Чосера на трагическое, выраженного в «Кентерберийских рассказах» («Пролог монаха» и «Рассказ монаха»). Согласно средневековой идее, трагедия могла произойти с людьми высокого положения, живущими в счастье и забывающими о могуществе провидения. Такие люди подвержены капризам фортуны независимо от их характера, от их достоинств и недостатков. Само их высокое положение являлось причиной гордыни, поэтому катастрофа была всегда близка. По средневековым представлениям фортуна обрушивала несчастья на человека совершенно неожиданно и беспричинно. Перед мудростью провидения человек беспомощен, и никто не в состоянии избежать ударов судьбы. Средневековая концепция трагического исходила не из характера человека и его столкновения с судьбой, а из веры во всемогущество сверхъестественных сил, поэтому в трагических произведениях средневековой литературы эпическое, повествовательное начало преобладало над драматическим.

Трагическое у Шекспира свободно от идеи фатализма, рока. И хотя его герои ссылаются и на бога, и на фортуны, Шекспир показывает, что люди действуют исходя из своих желаний и воли, но на пути сталкиваются с жизненными обстоятельствами, т.е. с волей и желаниями других людей, выражающих личные, общественные и государственные интересы. Из столкновения между самими людьми, которые представляют общество и человечество, происходят и победы, и поражения. Трагическое свойственно самим людям, их борьбе и не зависит от фаталистической предопределенности. Трагическая судьба героя, неизбежность его гибели - это следствие его характера и жизненных обстоятельств. Многие складываются случайно, но в конечном счете все подчиняется необходимости - Времени. Сверхъестественное в трагедиях Шекспира - призраки и ведьмы - это скорее дань фольклорным мотивам, нежели проявление суеверия самого драматурга, это поэтическая условность и своеобразный прием в изображении характеров и нагнетании трагической атмосферы. И Гамлет, и Макбет поступают согласно собственным стремлениям и воле, а не по велению сверхъестественных сил. Шекспиру и его героям не всегда понятен смысл трагических событий, но всегда ясно, что они совершаются по законам причинности, по суровым законам времени.

Необходимость у Шекспира выступает не только как историческое движение Времени, но и как несомненность и непререкаемость естественных нравственных основ жизни человечества. В общественной жизни необходима общечеловеческая гуманность. Нравственность, основанная на человеческой справедливости, - это тот идеал, к которому должны стремиться люди и нарушение которого ведет к трагическим последствиям.

Трагическое у Шекспира диалектично. Общество может нарушить естественные нравственные отношения и привести героев к гибели (Ромео и Джульетта), и герой в силу ряда своих отрицательных свойств может совершить зло и нанести ущерб обществу (Макбет), и одновременно герой и общество могут быть виновны по отношению друг к другу (король Лир). Все зависит от реальной сложности общественных противоречий времени и психологических конфликтов каждой отдельной личности. Борьба между добром и злом идет не только на общественной арене, но и в душе человека.

Конфликт в трагедиях Шекспира крайне напряженный, острый и непримиримый, и разворачивается он как столкновение двух антагонистических сил. На переднем плане - борьба двух сильных героев, воплощающих разные характеры, разные жизненные принципы и взгляды, разные страсти. Гамлет и Клавдий, Отелло и Яго, Лир и Гонерилья, Цезарь и Брут - вот эти вступившие в схватку противоположные характеры. Но благородный герой Шекспира борется не только против какого-то индивида-антагониста, он вступает в борьбу со всем миром зла. Эта борьба раскрывает лучшие духовные возможности героя, но она вызывает также и дурное. Борьба идет одновременно и в душе самого героя. Герой мучительно ищет истины, правды, справедливости; подлинно трагическими оказываются душевные страдания героя при виде бездны зла, открывшейся перед ним; но и сам он в поисках правды где-то совершает ошибку, когда-то соприкасается со злом, скрывавшимся под личиной добра, и тем самым ускоряет трагическую развязку. Действия трагических героев Шекспира, людей выдающихся, влияют на все общество. Герои настолько значительны, что каждый из них - это целый мир. И гибель этих героев потрясает всех. Шекспир создает большие и сложные характеры деятельных и сильных людей, людей разума и больших страстей, доблести и высокого достоинства. В трагедиях Шекспира утверждаются ценность человеческой личности, неповторимость и индивидуальность характера человека, богатство его внутреннего мира. Жизнь человеческой души, переживания и страдания, внутренняя трагедия человека интересуют Шекспира прежде всего. И в этом также сказалось его новаторство в области трагического. Изображение внутреннего мира героев настолько глубоко раскрывает их человечность, что вызывает восхищение и глубокую симпатию к ним.

Целый ряд героев Шекспира - Макбет, Брут, Антоний («Антоний и Клеопатра») - виновны в своей трагедии. Но представление о виновности несовместимо со многими благородными героями. В том, что гибнут юные Ромео и Джульетта, виновато общество, враждебное искренним и цельным человеческим чувствам. У Гамлета, Отелло, короля Лира были ошибки и заблуждения, которые не меняли нравственной основы их благородных характеров, но в мире зла и несправедливости вели к трагическим последствиям. Только в этом смысле можно говорить об их «трагической вине». Вместе с этими героями страдают и гибнут совершенно чистые натуры, такие, как Офелия, Корделия, Дездемона.

В вызванной катастрофе погибают и действительные виновники зла, и те, кто несет на себе «трагическую вину», и те, кто совершенно невинен. Трагизм у Шекспира далек от той «поэтической справедливости», которая заключается в нехитром правиле: порок наказан, добродетель торжествует. Зло в конце концов наказывает само себя, но добро переживает трагические страдания, неизмеримо большие, чем того заслуживает ошибка героя.

Трагический герой Шекспира активен и способен к моральному выбору. Он ощущает ответственность за свои действия. Если обстоятельства, общество противоречат идеалам нравственности и нарушают их, то моральный выбор героев - в борьбе против обстоятельств; в непримиримости ко злу, даже если это ведет к их собственной гибели. Ярче всего это проявилось в «Гамлете».

Эпизод «узнавания», осознания ошибки и вины, прозрения перед смертью насыщен в трагедиях Шекспира самыми напряженными переживаниями героев и самыми важными нравственными идеями. Этому эпизоду свойственна глубокая идейно-психологическая содержательность. Эпизод «узнавания» важен в трагедии как торжество нравственных начал правды и добра, как итог той внутренней борьбы и страданий, которые пережил герой. Этот эпизод освещает всю жизнь героя новым светом, утверждает величие человеческого духа и значение нравственных основ жизни.

Характеры злодеев в пьесах Шекспира также отличаются индивидуальностью. У них есть воля, ум, которые активно служат коварным и честолюбивым замыслам. Эти злодеи - воплощение реального

явления эпохи - макиавеллизма. Свободный разум выступает у них в предельно индивидуалистическом виде, как действенное преследование своекорыстных целей. Злодеи Шекспира отнюдь не условные фигуры абстрактного зла, в них угадывается конкретное и типическое зло буржуазного строя. Зависть, злоба и ненависть - главное в характерах злодеев. Но Шекспир не старался представить их исчадием ада. Злодеи - тоже люди, но в силу разных причин утратившие человеческое. Иногда оно просыпается в них, чтобы подчеркнуть бесполезность их существования, лишённого нравственных начал (Эдмонд, леди Макбет).

Шекспир выразил гуманистическую веру в доброту и благородство человека, в его неукротимый дух и творческую энергию. Он утверждал человеческое достоинство и величие человеческих свершений. Из всех катастроф и бед человеческая натура выходит непобежденной. В подлинном гуманизме Шекспира и состоит его оптимизм. Этот оптимизм не был прекрасодушным, так как Шекспир сознавал силу зла и те несчастья, которые оно приносит. Оптимизм шекспировских трагедий - в торжестве над отчаянием и в могучей вере в победу человека над социальным злом.

Многогранность изображения жизни и обрисовки характеров неизменно раскрывается в сочетании и взаимопроникновении трагического и комического. В этом заключалось новаторство Шекспира, открытие нового способа в изображении человека и общества.

Шекспир был новатором и в сюжетно-композиционной структуре трагедий. В его трагедиях появляется вторая сюжетная линия. Побочные сюжетные линии создают впечатление многогранности жизни и широкого охвата действительности. Прием параллелизма характеров и сюжетных линий, используемый в целях сопоставлений, контрастов, дополняется в трагедиях Шекспира образами природы. Смятение в душе героев, трагическая борьба страстей, доходящая до наивысшего напряжения, часто сопровождаются бурей в природе («Король Лир», «Макбет»).

Сложность структуры, свободное течение событий в трагедиях Шекспира во многом предвосхищают поэтику романа XIX и XX вв. Насыщенность действием, драматизм характеров, загадочность событий, панорамное изображение истории, свобода во времени и пространстве, яркая контрастность - все эти особенности трагедий Шекспира находят дальнейшее развитие в жанре романа.

В последний, третий, период творчества Шекспир остается верен идеалам гуманизма, хотя иллюзий относительно гуманизма нового капиталистического уклада у него уже не было. Не найдя воплощения в жизни, идеалы гуманизма в творческой фантазии Шекспира обрели форму мечты о будущем, о прекрасном новом мире. Эта мечта, при отсутствии возможности реализации ее в действительности, воплощалась в форме фантастических элементов, пасторальных сцен и аллегорий, характерных для творчества Шекспира последнего периода. Художественный метод «Зимней сказки» и «Бури» глубоко закономерен, эстетически необходим и является дальнейшим шагом в эволюции шекспировского творчества.

«Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря» представляют новое эстетическое качество. В них сливаются жанровые черты трагикомедии, пасторальной драмы и аллегии. В драмах третьего периода Шекспир обращается к смешению фантастики с реальностью, к фольклорным мотивам, к сказочным сюжетам и утопическим ситуациям, к развертывающимся на фоне природы живописным сценам. В поздних трагикомедиях Шекспира господствует лирико-героическое начало, романтика исключительных событий. Этим пьесам свойственна тема противопоставления общества и природы, жестоких придворных нравов и идиллической сельской жизни. Однако разрыв с обществом является здесь формой морально-этической критики этого общества, а не призывом бежать из него. Не случайно герои возвращаются в общество, чтобы продолжать борьбу со злом.

В духе народной поэзии написана трагикомедия «Зимняя сказка» (The Winter's Tale, 1610-1611). В этом произведении осуждается деспотизм королей и поэтизируется доброта сельских жителей. Вся пьеса построена на резком контрасте между тиранией королевского двора и человечностью крестьян-пастухов. Сицилийский король Леонт, пользующийся неограниченной властью, решил жестоко расправиться с женой Гермией, ревнуя ее к богемскому королю Поликсену. Он устраивает суд над безвинной Гермией, желая уничтожить ее вместе с ребенком. Гермия скрывается у Паулины, резко осуждающей деспотизм Леонта. Утрата, дочь Леонта и Гермияны, находит приют в Богемии у старого пастуха, который становится ее названным отцом. Утрату полюбил сын короля Поликсена принц Флоризель. Пренебрегая сословными различиями, Флоризель хочет жениться на Утрате. Когда Поликсен отказывается дать согласие на этот брак, Флоризель и Утрата покидают Богемию. Идеал равенства людей утверждается в словах Утраты о том, что над лачугой и дворцом одно и то же солнце светит в небе.

Добро в этой пьесе торжествует над злом. Леонт в конце концов понимает свою вину и вновь обретает счастье с Гермией.

Большое значение в философском содержании пьесы имеет образ хора - Времени. В прологе к четвертому акту, комментируя судьбы героев пьесы, Время высказывает идею развития, мысль о непрекращающихся переменах в жизни общества. Время устанавливает перспективу развивающихся событий, ставит печальную историю Гермией на определенное место в общем потоке истории. С точки зрения вечных законов развития, трагические события - это лишь отдельные моменты, которые преодолеваются, уходят в прошлое, становятся легендой. В масштабе исторического времени добро неизбежно одерживает победу. В «Зимней сказке» Шекспир высказал свою веру в прекрасное будущее человечества.

Мечты Шекспира о справедливом обществе выражены в фантастическом сюжете трагикомедии «Буря» (The Tempest, 1611). Высадившийся на острове после кораблекрушения Гонзало мечтает устроить здесь все иначе, чем в Неаполитанском королевстве. Он хочет упразднить чиновников и судей, уничтожить бедность и богатство, отменить наследственные права и огораживание земель. Таким образом, Гонзало стремится к искоренению того зла, которое господствует в несправедливом обществе. Однако Гонзало высказывает и наивные пожелания: отменить торговлю, науку и труд и жить только тем, что дает сама природа. В монологе Гонзало ощутимо влияние идей «Утопии» Томаса Мора.

Утопические мечты Гонзало противостоят реальному обществу, где совершаются злодеяния. Двенадцать лет назад в Милане власть захватил Антонио, изгнав законного герцога, своего брата Просперо. Просперо вместе с дочерью Мирандой оказываются на острове, населенном фантастическими существами. Однако и здесь царит зло. Уродливый дикарь Калибан, чудовище, рожденное ведьмой, воспользовавшись доверием Просперо, сделавшего для него много доброго, задумал обесчестить Миранду. Волшебник Просперо покоряет Калибана, воплощающего власть темных инстинктов, и вершит добрые дела с помощью доброго духа воздуха Ариеля.

В пьесе раскрывается конфликт между добром и злом. Образ ученого-гуманиста Просперо - воплощение доброго разума и его благотворного воздействия на людей. Мудрый Просперо преображает людей, делая их разумными и прекрасными.

Просперо всемогущ на острове, ему подвластны духи гор, ручьев, озер, лесов, но он хочет вернуться на родину, в Италию, и снова окунуться в бурную жизнь общества, бороться против зла.

Шекспир выразил в «Буре» любовь к человечеству, восхищение красотой человека, веру в наступление прекрасного нового мира. Поэт-гуманист возлагает надежду на разум грядущих поколений, которые создадут счастливую жизнь.

В статье «Луч света в темном царстве» Н.А.Добролюбов так определил всемирное значение Шекспира: «Многие из его пьес могут быть названы открытиями в области человеческого сердца; его литературная деятельность подвинула общее сознание людей на несколько ступеней, на которые до него никто не поднимался и которые только были издали указываемы некоторыми философами. И вот почему Шекспир имеет такое всемирное значение: им обозначается несколько новых ступеней человеческого развития»*.

* Д о б р о л ю б о в Н.А. Собр. соч.: В 9 т. - М.; Л. - 1963. - Т. 6. - С. 309-310.

Созданные Шекспиром характеры многогранны, в них сочетаются начала трагического и комического, как происходит это и в самой жизни.

В реализме эпохи Возрождения и в творчестве Шекспира есть свои условные формы. Условно, например, место действия. Действие шекспировских пьес может происходить в Дании, Шотландии, Сицилии, Богемии, но драматург всегда имел в виду Англию, изображал конфликты, характеры и нравы своей родины.

Драмы Шекспира полифоничны. В них соединяются различные поэтические элементы, разные сюжетные мотивы, и раскрываются они в разных аспектах и вариациях. Шекспировский реализм часто проявляется в сказочно-романтической форме, в фантастических, аллегорических образах, в гиперболическом и метафорическом стиле, в патетической и музыкальной настроенности, в эффектной сценической форме.

Важнейшей проблемой для Шекспира является проблема человеческого характера. В центре сюжета большинства драм Шекспира стоит личность, которая раскрывается в борьбе, происходящей в настоящем. Шекспир не дает предыстории своих героев. Человек в произведениях Шекспира связан с жизнью современного драматургу общества. А.С.Пушкин говорил о многосторонности характеров у

Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»*.

* Пушкин-критик. - С. 412.

Шекспир передал национальный колорит английской действительности, характер английской народной культуры. Никто до него не мог изобразить ход самой истории, показать различные слои общества в единой динамической системе.

Шекспир запечатлел в своих творениях переломный характер эпохи, драматическую борьбу между старым и новым. В его произведениях отразилось движение истории в ее трагических противоречиях. Трагедия Шекспира опирается на сюжетный материал истории и легенды, в которых отражено героическое состояние мира. Но на этом легендарном и историческом материале Шекспир выдвигал острые современные проблемы.

Роль народа в жизни общества, отношения между героической личностью и народом с удивительной философской глубиной раскрыты в трагедии «Кориолан» (Coriolanus, 1608). Доблестный полководец Кориолан велик тогда, когда он представляет интересы родного Рима, интересы народа, одерживая победу в Кориоли. Народ восхищается своим героем, ценит его мужество и прямоту. Кориолан тоже любит народ, но плохо знает его жизнь. Патриархальное сознание Кориолана не способно еще охватить развивающиеся социальные противоречия в обществе; поэтому он не задумывается над бедственным положением народа, отказывается дать ему хлеб. Народ отворачивается от своего героя. В Кориолане, изгнанном из общества, оказавшемся в одиночестве, просыпается непомерная гордыня, ненависть к плебсу; это приводит его к измене отечеству. Он выступает против Рима, против своего народа и этим обрекает себя на гибель.

Народность Шекспира в том, что он жил интересами своего времени, был верен идеалам гуманизма, воплощал в своих произведениях этическое начало, черпал образы из сокровищницы народного творчества, изображал героев на широком народном фоне. В творчестве Шекспира - истоки развития драмы, лирики и романа нового времени.

Народный характер драматургии Шекспира определяется также языком. Шекспир использовал богатство разговорного языка жителей Лондона, придавал словам новые оттенки, новый смысл*. Живая народная речь героев шекспировских пьес насыщена каламбурами. Образность языка в пьесах Шекспира достигается частым употреблением точных, живописных сравнений и метафор. Часто речь персонажей, преимущественно в пьесах первого периода, становится патетической, что достигается употреблением эвфемизмов. Впоследствии Шекспир выступал против эвфемистического стиля.

* См.: М о р о з о в М. Статьи о Шекспире. - М., 1964.

В пьесах Шекспира стихотворная речь (белый стих) чередуется с прозой. Трагические герои в основном говорят стихами, а комические персонажи, шуты - прозой. Но иногда проза встречается и в речи трагических героев. Стихи отличаются многообразием ритмических форм (пятистопный, шестистопный и четырехстопный ямб, переносы фраз).

Речь героев индивидуализирована. Монологи Гамлета носят философско-лирический характер; лирической речи Отелло свойственна экзотическая образность; речь Озрика («Гамлет») вычурна. Язык Шекспира идиоматичен и афористичен. Многие шекспировские выражения стали крылатыми фразами.

Советское литературоведение рассматривает творчество Шекспира как реалистическое. Огромную роль в раскрытии реалистической сущности шекспировских произведений сыграл советский театр. Много сделали для освоения творческого наследия Шекспира и советские переводчики.

В работах целого ряда советских шекспироведов ставятся проблемы мировоззрения Шекспира, периодизации его творчества, театральной истории его пьес, проблемы реализма и народности. Социальное внимание в советской шекспирологии уделялось проблеме «Шекспир и русская литература».

Бен Джонсон (Benjamin Jonson, 1573-1637)

Творчество Бенджамина (Бена) Джонсона явилось своеобразным итогом в истории драматургии английского Ренессанса. Знарок античности, он выделялся среди драматургов своего времени большой

ученостью. Бен Джонсон был вначале солдатом, потом актером, затем стал драматургом. Он активно участвовал в литературной борьбе, в так называемой войне театров.

В английскую литературу Бен Джонсон вошел как создатель комедии нравов. В отличие от лирико-романтической, фантастической шекспировской комедии Бена Джонсона носили бытовой сатирический характер. Если у Шекспира характеры даны в развитии, то у Бена Джонсона они статичны.

Бен Джонсон отступает от шекспировского принципа многогранности, разносторонности в изображении человека, от раскрытия неповторимой человеческой индивидуальности. Новое в характерологии пьес Бена Джонсона заключается в том, что в персонаже подчеркивается прежде всего общая, основная, определяющая черта. У каждого героя пьес Бена Джонсона свой «юмор», свой нрав, и к этому сводится весь его облик. Термин «юмор» (humor) по отношению к человеческому характеру возник на основе научных представлений того времени, касающихся физиологии человека. Нрав человека определяли как следствие влияния на весь организм заключенных в нем жидкостей, которые обозначались латинским словом humor. Господствующая в человеческом характере черта стала называться «юмором». Поскольку эта черта обычно была отклонением от нормального человеческого характера, она становилась отрицательной и вызывала смех. Так, «юмор» как основная черта, или характерный нрав, стал восприниматься в комедийном плане, и само слово «юмор» стало означать уже не только «нрав», но и «смешное».

Теорию «юмора» Бен Джонсон выдвинул в пьесах «Всяк в своем нраве» (Every Man in His Humour, 1598) и «Всяк вне своего нрава» (Every Man out of His Humour, 1599). Положительное значение теории «юмора» в том, что она способствовала сатирическому заострению в изображении пороков, придавала образам обобщающую силу. Но в то же время эта теория ограничивала возможность многостороннего изображения человеческого характера. Теория «юмора», по существу, подготавливала классицистский принцип выделения в характере доминирующей черты.

Комедия «Вольпоне» (Volpone, or the Fox, 1605) - сатира на пороки буржуазного общества*. Власть золота развращает общество, люди утрачивают свои человеческие качества. Отсюда и сатирический прием сравнения с животными. Комедийные персонажи здесь носят значащие имена: Вольпоне - большой лис, Моска - муха, Вольтере - коршун, Корбаччо - старый ворон, Корвино - вороненок.

* См.: П а р ф е н о в А.Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». М., 1982.

Действие комедии происходит в Венеции, но имеется в виду английское общество. Вельможа Вольпоне наживается путем обмана. Он притворяется больным, который перед смертью назначит наследником того, кто окажет ему больше внимания. Претенденты на наследство приносят богатые дары, стремясь расположить Вольпоне к себе. Вольпоне увеличивает свое богатство за счет дорогих подарков и продолжает притворяться больным. Ради предполагаемого наследства многие готовы пойти на любую подлость. Адвокат Вольтере лжет на суде по указанию Вольпоне, Корбаччо готов отравить богатого вельможу; Корвино пытается принудить свою жену стать любовницей Вольпоне; леди Политик Вуд-Би старается стать его наложницей.

Сам Вольпоне не ограничивается накоплением богатств, он пытается соблазнить жену Корвино Челию, получает удовольствие от унижений претендентов на наследство. В своих нечестных делах Вольпоне пользуется услугами приживала Моски. Хитрый Моска не только обманывает тех, кто ждет наследства Вольпоне; он задумывает обмануть и самого Вольпоне, чтобы присвоить его богатства. Моска в конце концов запутался в своих интригах, и Вольпоне выдал его судьям, хотя при этом сам лишился наследства: суд конфисковал все его нечестно нажитое имущество. Драматург с помощью выразительных комедийных средств показал, как зло наказывает само себя.

Положительные персонажи комедии Бонарио и Челия отличаются прямоотой и искренностью. Они готовы до конца отстаивать свою честь, однако в развитии сюжета они играют незначительную роль. Эти персонажи не являются активными противниками зла. Разоблачение порока совершается само собой, без их вмешательства. В финале пьесы справедливость вершится венецианским сенатом. Рационалистическая прямолинейность финала предвосхищает развязки пьес в классицистской драматургии.

В комедии «Варфоломеевская ярмарка» (The Bartholomew Fair, 1614) представлена в миниатюре современная Англия. Ярмарка становится символом продажности, обмана и лжи буржуазного общества. В этом отношении комедия Бена Джонсона предвосхищает «Ярмарку тщеславия» Теккерея.

Действие в «Варфоломеевской ярмарке» происходит в Лондоне. Здесь выведена целая галерея типов - судья Оверду, стряпчий Литлуит, дворянин Коукс, пуританин Бизи, полицейский Брисл, торговка

Урсула, барышник Нокем, вор Эджуорт, сводник Уит, проститутка Алиса.

Тема беззакония, царящего в обществе, раскрывается в комических сценах, в которых появляется судья Оверду. Судья задумал уличить беззаконие на ярмарке; он переодевается проповедником, чтобы его никто не узнал, и в таком виде наблюдает то, что происходит вокруг. Однако судья не способен отличить вора от честного человека, и настоящих беззаконий он не видит. Вора Эджуорта он принимает за благонаправленного юношу и всячески старается выразить ему свои симпатии. Не подозревая того, он оказывается пособником вора. Усердные попытки судьи Оверду выявить преступления ни к чему не приводят, беззаконие продолжает царить в обществе.

В комедии «Варфоломеевская ярмарка» дана сатира на лицемерие пуритан. Бизи - бывший булочник, ставший ревнителем веры. Все жизненные блага он объявляет греховными, но это не мешает ему самому пользоваться ими. По его словам, ярмарка - это капище языческое, тем не менее он с удовольствием идет туда. Он яростно срамит театральные зрелища, называя их порождением сатаны, но сам оказывается зрителем в кукольном театре. Бизи - противник чревоугодия и тем не менее любит сладко поесть.

Заключительная сцена в кукольном театре является сатирическим обобщением изображенного в комедии всеобщего разложения нравов и коррупции общества. Представление марионеток придает законченную сатирическую форму тому, что было показано в отдельных сценах.

Критика порочных нравов осуществляется в пьесе с демократических позиций. Демократический взгляд на вещи задан уже в интродукции, в монологе театрального сторожа, который смеется над господами из юридических корпораций и над епископским судом.

Бен Джонсон придерживался принципа строгого жанрового деления. В этом он также подготовил эстетику классицизма. Наряду с сатирическими комедиями Бен Джонсон создавал тираноборческие трагедии на темы из римской истории - «Падение Сеяна» (Sejanus: His Fall, 1603), «Заговор Катилины» (Catiline, His Conspiracy, 1611). В трагедиях Бен Джонсон следовал точным историческим фактам. Его трагедии отличаются подчеркнутой политической темой, которая раскрывается, в отличие от шекспировского принципа художественной объективности и поэтической многогранности, часто в форме публицистических деклараций и прозаических ученых рассуждений. Бен Джонсон отошел от героического трагизма и свободной композиции шекспировских трагедий, придерживался строгих жанровых форм.

Драматургия Бена Джонсона является связующим звеном между реализмом Ренессанса и классицизмом периода английской буржуазной революции XVII в. Сатирическое творчество Бена Джонсона, его теория «юмора» оказали воздействие на английских писателей XVIII и XIX вв. - Филдинга, Смоллета, Диккенса, Теккерея.

XVII ВЕК

ЛИТЕРАТУРА АНГЛИЙСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Особенности английской литературы XVII в. определяются событиями буржуазной революции, которая произошла в Англии в 1640-1660 гг., то есть намного раньше, чем в других странах.

Крушение надежд гуманистов Возрождения - характерное явление английской действительности XVII столетия. Гуманистические утопии XVI в. пришли в столкновение с несправедливым и в самой своей основе антигуманным общественным строем. И все же даже в этих сложных условиях великие гуманистические традиции английской литературы, испытавшей острый кризис, не прерывались. Они продолжали жить в творчестве крупнейших писателей XVII в., связавших свою жизнь и деятельность с революцией, в творчестве Мильтона, Уинстэнли, Бенъяна.

XVII в. в истории Англии - это период обострения классовых противоречий, приведших к революционному взрыву в 40-х годах, период гражданских войн 40-50-х годов, завершившихся созданием в 1649 г. буржуазной республики. Правительство республики возглавил Оливер Кромвель. Существование республики оказалось непродолжительным. В 1660 г., вскоре после смерти Кромвеля, была реставрирована монархия Стюартов, а в 1688-1689 гг. в связи с ее кризисом произошел государственный переворот, так называемая славная революция, поставившая у власти Вильгельма III Оранского. Этот переворот явился компромиссом буржуазии с дворянством.

Английская буржуазная революция имела международное значение.

Утверждение новых социальных и экономических отношений, смена феодальной собственности

буржуазной, обострение классовой борьбы, рост освободительного народного движения и уже дающие себя знать противоречия складывающегося буржуазного общества - все это, отражаясь в литературе, определило политическую остроту творчества английских писателей XVII в. Лучшие из них отразили в своих произведениях судьбу и опыт народа в переломный период английской истории. Наиболее полно и ярко Англия XVII в. предстает перед нами в творчестве крупнейшего писателя той эпохи Джона Мильтона. Рядом с его именем стоят имена Джерарда Уинстэнли и Джона Беньяна.

Настроения народных масс, и в первую очередь беднейшего крестьянства, выражены в публицистике Джерарда Уинстэнли (Gerrard Winstanley, 1609 - ок. 1652), который был связан с движением диггеров - крайне левого течения в английской буржуазной революции XVII в. В его трактатах - «Декларация бедного угнетенного люда Англии», «Знамя, поднятое истинными левеллерами» и др. - звучит голос английских крестьян - угнетенных, лишенных земли и прав, обманутых властями, преследуемых судьями. Уинстэнли выступает против буржуазии и «нового дворянства» (джентри), показывая враждебность их интересов стремлениям народа; он восстает против власти денег, корыстолюбия и стяжательства.

Патриотическая борьба протекала в Англии XVII столетия под религиозными лозунгами. Идеологией английской буржуазии была пуританская религия, кальвинизм.

Борьба пуритан против монархии и официальной церкви выростала в широкое революционное движение, пуританство превращалось в мощную политическую силу, объединяя недовольных существующими порядками в стране. Пуритане выступали за создание «новой церкви», опираясь на учение французского проповедника Жана Кальвина. Кальвинисты были противниками феодальной монархии и сторонниками буржуазной республики.

Пуританство оказало существенное влияние на английскую культуру и литературу. Это проявилось и в особенностях языка, на котором написаны художественные и публицистические произведения того времени, и в своеобразии созданных писателями сюжетов и образов, несущих на себе печать воздействия библейских легенд и библейского строя речи. «Язык, страсти и иллюзии, заимствованные из Ветхого Завета», обнаруживаются и в поэмах Мильтона, и в аллегорических повествованиях Беньяна, и в трактатах Уинстэнли. Однако обращение к библейским формам и образам имеет в английской литературе и более давнюю традицию. Религиозный характер носили крестьянские движения в период средних веков. Во времена восстания Уота Тайлера это отчетливо проявилось в проповедях Джона Уиклифа и Джона Болла. Революционные события XVII в. перекликаются с народными движениями XIV столетия.

Как религиозно-политическое движение пуританство не было единым по своему характеру. Религиозное сектанство не следует смешивать с действиями пуритан времен революции, убежденность и воодушевление которых поднимались, по словам Маркса, «на высоту великой исторической трагедии». Потому и стало возможным появления в среде пуритан таких писателей, как Милтон и Беньян.

Связь социально-политической борьбы с религиозной была характерной особенностью английской действительности XVII в. Это определило своеобразие литературы того времени. Если в эпоху Возрождения в Англии драматургия и театр переживали пору своего расцвета, то в XVII в. они подверглись гонениям со стороны пуритан. Создание пьес и их исполнение на сцене было объявлено греховным занятием; посещение театра решительно осуждалось и считалось делом зловредным и пагубным. С приходом пуритан к власти театральные представления в Англии были запрещены (1642 г.). Основное место в литературе стало принадлежать произведениям прозаическим, с сильно выраженным публицистическим началом, а также поэтическим жанрам с нравственно-этической и философской проблематикой.

Широкое распространение в английской литературе получило аллегорическое изображение действительности. Аллегория как способ изображения применяли и поэты (Драйден), и прозаики (Беньян). Аллегии в условной форме передавали картины жизни английского общества и характер отношений между людьми.

Кризис ренессансного мировоззрения и усиливающееся влияние религии на художественное творчество проявились с особой остротой в творчестве выдающегося поэта Джона Донна (John Donne, 1572-1631) и в творчестве поэтов возглавляемой им литературной школы - «метафизической поэзии» (Герберт, Крэшоу, Воген). Название этой школы возникло в связи с тем, что в произведениях ее представителей на смену ренессансному полнокровному, непосредственному, жизнелюбивому изображению бытия приходит интеллектуальное, философское размышление над проблемами жизни,

смерти, бессмертия. Творчество Джона Донна явилось ярким художественным выражением драматического перехода от гуманизма эпохи Возрождения к теологической концепции мира, к религиозному мироощущению XVII в., от ренессансного реализма к барокко. Гуманистическое мировоззрение сказалось в поэзии Донна 90-х годов XVI в. С искренней любовью к человеку и с удивительным изяществом поэт изображает страстные чувства и желания плоти в стихотворных циклах «Песни и сонеты» (Songs and Sonnets), «Элегии» (Elegies), дерзко и смело обличает социальные пороки в «Сатирах» (Satires, 1593-1608). Но в начале XVII в. мироощущение Донна становится иным: он трагически воспринимает глубокие противоречия действительности, появляется мысль о тщете земных усилий человека, о его ничтожестве; поэзия обратившегося к англокатолицизму Донна становится религиозной в своей основе. В поэме «Странствования души» (The Progress of the Soul, 1601), в «Благочестивых сонетах» (Holy Sonnets, 1609-1611), в цикле «Годовщины» (The Anniversaries, 1612) и в прозаических проповедях (Sermons) Донн мучительно размышляет о душе человека, обращаясь к идее метемпсихоза*, к мыслям о бессмертии. В этих произведениях проявились характерные черты барокко: резкие контрасты эмоций, исступленная страстность, мистические настроения, философичность размышлений, аллегоризм, смешение конкретных явлений с абстрактными понятиями из разных областей знания, схоластическая сложность, риторичность стиля. Проступают и новые особенности в форме стиха Донна: большая свобода стихотворной речи нашла выражение в использовании различных строф в пределах одного произведения, в нарушении строгого метрического ритма, в возникновении разноstopного стиха, в обретении многообразия в переходах и оттенках звучания стихотворения в целом.

* Метемпсихоз - религиозно-мифологическое представление о перевоплощении души после смерти тела в тело растения, животного, божества и т. д.

В период Реставрации (после 1660 г.) усиливается активизация дворянско-аристократической реакции в области литературы, что проявилось, например, в творчестве такого придворного поэта, как Джон Рочестер.

Джон Мильтон (John Milton, 1608-1674)

Джон Мильтон, крупнейший английский поэт XVII в., с большой художественной силой отразил события английской буржуазной революции и настроения народных масс. Как поэт, публицист и мыслитель Мильтон сложился под воздействием культуры эпохи Возрождения и бурной общественно-политической борьбы своего времени.

Мильтон родился в семье лондонского нотариуса и получил пуританское воспитание. Он обучался в школе при соборе св. Павла в Лондоне, а затем в Кембриджском университете, где сблизился с кругами антимонархически настроенной молодежи. В 1632 г., будучи уже магистром, Мильтон отправляется во Францию, а затем в Италию, но с 1640 г. он снова в Англии, где включается в напряженную общественно-политическую борьбу на стороне индипендентов. В разгар войны Мильтон выступает убежденным противником монархии. К этому времени он уже признанный поэт и публицист, активный сторонник республиканского строя и враг феодальной реакции. В 50-е годы, при Кромвеле, Мильтон выполняет работу консультанта и латинского секретаря Государственного Совета. Его обязанности столь велики и ответственны, занятия общественной деятельностью и литературой столь напряженны, что это требует всех его сил и времени. В результате усиленных занятий писатель ослеп, но это не сломило его энергии. Реставрация монархии обернулась для Мильтона тяжелыми последствиями: он был приговорен к смертной казни как один из наиболее активных сторонников республики. Ему удалось избежать смерти, но наложенная на него контрибуция лишила его средств к существованию. Последние годы жизни Мильтон провел в уединении, полностью отдавшись творчеству.

Личностью «великого писателя Мильтона» восхищался А.С.Пушкин. В статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе "Потерянного рая" Пушкин говорит о Мильтоне как о человеке, который «в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души...»*.

* Пушкин-критик. - С. 523.

В личности Мильтона слились воедино поэт, мыслитель и политический деятель. Его произведениям свойственны дух борьбы и протеста, политическая острота; поэт обращается к тираноборческим

мотивам, создает образы мятежных и мужественных героев. По своим масштабам и многогранности личность Мильтона сродни его предшественникам - деятелям эпохи Возрождения. В XVII в. он выступил продолжателем гуманистических традиций культуры Ренессанса и писателем, близким к просветительским идеям. Человек фундаментальной образованности, он впитал достижения философской и научной мысли своего времени и прославился среди современников как один из крупнейших поэтов и ученых. Ему принадлежат произведения различных жанров, написанные на нескольких языках. Милтон является автором философских, исторических и политических трактатов, лирических стихотворений, сонетов, поэм и драматических произведений. Связанный с пуританскими кругами, Милтон, как и другие деятели английской буржуазной революции, воспользовался в своем творчестве библейскими мотивами и образами, придав им глубоко современное и политически острое звучание.

Периодизация творчества Мильтона связана с важнейшими этапами в истории Англии его времени.

Первый, ранний, период творчества Мильтона начинается в конце 20-х годов и завершается в 1640 г., когда, вернувшись из Италии, Милтон включается в политическую борьбу.

Второй период относится к 40-60-м годам. Это годы непосредственной подготовки и проведения буржуазной революции и установления республики.

Третий период - 60-е-начало 70-х годов - совпадает с эпохой реставрации, монархии.

Ранний период творчества Мильтона относится к годам его учения в Кембридже и жизни в Хортоне. Особенность творчества молодого Мильтона составляет сочетание ренессансных мотивов с пуританской дидактикой. В 1630 г. написано стихотворение «Шекспиру» (On Shakespeare), раскрывающее отношение Мильтона к его великому предшественнику. Он славит Шекспира и его творчество; отмечает связь, существующую между поэтами Возрождения и писателями XVII в.:

...Из драгоценных книг
Твой дух глубоко в сердце к нам проник.

(Пер. С. Н. Протасьева)

Стихотворение «Шекспиру» - одно из свидетельств близости Мильтона ренессансному гуманизму; в нем звучит мысль о том, что для поэтов последующих поколений творчество Шекспира остается недостижимым образцом.

В 1632-1634 гг. написаны стихотворения «L'Allegro» («Жизнерадостный») и «II Penseroso» («Задумчивый»), органически связанные друг с другом и составляющие лирический диптих. Они объединены образом героя-юноши, наделенного некоторыми чертами, присущими самому автору. В противоположность поэтам-«метафизикам» Милтон стремится к утверждению идеала цельной и гармоничной личности, сочетающей силу разума с глубиной чувств. Не случайно в «L'Allegro» вновь звучат слова, обращенные к Шекспиру. Каждая из частей диптиха представляет собой поэтическую картину одного дня из жизни героя. Жизнерадостному юноше из стихотворения «L'Allegro» присуще светлое мировосприятие. Его чарует красота природы, восхищает прелесть лугов и лесов, он радуется пению птиц и с удовольствием наблюдает за полевыми работами. Но и жизнь в городе ему столь же приятна, и с не меньшей радостью он погружается в чтение Шекспира. В «II Penseroso» этот же юноша показан в состоянии глубокой меланхолии. Вполне соответствует его настроению пейзаж: вечерние сумерки, сменяющиеся мраком ночи, и хмурое дождливое утро.

Новый период в жизни и творчестве Мильтона начинается в 40-е годы, когда он включается в борьбу за республику. Лирические жанры пасторально-элегической поэзии сменяются боевой публицистикой. Основные жанры 40-50-х годов - памфлет и трактат. В них складывается отточенный афористический стиль Мильтона - крупнейшего публициста революционного пуританства.

Один за другим появляются памфлеты Мильтона «Ареопагитика» (Areopagitica, 1644), «О воспитании» (On Education, 1644), «Иконоборец» (Eikonoklastes, 1649), «Защита английского народа» (Pro Populo Anglicano Defensio, 1650), «Вторая защита» (Defensio Secunda, 1654). Милтон выступает убежденным противником монархизма и сторонником буржуазной республики. В «Ареопагитике» вырисовывается образ гражданина республики, каким представляет его себе Милтон. Это прежде всего человек-борец, смело отстаивающий свои убеждения.

В своей политической деятельности Милтон исходил из твердого убеждения в том, что источником власти является народ, который имеет полное право устанавливать необходимую с его точки зрения форму правления. В трактате «Иконоборец» Милтон обосновывает казнь короля как акт вполне

справедливый. Он доказывает, что Карл I предавал интересы Англии и ее народа, а потому народ имел полное право подвергнуть его самому суровому наказанию.

Гражданские идеалы Мильтона определяли и его отношение к Кромвелю. Поддерживая его как борца за республику и главу республиканского правительства, Милтон призывал Кромвеля не злоупотреблять личной властью. В «Защите английского народа» и в сонете «Лорду-генералу Кромвелю» (To the Lord General Cromwell, 1652) Милтон прославлял его как противника монархизма и поборника свободы. Но уже тогда Милтон предупреждал, сколь тяжелыми последствиями для республики может обернуться стремление к личной диктатуре. После провозглашения Кромвеля лордом-протектором Милтон больше не писал о нем, понимая, что диктатура Кромвеля нарушала республиканские принципы правления и содействовала крушению республики.

Взгляды Мильтона не были лишены серьезных противоречий и ограниченности. Это проявилось в свойственном ему преувеличении роли английской нации среди других европейских наций, в непонимании реакционного характера проводимой Кромвелем захватнической политики в Ирландии, в попытках примирить науку и религию. Однако и заблуждаясь, Милтон оставался неизменно честным и глубоко преданным делу республики поэтом и публицистом.

Крушение республики и реставрацию королевской власти Милтон пережил тяжело. По указу короля были преданы сожжению его памфлеты «Иконоборец» и «Защита английского народа». Жестоким гонениям подвергся и он сам. И все же Милтон продолжал свою литературную деятельность, и тема революции, тема борьбы с монархической властью оставалась ведущей в его произведениях. В последний период, совпавший с Реставрацией, были созданы крупнейшие произведения: поэмы «Потерянный рай» (Paradise Lost, 1667) и «Возвращенный рай» (Paradise Regained, 1671), драматическая поэма «Самсон-борец» (Samson Agonistes, 1671). Эти поэмы воскрешают мятежный дух революционного крыла английского пуританства. Обращаясь к библейским сюжетам и образам, Милтон придает им острополитическое, современное звучание.

Поэма «Потерянный рай» - это эпос пуританской революции, прозвучавший смелым вызовом реакции: в восстании мятежного Сатаны против могущества Бога отражен острый конфликт современной поэту эпохи. Это обстоятельство дало основание Белинскому назвать поэму Мильтона «апофеозой восстания против авторитета»*. Белинский вполне справедливо отметил и присущие поэме противоречия. Пуританские взгляды Мильтона вступают в противоречие с его убеждениями революционера. Религиозные взгляды требовали подчинения «божественной воле», убеждения революционера звали на борьбу с деспотизмом.

* Б е л и н с к и й В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. - М., 1956. - Т. 10. - С. 305.

Весьма характерно, что основным героем поэмы становится не Бог, который «один царит, как деспот, в небесах», а восстающий против него Сатана, предпочитающий оказаться в аду, «чем быть слугою в небе». Свободолюбие Сатаны противопоставлено деспотизму небесного владыки. Лишаясь блаженства небесной жизни, Сатана обретает свободу, и это для него дороже всего. В изображении Бога и Сатаны Милтон расставил все акценты таким образом, что, как заметил Шелли, «не дал своему богу никакого нравственного превосходства над своим дьяволом».

Поэма «Потерянный рай» написана белым стихом и состоит из двенадцати книг (частей). В ней рассказывается о поражении мятежных ангелов, поднявшихся под предводительством Сатаны против Бога, об их изгнании с небес в преисподнюю. Здесь, на берегу горящего пламенем озера, Сатана собирает свои неисчислимые полчища. В его дворце - Пандемониуме - происходит совет военачальников. Сатана призывает своих соратников двинуться на завоевание неба.

Сатана проникает в рай и решает погубить сотворенных Богом Адама и Еву. Обернувшись птицей, сидящей на ветвях «древа жизни», он узнает о том, что под угрозой смерти людям запрещено вкушать плоды от «древа познания добра и зла». Сатана искушает Еву. И хотя архангел Рафаил рассказывает Адаму и Еве о коварстве Сатаны, она преступает запрет. Вслед за ней плод с «древа познания» вкушает и Адам. Теперь они вместе должны понести всю тяжесть наказания: их ждет изгнание из рая. Как и все смертные, они должны познать жизнь, состоящую из повседневного труда, кровопролитных войн, многих бедствий и радостей. Навстречу этой жизни, утратив райское блаженство, идут Адам и Ева.

В образах Адама и Евы воплощены представления Мильтона об идеальных мужчине и женщине. В их изображении Милтон выходит за пределы пуританских представлений о добродетели. Его Адам и Ева напоминают образы, созданные гуманистами Возрождения. Адам - воплощение силы, мужества и красоты, Ева - женского совершенства и обаяния. Им свойственно стремление к знанию, к жизни,

исполненной любви и деятельности.

Исследователи справедливо отмечают свойственное автору «Потерянного рая» стремление к синтезу эпоса, драмы и лирики*. Эпические картины истории, драматическое изображение судьбы Адама и Евы, страстные лирические монологи, сливаясь в едином русле, составляют специфику поэтического стиля «Потерянного рая».

* См.: С а м а р и н Р.М. Творчество Джона Мильтона. - М., 1964.

Поэма «Возвращенный рай» написана уже в иной тональности и отражает переживаемые поэтом в конце 60-х годов настроения разочарования, вызванные примирением народа с реставрацией монархии. Утратив веру в свободолюбие народа, писатель возлагает надежды на самоотверженность стойкой одинокой личности, способной противостоять силам зла и несправедливости и своим примером побудить народ к действию.

В «Возвращенном рае» идеалом стойкости представлен Христос, отдающий себя служению народу. Основная тема поэмы - искупление «греха», которое может быть достигнуто борьбой с искушениями. Сатана оказывается посрамленным стойкостью Христа. Этой поэме не свойствен дух активного протеста и действенной борьбы, пронизывающий «Потерянный рай».

Творческий путь Мильтона завершается драматической поэмой «Самсон-борец», в которой вновь прозвучал призыв к действию и мести. Герой поэмы - библейский герой Самсон, преданный своей женой Далилой и оказавшийся в плену у филистимлян. Ослепленный врагами, одинокий, в стане недругов, безоружный, Самсон оказывается несломленным и вступает в смертельную схватку с противником. Ценою своей жизни он готов приблизить победу народа над притеснителями. В образе Самсона, поднимающегося, «чтоб укротить властителей земли и свергнуть иго произвола», воплотились неукротимый дух и энергия Мильтона-борца, его ненависть к режиму Реставрации.

«Самсон-борец» имеет подзаголовок «драматическая поэма» (A Dramatic Poem). Милтон предпослал этому произведению предисловие, озаглавленное: «О том роде драматических поэм, которые зовутся трагедиями» (Of That Sort of Dramatic Poem Called Tragedy), тем самым определяя жанр «Самсона-борца» как трагедию. Для этого имеются основания. Интерес к театру и драме у Мильтона был всегда. Милтон не разделял отрицательного отношения пуритан к театральным представлениям. Но состояние современной ему английской драмы его не удовлетворяло. Особенно решительно выступал Милтон против драматургии и театра эпохи Реставрации, имевших подчеркнuto развлекательный характер. Сам Милтон представлял себе задачи драматического искусства иначе.

В своем понимании трагедии Милтон опирается на Аристотеля. Подлинной трагедией он считает произведение «серьезное, нравственное и полезное», вызывающее сострадание и страх. Своими учителями он называл Эсхила, Софокла и Еврипида и, создавая свою трагедию, ориентировался на классические образцы древнегреческого искусства. Он ввел хор, комментирующий происходящее, и установил единство времени: длительность событий не превышает двадцати четырех часов. Строго выдержаны единства места и действия. Обращение к античности, ориентация на поэтику Аристотеля, установление определенной нормативности, классическая стройность стиля свидетельствовали о сближении творчества Мильтона с искусством классицизма, который возникает в Англии в 70-80-е годы XVII в.

Творчество Мильтона явилось выражением прогрессивных идеалов своего времени. В истории английской литературы образ мильтоновского Сатаны предвещает появление образов мятежных борцов, созданных романтиками Байроном и Шелли.

Литература периода реставрации

Период Реставрации (1660-1688) начался после смерти в 1658 г. лорда-протектора Оливера Кромвеля и с восстановлением королевской власти: королем стал Карл II Стюарт, сын казненного Карла I. Эпоха Реставрации, по существу, развивала экономические преимущества, предоставленные буржуазии революцией. Дворянская аристократия выступила против суровых и благочестивых пуритан, против грубых интересов буржуазии, но при этом сама аристократия уже приобщила к буржуазным доходам.

Реакцией на строгость пуританских норм поведения явилось восстановление театральной жизни. Запреты, наложенные пуританами на театральные представления и разного рода увеселения, были сняты. Театры были вновь открыты, однако они значительно отличались от английского театра XVI-начала XVII в. и своим внешним оформлением, и характером пьес. На сцене использовались богатые

декорации и пышные костюмы.

В эту эпоху развивается «комедия Реставрации»; особым успехом пользовались комедии Уильяма Уичерли (William Wycherley, 1640-1716) и Уильяма Конгрива (William Congreve, 1670-1729). В основу «комедии Реставрации» легло новое антибуржуазное умонастроение - «свободомыслие» и «остроумие» (wit), которые означали насмешливое отношение к тупости и лицемерию буржуазии. Герои-остроумцы из комедий «Джентльмен - учитель танцев» (The Gentleman Dancing Master, 1672), «Деревенская жена» (The Country Wife, 1675) Уичерли, «Любовь за любовь» (Love for Love, 1695), «Пути света» (The Way of the World, 1700) Конгрива осмеивают жадность буржуазии, глупость и жестокость пуритан, осуждают буржуазный брак по расчету. «Остроумие» в этих комедиях проявляется в иронии, сарказме диалогов, в сюжетных ситуациях, связанных со смешными эскападами персонажей.

В этих комедиях правдиво изображаются нравы Лондона, фривольные похождения светских кутил, веселые проделки повес, скептические позы джентльменов. Мастерство комедийной интриги, блеск юмористических диалогов, острота в обрисовке персонажей - все эти особенности «комедии Реставрации» впоследствии войдут в историю английской комедии как ее характерные черты и найдут свое продолжение в комедиях Оскара Уайльда, Бернарда Шоу, Сомерсета Моэма.

Общественные противоречия определили характер и содержание литературной жизни Англии последней трети XVII в. Традиции литературы времен революции продолжают развиваться в творчестве писателя и проповедника идей пуританства Джона Беньяна. Реакцией на пуританскую литературу явилась сатирическая поэзия Самюэла Батлера.

Джон Беньян (John Bunyan, 1628-1688) - крупнейший английский прозаик XVII в., связанный с демократическими слоями пуританства. Он родился в семье крестьянина, принимал участие в гражданской войне, находясь сначала в армии короля, а затем перейдя на сторону индипендентов. Оставив военную службу, Беньян стал бродячим лудильщиком. В 50-е годы он известен как деятельный проповедник-пуританин, член одной из антицерковных сект.

Наиболее значительные произведения Беньяна - аллегорическая повесть «Путь паломника» (The Pilgrim's Progress, 1678) и повесть «Жизнь и смерть мистера Бэдмена» (The Life and Death of Mr. Badman, 1680). Обе повести были созданы в годы Реставрации, когда писатель подвергался гонениям и двенадцать лет пробыл в тюрьме, куда был заключен за отказ прекратить свою деятельность проповедника.

В «Пути паломника» в соответствии с представлениями пуритан Беньян изображает человеческую жизнь как поиски высшей правды. Обрести ее можно только на небесах. Но достигнуть «Небесного Града» суждено лишь тому, кто преодолет стоящие на его пути искушения и трудности. Смысл жизни Беньян видит в духовном совершенствовании: оно открывает райские врата и помогает каждому обрести «свой дом». Аллегорический характер произведения Беньян подчеркивает в стихотворном предисловии:

А было так: описывая бремя
И жизнь святых в евангельское время,
К высокой славе трудный путь и горе,
Вдруг оказался я во власти аллегорий.

(Пер. А. Михальской)

Герой повести Христиан отправляется на поиски «Небесного Града». На пути ему приходится преодолевать множество опасностей. С трудом он минует Топь Уныния, где «тысячами погибали путешественники с обозами, груженными добрыми намерениями»; его хотят совратить с «верного пути евангельского учения»; ему приходится нести на спине непомерно тяжкое бремя грехов; на его пути возникают гора «Затруднение», дороги «Опасность» и «Погибель»; в долине Смертной Тени он видит двух великанов - Язычество и Папство. Первый великан уже мертв, а второй - «дряхлый старик, кусающий ногти от сознания своего бессилия». Наконец вместе со своим спутником Верным Христиан приходит в город, где попадает на Ярмарку тщеславия (Vanity Fair). Здесь все продается и все покупается - дома, почести, титулы и звания, царства и удовольствия. Здесь можно покупать и людей - богатых жен и мужей, детей и слуг. Здесь продаются людские души и драгоценности. Но паломникам нужна только истина. Посетители Ярмарки сначала смеются над ними, а потом бросают их в клетку и хотят предать казни. Начинается суд, где свидетелями выступают Зависть и Ябедничество, а присяжными - Лживый и Беспощадный. Спутник Христиана погибает, а сам он достигает «Небесного

Града». В завершающем повествовании обращении к читателю Бенъян просит не принимать созданную им аллгорию буквально, но «самому выбрать из нее суть идеи».

Повесть Бенъяна написана в традиционной форме видения. Многие сближает ее с «Видением о Петре Пахаре» Ленгленда. Вместе с тем «Путь паломника» предвдвляет сюжеты и образы произведений XVIII и XIX вв. Обличение праздности и тщеславия аристократов, стяжательства торгашей-буржуа, обобщающий образ Ярмарки тщеславия, которой противостоят народные представления о справедливой и честной жизни, - все это будет воспринято и развито в реалистической литературе последующих эпох.

А.С.Пушкин переложил в стихи начало «Пути паломника» (стихотворение «Странник»).

«Жизнь и смерть мистера Бэдмена» является образцом социально-бытовой повести. Она строится в форме диалога мистера Уайзмана («мудрого человека») и мистера Атентив («внимательно слушающего») и содержит историю буржуа-стяжателя по имени Бэдмен («плохой человек»). Вся его жизнь - цепь преступлений. В юности он промотал отцовское наследство. Ради денег женился на богатой невесте, не испытывая к ней никакого расположения. Путем ловких махинаций Бэдмен нажил громадное состояние и приобрел вес и влияние в обществе. В образе Бэдмена обобщены характерные черты буржуазного дельца и лицемера.

В годы Реставрации произведения Бенъяна, выражавшие пуританские идеалы гражданственности и обличающие установившиеся в стране порядки, имели сильное политическое звучание и пользовались большой популярностью.

Классицизм в литературе периода Реставрации представлен творчеством Джона Драйдена (John Dryden, 1631-1700).

В отличие от других европейских литератур XVII в., классицизм в английской литературе не стал вполне сложившимся направлением. В Англии для его развития не было тех необходимых предпосылок, какие имелись, например, во Франции, где эстетика и литература классицизма представлены такими блестящими именами, как Буало, Корнель, Расин и Мольер. Объясняется это тем обстоятельством, что развитие и подъем классицизма во Франции совпадает с эпохой расцвета абсолютной монархии, являвшейся в то время объединяющим началом общества. Исторический путь развития Англии был иным. Реставрация Стюартов, сменивших буржуазную республику, не создала благоприятной почвы для расцвета классицизма.

Эстетика классицизма связана с культом античности и разума, со стремлением к упорядоченности и нормативности. Если в произведениях эпохи Возрождения герои представляли во всем многообразии, богатстве и величии заключенных в них сил и страстей, то эстетика классицизма предписывала подчинение эмоций рассудку, чувств - долгу. Борьба чувств и долга становилась основой конфликта произведений. Изображение характера отличалось однолинейностью. Обнаруживалось тяготение к созданию обобщенных образов. Обязательным было соблюдение трех единств - действия, места и времени.

В Англии теоретиком классицизма выступил Драйден, которого считают и основоположником английской литературной критики. Принципы эстетики классицизма получили свое художественное воплощение в его поэзии и драматургии.

Свой путь в литературе Драйден начал в годы республики. Известность получила его ода на смерть Кромвеля (Heroic Stanzas on the Death of Cromwell, 1659). Однако сразу же после реставрации монархии он в своих политических сатирах и одах стал прославлять Стюартов, защищать монархию и вскоре сделался придворным поэтом и историографом. Драйден отличался нестойкостью своих политических взглядов и религиозных убеждений. Начав с осуждения католицизма, он затем принимает католическую веру и в поэме «Лань и пантера» (The Hind and the Panther, 1687) выступает с прославлением римско-католической церкви.

Среди поэтических произведений Драйдена интересно стихотворение «Чудесный год» (Annus Mirabilis; The Year of Wonders, 1666), в котором рассказывается о событиях, пережитых Лондоном в 1666 г. (пожар и чума).

Важное место в его творчестве принадлежит драматургии, в области которой он следовал образцам французского классицизма (Корнель, Расин), продолжая одновременно и традиции поздней елизаветинской драмы (Бен Джонсон, Бомонт и Флетчер). По образцу французской драматургии некоторые из своих произведений он написал «героическим стихом», для которого характерны пятистопный ямб и парная рифма.

Драйден обращался к форме комедии, писал музыкальные драмы и героические трагедии. В

последних, однако, героический пафос подменялся риторикой. Сюжеты его произведений основаны на истории кровавых преступлений и характеризуются интересом к экзотике («Индийский император, или Завоевание Мексики испанцами» - *The Indian Emperor, or The Conquest of Mexico by the Spaniards*, 1665) и др. Необычайные события Драйден стремился передать, обращаясь к канонам классицизма. В комедиях Драйдена отражены нравы эпохи Реставрации («Дикий волокита» - *The Wild Gallant*, 1663). Среди трагедий Драйдена наибольшей известностью пользуются «Тайная любовь, или Королева-девушка» (*Secret Love, or The Maiden Queen*, 1667), «Дон Себастьян» (*Don Sebastian*, 1690).

В «Опыте о драматической поэме» (*Of Dramatic Poesie, An Essay*, 1668) и в «Опыте о героических пьесах» (*Of Heroic Plays, An Essay*, 1672) Драйден изложил свои взгляды на литературу и задачи драматургии, определив в качестве явлений, на которые он ориентируется, французский классицизм и творчество Шекспира.

Драйден считает, что утвердившееся во французской драме требование трех единств должно сочетаться со свойственной английской драматургии свободой в отношении к изображаемому, а теория «юмора» Бена Джонсона - с рифмованным стихом Корнеля.

О Шекспире Драйден пишет как о писателе, у которого «из всех современных и древних писателей, быть может, была самая всеобъемлющая и понимающая душа. Все явления природы были открыты ему, и он изображал их без усилия и с успехом».

Созданные Драйденом-критиком литературные портреты (Шекспира, Бена Джонсона, Бомонта и Флетчера, Спенсера и Мильтона) отличаются глубоким проникновением в существо их творчества.

Драйдена по праву называют «отцом английской критики».

XVIII ВЕК

В истории европейского общества XVIII в. известен как эпоха Просвещения.

Идеология и культура эпохи Просвещения развивались в условиях освободительного движения, содержание которого определялось исторической необходимостью уничтожения феодализма и замены его капиталистическими формами отношений. Это была переходная эпоха, завершившаяся Французской буржуазной революцией 1789-1794 гг., обозначившей крушение феодализма и начало нового этапа в истории европейского общества.

Просветители верили в силы и возможности человеческого разума и выносили на его суд государственные порядки и идеологию феодализма.

Просветители преувеличивали значение идей, считая, что идеи могут изменить мир. В понимании социальной действительности и законов общественного развития они оставались идеалистами. Им был свойствен исторический оптимизм, будущее буржуазного общества рисовалось им в идеализированном свете. От подлинного историзма такие представления были далеки. Просветительский идеал гармонически развитого общества, вера в то, что подобная гармония возможна в результате уничтожения феодализма и его пережитков, не совпадали с реальными путями и формами капиталистического прогресса. Утверждавшийся буржуазный порядок опровергал иллюзии о Возможности благоденствия для всех.

Противоречия между просветительскими идеалами и реальными путями общественного развития ощущались многими мыслителями и писателями XVIII в. Это проявилось в той критике и сатирическом осмеянии существующих порядков, которые свойственны произведениям Свифта и Филдинга, Дидро и Вольтера, Лессинга и Гёте. Это сказалось и в развиваемой просветителями концепции человека.

Вопрос о человеке, о «человеческой природе» находился в центре внимания просветителей. К нему обращались философы и историки, писатели и политики. Просветители утверждали мысль о природной доброте человека, отвергали учение церкви о его врожденной греховности и порочности. Они считали, что пагубное влияние на природу человека оказывают неразумные условия жизни. По своим естественным свойствам человек прекрасен, однако его развитие зависит от воспитания и той среды, в которой ему приходится жить. Просветительский идеал прекрасной от природы человеческой личности приходил в столкновение с реальными нормами буржуазного существования. Гуманизм просветителей, оптимистическая вера в безграничные возможности человека сближают их с деятелями эпохи Возрождения.

К культуре Ренессанса просветители близки широтой своих интересов и фундаментальностью знаний. Просветители известны как выдающиеся ученые, философы, писатели и общественные деятели. Таковы Монтескьё, Дидро, Вольтер, Руссо - во Франции, Шиллер и Гёте - в Германии, Свифт, Филдинг,

Локк - в Англии.

Просветительская идеология определила содержание и направление развития различных отраслей знания и видов искусства XVIII в. - философии, социологии, политики, педагогики, литературы, живописи и эстетики. Это был век интенсивного развития науки и техники, век промышленного переворота, значительных успехов в области естествознания.

Характерной особенностью развития философской мысли XVIII столетия было взаимодействие между материализмом и идеализмом. На рубеже XVII и XVIII вв. Локк и Лейбниц представляют два основных направления в философии - материалистическое и идеалистическое. Материалистическая философия достигла в эпоху Просвещения больших успехов (Локк, Гольбах, Гельвеций, Дидро, Толанд). Однако на данном этапе материализм был метафизическим, механистическим.

Противоречивым было в своей основе учение Джона Локка (John Locke, 1632-1704). В своих трудах - «Трактат о правлении» (1690), «Опыт о человеческом разуме» (1690) - Локк развивал теорию сенсуализма. Источником познания он признавал опыт, складывающийся на основе ощущений. Ощущения, чувства наряду с разумом Локк считал критерием для оценки явлений. От рождения человек не наделен ни пороками, ни добродетелями. Определяющее значение для формирования его личности имеет последующий жизненный опыт. Локк был деистом и, отрицая церковные догматы, считал необходимым согласовать разум с верой.

Основные литературные направления эпохи Просвещения - классицизм, реализм, сентиментализм и романтизм на его начальной стадии (предромантизм). В каждой из европейских стран развитие этих художественных систем, характер их взаимодействия различны и определяются конкретно-историческими условиями. Однако в литературном процессе XVIII в. выявляются и общие закономерности, позволяющие говорить о литературе Просвещения как о характерном явлении определенного этапа развития культуры.

Особенности просветительской литературы связаны со стоящими перед ней задачами освоения новых форм общественной жизни и их воздействия на человека. Характерное и яркое явление литературной жизни эпохи - просветительский реализм.

Просветительский реализм XVIII в., подготовленный развитием искусства предшествующих веков, прежде всего эпохой Возрождения, является существенным этапом в истории мировой литературы. Стремление к воспроизведению объективной жизненной правды сочетается в нем с постоянным и пристальным вниманием к проблеме «человеческой природы» в ее обусловленности обстоятельствами, средой, воспитанием.

В творчестве просветителей отчетливо проявляются две основные тенденции: обращение к формам условно-философского обобщения явлений действительности и к формам реально-бытовым. Тяготение к всеобъемлющей масштабности сочетается с интересом к повседневной жизни с ее мельчайшими подробностями, обращение к гиперболе - с детализацией. Произведения Свифта, Вольтера, Дидро характеризуются универсальными философскими обобщениями; в романах Ричардсона и Филдинга, в драмах Лессинга выявляется интерес к реально-бытовой стороне жизни в ее обыденных формах. Обе эти тенденции подчинены единой задаче исследования и правдивого изображения жизни. В некоторых произведениях просветительской литературы оба эти плана совмещаются, и гротескно-гиперболические приемы изображения объединяются с воспроизведением подробностей реально-бытового характера (произведения Дидро, Филдинга, Лессинга).

Свойственные просветительскому реализму критицизм, пафос обличения несовершенства и неразумности существующих порядков, сатирическое изображение прозы жизни, столь не соответствующей представлениям о подлинном назначении человека, соединяются с утверждением просветительских идеалов, с положительной программой устройства общества.

Важное значение имело обращение просветителей к созданию образа положительного героя. В нем воплотилась их вера в возможности человека, представление о здоровых началах человеческой природы, исторический оптимизм. В качестве положительного героя выступает «естественный человек», действующий в соответствии с велениями разума, согласно своей «природе». Образы положительных героев просветительской литературы не лишены известного схематизма, определенной «заданности». Их структуре свойственна двуплановость, присущая стилю просветительского искусства. В образе Робинзона Крузо, например, обнаруживаются черты, характерные для «человека вообще», заключающие в себе начала «всеобщности», и вместе с тем - это вполне конкретное воплощение черт буржуа определенной эпохи. Для просветительского реализма характерен интерес к рядовому человеку в его повседневной жизни.

В литературе английского Просвещения преобладают прозаические жанры. Ведущее место занимает роман, представленный такими основными разновидностями, как роман приключенческий, философско-сатирический, семейно-бытовой, социально-психологический.

Своеобразие литературы английского Просвещения связано с тем, что буржуазная революция произошла в Англии в XVII в., т.е. намного раньше, чем в странах европейского континента. Развитие просветительской литературы в Англии происходило, таким образом, в эпоху, которая не предшествовала буржуазной революции, не подготавливала ее, а следовала за ней.

На протяжении XVIII в. в Англии продолжалось завершение преобразований, начатых в XVII столетии. Для Англии XVIII в. был периодом утверждения буржуазных порядков. После «славной революции», завершившейся компромиссом между дворянством и буржуазией, королевская власть существовала в стране лишь номинально. Феодално-абсолютистский строй полностью изжил себя. Практически власть принадлежала парламенту, где были представлены виги и тори, выражавшие интересы господствующих классов - буржуазии и дворянства. Обе эти партии были солидарны в своей антинародной политике и борьбе против освободительных движений и в самой Англии, и в ее колониях.

Выборы в парламент нередко проходили в атмосфере коррупции. Комедия выборов в английский парламент и сопровождающая их политическая борьба подверглись сатирическому осмеянию в произведениях Свифта, Филдинга, Смоллета и других писателей.

В XVIII в. существенные сдвиги происходили в экономической жизни Англии. Экономика страны переживала подъем. Свидетельством этого явился промышленный переворот. Из земледельческой страны Англия быстрыми темпами превращалась в промышленную. Быстро увеличивается число крупных промышленных центров; возрастает городское население; начинает формироваться пролетариат. Обогащение буржуазии сопровождается обнищанием народных масс.

Расширяются колониальные владения, возрастает могущество Британской империи; ведутся захватнические войны, осуществляется насильственное подчинение новых территорий. Необходимость расширения сферы торговых операций, поисков рынков сбыта сопровождается активизацией колониальной политики. Помимо Ирландии и Шотландии, Англия подчинила себе Индию, Северную Америку, Вест-Индские острова. Тема колониальных войн и осуждение захватнической политики правящих кругов Великобритании прозвучали в литературе. Об этом с гневом и возмущением писали Свифт и Шеридан.

Ситуация, сложившаяся в стране в XVIII в., способствовала тому, что идеология и культура Просвещения зародились именно здесь, получив свое дальнейшее развитие во Франции и других странах европейского континента. Однако в самой Англии противоречия просветительской идеологии и ее ограниченность проявились с наибольшей силой и остротой, что объяснялось очевидным несоответствием идеала гармонического общества реальным условиям буржуазной действительности.

Развиваясь в условиях буржуазного строя. Просвещение в Англии было в целом более умеренным, чем во Франции и Германии. Однако английское Просвещение выдвинуло целую плеяду замечательных писателей, выступивших со смелыми обличениями и критикой не только пережитков феодализма, но и пороков буржуазного общества, религиозного ханжества и лицемерия (Свифт, Филдинг, Смоллет, Шеридан и другие). Более умеренными по своим взглядам были Стиль, Аддисон и Ричардсон, сочетавшие реалистическую трезвость с религиозным морализаторством.

Противоречивыми были и философские основы просветительской идеологии в Англии. Двойственность и противоречивость свойственны мыслителю XVII в. Томасу Гоббсу (Thomas Hobbes, 1558-1679). Придерживаясь материалистического направления в философии, Гоббс выступил проповедником эгоистической буржуазной морали в области этики. Он защищает право каждого бороться за свое личное благополучие, руководствуясь убеждением о том, что «человек человеку - волк». Гоббс рассматривал общество как совокупность отдельных индивидов, каждый из которых действует в соответствии со своими эгоистическими стремлениями и личной выгодой. Мысли Гоббса оказывали определенное воздействие на развитие буржуазной морали и этики.

Противоречия английского Просвещения отразились в споре между Шефтсбери и МанDEVИЛЕМ. Выступив в начале XVIII в. со своими философскими трактатами, они начали тот спор о природе человека, который будет продолжен в трудах просветителей.

Ученик и последователь Локка Шефтсбери (Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, 1671-1713) объединил в 1711 г. свои сочинения под общим названием «Характеристика людей, нравов, мнений, времен» (Characteristicks of Man, Manners, Opinions, Times). В них он развивал мысль о природной

гармонии. Ему был свойствен оптимизм во взгляде на человека и существующее мироустройство. Шефтсбери утверждал, что в каждом человеке заложено стремление к добру, красоте и истине. Добродетель он признавал врожденным свойством человека и полагал, что добро и красота неразрывно связаны, а зло является следствием заблуждения и легко устранимо.

По своим эстетическим взглядам Шефтсбери был связан с классицизмом. Он признавал разум единственным критерием при оценке явлений и основой красоты считал врожденное стремление человека к порядку и пропорции. Искусство античности являлось для него идеалом. Проповедуя культ разума, Шефтсбери отдал известную дань сенсуализму. Учение Шефтсбери о разумности и гармоничности всего существующего явилось вкладом в эстетику английского классицизма и оказало значительное влияние на развитие просветительской идеологии.

Иной точки зрения на человека и общество придерживается Бернард Мандевиль (Bernard Mandeville, 1670-1733). В отличие от Шефтсбери Мандевиль не идеализирует буржуазное общество, но, называя вещи своими именами, приемлет его таким, каково оно есть. Основой общественной гармонии, которую он отнюдь не отрицает, Мандевиль признает не добродетели, а пороки, считая, что именно они стимулируют рост благосостояния и процветания общества. Его знаменитая «Басня о пчелах, или Пороки частных лиц - блага для общества» (The Fable of the Bees: or Private Vices, Public Benefits, 1714) сыграла важную роль в развитии философской мысли и литературы в Англии благодаря откровенности в изображении буржуазных нравов.

Трактаты Шефтсбери и Мандевиль обозначили две линии в развитии английского Просвещения. Шефтсбери выразил представления просветителей о гармоническом обществе и совершенном человеке, Мандевиль изобразил эгоистические стимулы деятельности буржуа.

Английская литература эпохи Просвещения прошла в своем развитии три основных периода: период раннего, зрелого и позднего Просвещения.

Литература раннего Просвещения

Первый период в развитии литературы английского Просвещения охватывает эпоху от «славной революции» 1688-1689 гг. до 30-х годов XVIII в. Основным литературным направлением этого периода является классицизм, представленный поэзией Александра Попа и ранним творчеством Стиля и Аддисона; наиболее характерные жанры - драма, поэма и эссе (очерк). Писатели, связанные с классицизмом, обращаясь к сюжетам, формам и образам античного искусства, используют их для изображения событий современной им действительности. Так возникают трагедия Аддисона «Катон», сатиры Попа, написанные под влиянием Горация.

Произведениями, которые стали широко известны, были романы Дефо. Живой отклик получили у читателей также нравоописательные очерки Стиля и Аддисона. Журналистская деятельность Стиля и Аддисона, творчество Дефо и Свифта знаменуют собой начало развития просветительского реализма.

Для литературы раннего Просвещения характерен оптимистический взгляд на перспективы буржуазного прогресса. Исключение составляет Свифт; его сатира - гневное обличение противоречий и недугов собственного общества.

В литературе раннего Просвещения классицизм представлен творчеством Александра Попа (Alexander Pope, 1688-1744). Начав литературную деятельность с переводов античных авторов (Овидия, Феокрита, Вергилия), Поп в 1709 г. опубликовал свои «Пасторали» (Pastorals), написанные как подражание древним. В 1711 г. вышел его знаменитый «Опыт о критике» (An Essay On Criticism), явившийся манифестом просветительского классицизма в Англии. В этом произведении Поп излагает свои эстетические принципы, перекликаясь с «Искусством поэзии» теоретика французского классицизма Буало и обнаруживая связь со взглядами Шефтсбери.

А. Поп - сторонник нормативной эстетики, строгих правил, которым должны следовать поэты. Задачу искусства Поп видит в том, чтобы подчинять стихию природы законам разума. Вслед за Шефтсбери как единственно разумное начало он стремится утвердить гармонию. Он призывает поэтов подражать природе, но природе «упорядоченной». В его собственных произведениях природа предстает приукрашенной, изображенной в соответствии с рационалистическими принципами его эстетики («Пасторали», поэма «Виндзорский лес» - Windsor Forest, 1713). Обращаясь к природе, Поп стремится ощутить и передать порядок в разнообразии. Образцом поэзии для Александра Попа является античное искусство. В нем видит он идеал естественности и гармонии. Однако и в отношении к древним

проявилось свойственное А. Попу неприятие «отступлений» от обязательных, с его точки зрения, законов поэтического искусства и от классицистского представления о красоте. Преклоняясь перед Гомером и считая его поэмы воплощением самой природы, А. Поп тем не менее в своих переводах на английский «Илиады» и «Одиссеи» исключил из них многие сцены, допустил ряд переделок, считая необходимым «улучшить» Гомера в соответствии с требованиями эстетики классицизма.

Весьма характерно и отношение А. Попа к Шекспиру. Признавая гениальность Шекспира, считая невозможным оценивать его «по правилам Аристотеля», Поп в предпринятом им издании произведений Шекспира (1721) исключил целые страницы, считая их «неприличными» и «вульгарными».

Не допускал Поп смешения различного рода жанров, строго определяя границы каждого из них. И все же эстетика Попа разрешала некоторые отклонения от норм классицизма. Поп ценил способность поэта воздействовать на воображение читателя и для подлинно талантливого поэта считал возможным отступление от правил («Опыт о критике»). Непоследовательность классицизма самого Попа проявилась в его лирическом «Послании Элоизы к Абельяру» (Epistle of Eloisa to Abelard, 1717).

В философско-дидактической поэме «Опыт о человеке» (An Essay on Man, 1732-1734) А. Поп, вслед за Шефтсбери, развивает мысль о гармоничности, разумности и справедливости всего существующего. Но вместе с тем и в своих «Опытах о морали» (Moral Essays, 1731-1735), и в своих сатирах А. Поп критиковал общественные пороки и современные ему нравы.

В поэме «Похищение локна» (The Rape of the Lock, 1712, 2-й вариант - 1714) Поп осмеял нравы светских кругов Лондона. В остроумной форме, с не лишенным язвительности юмором А. Поп изображает аристократическую среду, сочетая описание бытовых подробностей с изящной условностью. В основе сюжета - анекдотический случай из жизни лондонского «света»: поклонник красавицы Белинды похищает ее локон. Пародируя форму эпической поэмы. Поп рассказывает о всех перипетиях, связанных с этим скандальным происшествием. Комический эффект основан на несоответствии возвышенного тона повествования ничтожности описанных событий.

В более позднем творчестве Попа критика общественных пороков усиливается и углубляется, изящная ирония сменяется сатирой. Обличительный смысл имеют его сатирические поэмы «Дунсиада» (The Dunciad, an Heroic Poem, 1728) и «Новая Дунсиада» (The New Dunciad, 1742). Высмеивая невежд и тупиц* в науке и литературе, Поп противопоставляет невежеству свет Разума. Не случайно Поп посвятил «Дунсиаду» Свифту. Произведения Попа вызвали интерес и симпатии Байрона, развившего традиции просветительской сатиры.

* Dunces (англ.) - тупица, болван, остопоп.

Для развития художественной прозы и становления просветительского реализма в Англии большое значение имела журналистская деятельность Джозефа Аддисона (Joseph Addison, 1672-1719) и Ричарда Стиля (Richard Steele, 1672-1729).

Издававшиеся ими сатирико-нравоучительные журналы «Болтун» (The Tatler, 1709-1711), «Зритель» (The Spectator, 1711-1712), «Опекун» (The Guardian, 1713), «Англичанин» (The Englishman, 1713-1714) и другие сыграли важную роль в истории европейской периодики. Вместе с тем публиковавшиеся в журналах Стиля и Аддисона очерки и по тематике, и по своим жанровым особенностям предвосхитили и во многом подготовили появление английского реалистического романа. Опубликованный на страницах «Англичанина» (1713, № 26) очерк «История Александра Селькирка» (An Account of the Wonderful Adventures of Alexander Selkirk, a Castaway Sailor) был использован Дефо при создании «Робинзона Крузо»; написанные в эпистолярной форме романы Ричардсона восходят к очеркам-письмам, воспроизводящим нравы буржуазных семей; образы героев Филдинга (пастор Адамс) сродни чудачковому сэру Роджеру, о приключениях которого рассказывается на страницах «Зрителя». С тематикой и типажом ряда очерков Стиля и Аддисона перекликаются и произведения реалистов XIX в. (Диккенса, Теккерея).

Очерки Стиля и Аддисона вызывали интерес у широких кругов читателей. Они были написаны живым языком, содержали юмористические зарисовки быта и нравов средних буржуа, знакомили с завсегдашними лондонскими кофейнями, с посетителями биржи и театра.

По своим взглядам и Стиль, и Аддисон были убежденными сторонниками порядков, установленных в Англии после компромисса 1688 г. Их консерватизм сочетался с убеждением в том, что частный интерес буржуа вполне согласуется с добродетелью, что английская конституция способствует всеобщему благоденствию. Умеренность взглядов не могла стать основой для непримиримой сатиры. Нравоописательные очерки Аддисона и Стиля содержали лишь элементы сатиры, неизменно

смягченной добродушным юмором. Для своего времени нравоописательные очерки Аддисона и Стиля были явлением новаторским. В них развивались злободневные бытовые темы, осмеивались плуты и обманщики, невежды и бездельники, ставились проблемы воспитания и смысла человеческой жизни. Помимо нравоописательных очерков, в «Зрителе» печатались статьи литературно-критического характера, сыгравшие роль в развитии эстетической мысли и литературной критики. Особое значение имеют статьи Аддисона о Мильтоне, в которых подчеркивается эпический размах поэмы «Потерянный рай», сила и значительность созданных поэтом образов, и статьи о художественных достоинствах народной поэзии.

Даниель Дефо (Daniel Defoe, 1660-1731)

Основоположником европейского реалистического романа нового времени считается Даниель Дефо. Творчество Дефо составляет целую эпоху в развитии английской прозы. Являясь первой ступенью в истории просветительского романа, оно подготовило и социальный реалистический роман XIX столетия. Традиции Дефо-романиста развивают не только Филдинг, Смоллет, но и Диккенс.

Дефо явился зачинателем таких разновидностей жанра романа, как роман приключенческий, биографический, роман воспитания, психологический, исторический, роман-путешествие. В его собственном творчестве все эти формы предстают еще в недостаточно расчлененном виде, но именно Дефо с присущей ему широтой и смелостью приступил к их разработке, наметив важнейшие линии в развитии романного жанра.

В своей концепции человека Дефо исходит из просветительского представления о его доброй природе, которая подвержена воздействию окружающей среды и жизненных обстоятельств. Роман Дефо развивается как роман социальный.

Важная роль принадлежит Дефо и в развитии английской журналистики. Сын своего бурного и напряженного времени - эпохи становления буржуазного общества - Дефо находился в гуще тогдашней политической, идейной и религиозной борьбы. Его многогранная и энергичная натура сочетала в себе черты буржуазного дельца и политика, яркого публициста и талантливого писателя.

Даниель Дефо родился в семье торговца мясом и свечного фабриканта Джеймса Фо, жившего в Лондоне. Дефо был отдан на обучение в пуританскую духовную академию, но религиозным проповедником не стал. Его влекла жизнь со всеми ее превратностями, рискованными коммерческими операциями; несколько раз он был вынужден объявлять себя банкротом, скрываться от кредиторов и полиции. Однако интересы Дефо не ограничивались буржуазным предпринимательством. Его кипучая энергия проявилась в политической и публицистической деятельности. В 1685 г. он принял участие в возглавляемом герцогом Монмутом восстании против короля Якова II, стремившегося восстановить католичество и абсолютную монархию. После поражения восстания Дефо вынужден был долго скрываться, чтобы избежать сурового наказания. «Славную революцию» 1688 г. он встретил сочувственно и поддерживал политику Вильгельма III Оранского.

Дефо размышлял над способами наилучшей организации жизни общества. Он выступал с многочисленными проектами усовершенствования и изменения существующих порядков. Об этом он писал в своих трактатах и памфлетах. Дефо волновало многое: просвещение соотечественников и особенно вопросы женского образования; проблема сословных привилегий и судьба обездоленных природой людей - слепых, глухих и умалишенных; он писал о возможных путях обогащения и затрагивал вопросы этики коммерсанта; смело выступал против господствующей англиканской церкви, высмеивая основные положения ее вероучения и отвергая церковные догматы. Многие памфлеты Дефо не были подписаны его именем, и все же авторство обычно становилось известным. Народ приветствовал сочинения Дефо, а сам автор не один раз подвергался аресту и отбывал очередное тюремное заключение.

Начало литературной деятельности Дефо относится к 1697 г., когда вышел его первый памфлет «Опыт о проектах» (An Essay upon Projects). В нем Дефо выступает с предложениями об организации банковского кредита и страховых компаний, об улучшении путей сообщения; развивает мысль о создании академии, которая занималась бы вопросами норм литературного языка; пишет о насущной необходимости женского образования. В памфлете «Ходатайство бедняка» (A Poor Man's Plea, 1698) Дефо поднимает голос против несправедливости законов, карающих бедняков и защищающих богачей: «Паутина наших законов такова, что попадают в нее маленькие мухи, а большие пробиваются сквозь

нее».

Демократический характер имела и стихотворная сатира «Чистокровный англичанин» (*The True-Born Englishman. A Satyr*, 1701), высмеивающая аристократическую спесь дворян и утверждающая право человека гордиться не своим происхождением, а личной доблестью, не знатными предками, а достойными поступками.

Дефо был приговорен к тюремному заключению и выставлению у позорного столба. Еще до свершения этой гражданской казни в народе начал распространяться «Гимн позорному столбу» (*A Hymn to the Pillory*, 1703), написанный Дефо в Ньюгетской тюрьме. «Гимн» был написан в форме народной песни, и в день, когда Дефо стоял у позорного столба, собравшаяся на площади толпа распевала ее, приветствуя автора. Вскоре, однако, взлет демократических симпатий и открытого сочувствия народу сменяется устойчивой умеренностью взглядов. А.А.Елистратова справедливо отмечает: «Дефо не стал поэтом-трибуном, и гражданско-политическая струя гложет в его творчестве»*. Но социально-обличительный характер его реалистических романов вполне очевиден.

* Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. - М., 1966. - С.111.

В 1719 г., когда Дефо было 59 лет, появилась первая часть «Робинзона Крузо» (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*), сделавшая его имя бессмертным. Вторая часть романа вышла в 1720 г., третья - в 1721 г. Дефо выдал роман за подлинные мемуары самого Робинзона. Именно так эта книга и была воспринята современниками.

Толчком, а во многом и основой для создания романа послужил очерк Стиля «История Александра Селькирка», опубликованный в 1713 г. в журнале «Англичанин». В нем рассказывалось о действительном происшествии: матрос Селькирк вступил в ссору с капитаном корабля и был высажен на остров Хуан Фернандес, где провел в полном одиночестве четыре года и четыре месяца. Этот факт трансформировался в творчестве Дефо в развернутое повествование, привлекающее не только своей занимательностью, но и философским смыслом. «Робинзон Крузо» оказал влияние на развитие литературы, философии и политической экономии XVIII в. Его идеи и образы преломились в творчестве Вольтера («Кандид»), Руссо и Гёте («Фауст»). Просветительская концепция человека, обращение к теме труда, занимательность и простота повествования, его художественное обаяние - все это привлекает к роману Дефо людей разного возраста и разных интересов.

Особую идейно-художественную ценность имеет первая часть романа, посвященная описанию жизни героя на необитаемом острове. Рассказывая во всех подробностях о двадцати восьми годах, проведенных Робинзоном вдали от общества, Дефо впервые в литературе развивает тему созидательного труда. Именно труд помог Робинзону остаться человеком. Оказавшись в полном одиночестве, наедине с природой, герой Дефо с присущей ему неутомимостью и деловитостью трудится над изготовлением предметов домашнего обихода, сооружает лодку, выращивает и собирает свой первый урожай. Преодолевая массу трудностей, он овладевает различными ремеслами.

В Робинзоне воплощены просветительские представления о «естественном человеке» в его взаимоотношениях с природой. Однако Робинзон - это не только человек «вообще», который действует согласно своей «природе» и велению разума; Робинзон - это и вполне типичный буржуа, сложившийся под влиянием определенных общественных отношений. И если лучшие черты, свойственные Робинзону-человеку, смогли проявиться вдали от людей, в условиях необитаемого острова, то они не смогли подавить в нем истинного буржуа. Во всем сказываются его деловая сметка и здравый смысл. Его религиозность и набожность сочетаются с практицизмом дельца. Любое дело он начинает с чтения молитвы; как истинный пуританин, он не расстается с Библией, но вместе с тем он мелочно расчетлив и во всем руководствуется прежде всего интересами выгоды. Предаваясь моральным рассуждениям, герой «с полным беспристрастием, словно кредитор», все сопоставляет и взвешивает. В дневнике Робинзон подводит «баланс» положительных и отрицательных сторон своего положения.

Характер Робинзона раскрывается и в его общении с Пятницей. В этом молодом дикаре, спасенном им от смерти, Робинзон хочет прежде всего видеть своего покорного слугу, раба. Не случайно первое слово, которое он учит его произносить, - «господин». Робинзону необходим послушный и безропотный помощник, и его радует «смирренная благодарность», «бесконечная преданность и покорность» Пятницы. Узнав Пятницу ближе, Робинзон понимает, что по живости своего ума и по «душевным способностям» юноша не уступает ему. Пятница не только услужив, но умен и восприимчив; он понимает все, чему его обучают. Благодаря Пятнице, к которому Робинзон искренне привязался, жизнь на острове стала «приятной и легкой». Как истинный пуританин, Робинзон стремится приобщить

Пятницу к религии. Однако казуистические вопросы, которые тот задает ему, нередко ставят Робинзона в тупик.

Дефо сам писал об аллегорическом смысле своего романа. Действительно, описания приключений Робинзона содержат большой обобщающий смысл. В романе воплотились представления Дефо о человеческой жизни и истории человечества, основные этапы которой Робинзон проходит за время жизни на острове (оказавшись один на один с природой, он занимается охотой и рыболовством, потом разводит скот, обрабатывает землю и, наконец, обретает в лице Пятницы раба и позже превращает остров в колонию).

Неверным было бы утверждать и то, что жизнь Робинзона на острове началась с первоначальной ступени развития производства. В своем героическом единоборстве с природой Робинзон не совсем одинок. Ему удалось достать с разбитого корабля инструменты, оружие, порох, бумагу, чернила. Во всех этих предметах воплощен труд многих тысяч людей, и, таким образом, человеческое общество незримо присутствует в хижине Робинзона. Без его поддержки он не смог бы, несмотря на всю свою энергию, создать необходимые для жизни условия.

Необыкновенную историю Робинзона Дефо сумел рассказать с удивительной художественной выразительностью. Повествование ведется от первого лица в живой и непосредственной форме. Простота и безыскусность рассказа обладают большой силой убедительности. Достигается это благодаря реалистической достоверности описаний. С необычайной тщательностью воспроизводит Дефо мельчайшие подробности жизни своего героя, и каждая из них приобретает глубокий смысл. Дефо - мастер описаний. Он создает яркие картины южной природы, умеет передать своеобразие каждого времени года. Великолепны его описания моря.

Вторая и третья части «Робинзона Крузо» по глубине содержания и по художественному уровню значительно уступают первой. В них речь идет о жизни и деятельности Робинзона после того, как он покинул остров, - о его торговых путешествиях в Индию, Китай и Сибирь, об организации им колонии поселенцев на том острове, где он прежде жил в одиночестве. Робинзону приходится преодолевать многие препятствия, однако теперь речь идет уже не столько о приключениях, сколько о деловых авантюрах и спекуляциях, а сам герой изображен как буржуазный делец. Третья часть романа содержит дидактические рассуждения буржуа Робинзона о жизни.

Последовавшие за «Робинзоном Крузо» произведения Дефо составляют несколько групп: приключенческие романы, продолжающие традиции европейского плутовского романа («Молль Флендерс» - *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722; «Полковник Джек» - *Colonel Jacque*, 1722; «Роксана» - *Lady Roxana*, 1724); морские приключенческие романы («Капитан Сингльтон» - *Captain Singleton*, 1720); исторические романы на ранней стадии их развития («Дневник чумного года» - *A Journal of the Plague Year*, 1722; «Мемуары кавалера» - *Memoirs of a Cavalier*, 1720). Романы Дефо написаны в форме мемуаров или автобиографий. В них рассказывается история жизни героя и становления его личности. Дефо убедительно раскрывает воздействие условий и обстоятельств жизни на формирование человека. Он показывает своих героев в столкновении с жестоким и бездушным миром. Как правило, это люди, лишённые прочных общественных связей, - сироты, подкидыши, пираты, - вынужденные действовать в соответствии с бесчеловечными законами буржуазного мира или становиться их жертвами. Каждый ведет борьбу в одиночку, рассчитывая на свои собственные силы, на свою ловкость, находчивость и сообразительность. Люди не гнушаются никакими средствами ради достижения благополучия. «Истинно благородный» полковник Джек, который в детстве был беспризорным бродяжкой и воришкой, претерпев всевозможные превратности судьбы, становится работником. Принятая при дворе блистательная Роксана имеет за плечами темное прошлое: ради карьеры она делается негласной сообщницей убийства собственной дочери. Подробно описывая жизнь своих героев, Дефо показывает, что преступления порождаются преступным обществом.

Особый интерес представляет роман «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс, которая родилась в Ньюгетской тюрьме и в течение шести десятков лет своей разнообразной жизни (не считая детского возраста) была двенадцать лет содержанкой, пять раз замужем (из них один раз за своим братом), двенадцать лет воровкой, восемь лет ссыльной в Виргинии, но под конец разбогатела, стала жить честно и умерла в раскаянии. Написано по ее собственным заметкам». События романа происходят в Англии, в самой гуще буржуазной действительности со всеми ее противоречиями и социальными контрастами. Героиня романа - дочь каторжника, увидевшая свет в Ньюгетской тюрьме и воспитанная в приюте; ей знакома жизнь в трущобах и повседневная борьба за существование. Молль Флендерс умна, энергична, красива. Но жизненные обстоятельства способствуют ее превращению в

воровку и авантюристку. В «Робинзоне Крузо» Дефо рассказал историю борьбы человека с природой. В «Молль Флендерс» он поведал о судьбе одинокой женщины в буржуазном обществе. На путь порока ее толкают нищета, голод и жестокость окружающих ее людей. Судьба героини Дефо определена социальными условиями ее жизни.

В историю литературы Дефо вошел как создатель просветительского реалистического романа, в котором проявляется тенденция к большим социальным обобщениям. Он писал для широких кругов читателей и содействовал демократизации литературы. Его бессмертный «Робинзон Крузо» стоит в одном ряду с крупнейшими произведениями мировой литературы.

Джонатан Свифт (Jonathan Swift, 1667-1745)

Великая сатирическая традиция английской литературы связана с творчеством Свифта. Уже на раннем этапе Просвещения Свифт выступил с непримиримой критикой не только пережитков феодализма, но и складывающихся буржуазных отношений. Его негодующая сатира бичевала пороки современного ему мира, разрушая оптимистические надежды просветителей на будущий прогресс.

Крупнейший сатирик XVIII в., Свифт обращался к темам большого социально-политического звучания; его творчеству присущ ярко выраженный гражданский пафос. Свифт критикует внутреннюю политику Англии, парламентскую систему, колониальные и захватнические войны, выступает против религиозных предрассудков и невежества. Он защищает интересы народа и его национально-освободительную борьбу. Свифт не приемлет своекорыстного «частного интереса» и «благоразумия» буржуа; подвергая их жестокому осмеянию, он противопоставляет им понятия общественного долга и ответственности перед народом.

Обращаясь к конкретным проблемам действительности, Свифт трактует их в философском плане. Социальная острота и злободневность его произведений сочетаются со стремлением к большим обобщениям. Сатира Свифта имеет философско-политический характер.

Свифт - мастер аллегории. В этом отношении он продолжает одну из важнейших традиций английской литературы (Ленгленд, Беньян). Используя аллегорический способ изображения, т.е. описывая одно явление под видом другого, Свифт исходит из действительности. Создаваемые им фантастические образы, описанные им удивительные приключения и путешествия имеют под собой вполне реальную основу. Свифт говорит об обычном, используя необычные, отстраненные формы и образы. Его излюбленный жанр - памфлет.

Джонатан Свифт родился в Дублине, и большая часть его жизни связана с Ирландией. Его отец был пастором, и сам Свифт получил богословское образование в университете Дублина. Однако ни богословие, ни карьера священника его не прельщали. В течение ряда лет он зарабатывал себе на жизнь, выполняя обязанности домашнего секретаря у знатного вельможи Темпля, и жил в его поместье Мур-Парк в Англии.

Литературная деятельность Свифта началась в 1690 г. Его первые памфлеты - «Битва книг» и «Сказка бочки» - были опубликованы в 1704 г. В «Битве книг» (The Battle of the Books) Свифт высказал свои взгляды на задачи литературы. Долг писателя он видит в том, чтобы приносить пользу людям и обогащать их идеями. В иносказательной форме эта мысль выражена во вставном эпизоде о пауке и пчеле. Паук, забившись в темный угол, плетет свою паутину вдали от людей и света. Пчела разрывает паутину и устремляется к цветам и свету. Она добывает сладкий мед, необходимый людям.

Всеобщее признание принес Свифту памфлет «Сказка бочки» (A Tale of a Tub), явившийся смелой сатирой на религию. Название памфлета имеет двойной смысл. Выражение «сказка бочки» означает «запутанную историю», «бабушкины сказки», «бестолковщину». Усложненная структура произведения, предваряемого несколькими предисловиями и содержащего большое количество отступлений на всевозможные темы, дает основание для такого названия. Сам Свифт истолковывал смысл названия этого памфлета таким образом: «...У моряков существует обычай при встрече с китом бросать в море пустую бочку, чтобы этой забавой отвлечь его внимание от корабля». Развивая эту мысль в «Предисловии» к памфлету, Свифт обращает внимание на то, что корабль может быть понят как «эмблема государства». Из содержания памфлета становится очевидным, что «бочка», которая должна отвлечь внимание от «корабля-государства», - это религия. Втягивая народ в споры о религии и тем самым отвлекая его внимание от более важных проблем, государство действует в интересах

самосохранения.

Ядро памфлета составляет сатира на церковь и ее догматы. Она развернута в притче о трех братьях, каждый из которых олицетворяет одну из форм религии: Петр - католичество, Мартин - лютеранство (англиканская церковь), Джек - кальвинизм (пуританство). Жизнеописание братьев носит аллегорический характер.

Умирая, отец (христианство) оставляет в наследство своим сыновьям по кафтану и завещает носить их бережно и содержать в чистоте. Он просит детей соблюдать эти наставления в точности, предупреждая, что все их «будущее благополучие зависит от этого». И еще он завещает, чтобы они «по-братски и по-дружески жили вместе в одном доме». В течение первых семи лет братья свято соблюдали отцовское завещание и были счастливы. Но потом, стремясь приобщиться к светской жизни и завоевать благосклонность дам - герцогини Корыстолюбие, мадемуазель Честолюбие и графини Гордость, - братья нарушили заветы отца. В завещании запрещалось «прибавлять к кафтанам или убавлять от них хотя бы нитку». Но, боясь отстать от моды, братья украсили свои очень просто сшитые кафтаны аксельбантами.

Петр объявил, что поскольку он старший из братьев, то именно он и является единственным наследником отца. Он приказал величать себя «господин Петр», затем - «отец Петр» и даже «милостивый государь Петр». Требуя к себе почтения, он занимался выгодными спекуляциями: покупал и перепродавал земельные участки. Он стал известен своими изобретениями: радикальным средством от глистов (отпущение грехов), учреждением «шептальни» (исповедальни), открытием «универсального рассола» (святая вода). Петр баснословно разбогател, но потерял рассудок. Он дошел до того, что стал ходить в трех «высоких шляпах, напаянных одна на другую» (имеется в виду папская тиара); когда с ним здоровались, протягивал свою ногу в ожидании поцелуя (тоже намек на папу римского).

Вскоре братья перессорились и после «великого разрыва» (церковная реформация в XVI в.) так и не помирились. Мартин и Джек, оба страдавшие от тирании Петра, решили «реформировать свою одежду по отцовским предписаниям». Мартин проявил в данном случае осмотрительность и умеренность: он отрывал шнурки и бахрому, стараясь не повредить кафтан. Зато Джек, «разъярившись и воспламенившись», разорвал весь свой кафтан сверху донизу. Не слушая увещаний Мартина, призывавшего руководствоваться не злобой на Петра, а отцовским завещанием, Джек рвал и кромсал свой кафтан. Неистовство Джека не имело предела, и, так же как и Петр, он утратил рассудок. Он приходил в бешенство при звуках музыки, питал лютое отвращение к живописи, ходил по улицам с закрытыми глазами. Свифт беспощаден в своем осуждении католицизма и крайностей пуританства. И если о лютеранстве он пишет более сдержанно, то лишь потому, что его вынуждает к этому сан священника англиканской церкви.

В многочисленных сатирических отступлениях Свифт помимо религии касается и других сторон жизни Англии. В «Отступлении касательно происхождения, пользы и успехов безумия в человеческом обществе» он сравнивает порядки в современном ему обществе с порядками в Бедламе (дом для умалишенных). В «Отступлении касательно критиков» Свифт обрушивается на продажных критиков, сопоставляя их с ослами.

При всем своем стремлении к универсальности сатира Свифта имеет свои истоки в реальных фактах. Свифт не стремится к рассуждениям отвлеченного характера. Сатирический образ у Свифта имеет в своей основе определенный конкретный факт, а во многих случаях - документ, становящийся объектом осмеяния или пародии. Эти особенности сатиры Свифта, проявившись в «Сказке бочки», с еще большей определенностью дадут себя знать в его ирландских памфлетах.

Начиная с 1700 г. Свифт живет в ирландской деревушке Ларакор, исполняя должность приходского священника. Жизнь в сельской глуши давала возможность увидеть страдания и нужды народа Ирландии. Тема народа вошла в творчество Свифта, определив силу его гражданского звучания. Живя в Ларакоре, Свифт не порывает связей с Лондоном. Он не только живо интересуется политической жизнью страны, но и принимает в ней самое непосредственное участие, завоевывая признание как блестящий сатирик и памфлетист. Разящее перо Свифта делает его опасным противником. Оно заставляет трепетать королей и министров и вызывает восторг и поддержку народа.

В 1714г. Свифту было предложено место декана собора в Дублине. По существу, это означало ссылку.

В обстановке национально-освободительного движения ирландского народа складываются и укрепляются республиканско-демократические взгляды писателя. Свое выражение они получили в

памфлетах «Письма суконщика» (1724), «Скромное предложение о детях бедняков» (1729) и в знаменитом романе «Путешествия Гулливера» (1726).

«Письма суконщика» (The Drapier's Letters) написаны в связи с распространением в Ирландии неполноценной медной монеты, право на чеканку которой приобрел английский купец Вуд, разбогатевший на ограблении ирландцев. Этот конкретный случай послужил Свифту поводом для обличения колониальной политики Англии. Pamфлет написан простым языком, от лица дублинского торговца сукнами. Суконщик выражает интересы всей порабощенной Ирландии. В его письмах звучит голос народа. И в своих обличениях, и в своем призыве к действию суконщик выступает как истинный патриот. Его обращения к соотечественникам исполнены гражданского пафоса. Он упрекает их в инертности, доказывает необоснованность притязаний англичан, объясняет смысл происходящих в стране событий и предупреждает о последствиях. Он предстает в своих письмах человеком решительным и мужественным, умным и язвительным. Благодаря памфлету Свифта Вуд был лишен патента на чеканку монеты. Декан собора св. Патрика стал подлинным героем Ирландии. В 1726 г., когда Свифт возвращался из Англии, страна встречала его колокольным звоном. Народ взял Свифта под свою защиту, ограждая его от возможных репрессий.

И все же ликовать и праздновать победу особых оснований у писателя не было. Положение Ирландии, по существу, не изменилось. Сатира Свифта становится все более мрачной. Усиливаются настроения отчаяния, отражая не только остроту гнева писателя, но и глубину его душевной боли. Создаваемые им гротескные образы приобретают зловещий характер.

В памфлете «Скромное предложение, имеющее целью не допустить, чтобы дети бедняков в Ирландии были в тягость своим родителям или своей родине, и, напротив, сделать их полезными для общества» (A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from being a Burthen to Their Parents or the Country and for Making Them Beneficial to the Publick) Свифт, обращаясь к приему пародии, нарочито бесстрастным тоном излагает чудовищное по своему характеру «предложение»: детей бедняков следует откармливать на убой; таким способом можно предотвратить нищету. Это бесчеловечное и абсурдное «предложение» - пародия на всякого рода проекты и реформы, которые вызывают ненависть Свифта к их сочинителям и его боль за бедняков. Исследователь творчества Свифта И.А.Дубашинский справедливо отмечает, что образ негодующего и скорбящего автора противопоставит образу прожектера-повествователя*.

* См.: Дубашинский И.А. Памфлеты Свифта. - Рига, 1968.

В 1726 г. вышли знаменитые «Путешествия в разные отдаленные страны мира Лемюэля Гулливера, вначале хирурга, а затем капитана нескольких кораблей» (Travels into Several Remote Nations of the World, by Lemuel Gulliver, first a Surgeon and then a Captain of several Ships). Над этой книгой Свифт работал в общей сложности примерно десять лет, она отразила эволюцию взглядов писателя и великолепие его сатирического мастерства, сделала его имя бессмертным. В литературе эпохи Просвещения «Путешествиям Гулливера» принадлежит важное место. Свифт положил начало радикально-демократической линии в развитии просветительского искусства. Он не принадлежал к числу сторонников классового компромисса буржуазии и дворянства, не верил в благотворность буржуазного прогресса, решительно обличал пороки и противоречия буржуазного общества и не разделял оптимизма Аддисона, Стиля, Дефо и Ричардсона.

Жанровую природу «Путешествий Гулливера» можно определить и как памфлет, и как роман. Pamфлетная основа «Путешествий» проявляется в публицистичности и конкретности обличений, в открытой подчиненности всей структуры произведения и созданных в нем образов подчеркнуто тенденциозному авторскому замыслу. Но вместе с тем произведение Свифта несет в себе и признаки романного жанра. Образ Гулливера, связывая воедино все части произведения, становится его центром. В отношении Гулливера к окружающему миру намечаются определенные сдвиги и изменения. Можно говорить о тенденции сюжета произведения к саморазвитию. «Путешествия Гулливера» - это сатирический философско-политический роман на ранней стадии развития просветительской литературы в Англии, когда жанр романа находился в процессе становления. Специфическая особенность свифтовского романа - наличие в нем ярко выраженного публицистического начала, сближающего его с памфлетом.

Роман состоит из четырех частей, в каждой из которых рассказывается о пребывании Гулливера в различных странах. Роман Свифта строится как роман путешествий приключенческо-фантастического характера. Приключенческое начало повествования, фантастические ситуации и образы делают его

особенно интересным для детей. Однако каждый из эпизодов романа помимо занимательности заключает в себе и гораздо более глубокий смысл. Путешествия Гулливера - это история обогащения представлений человека о мире. В романе поставлен вопрос и об относительности человеческих знаний.

Рассказывая о Лилипутии, Свифт сатирически изображает современную ему Англию. Порядки, законы и обычаи Лилипутии - карикатура на монархический строй, парламентские партии и церковные разногласия. Император кичится перед своими подданными тем, что он чуть выше их ростом. Это ничтожное преимущество позволяет ему чувствовать себя повелителем вселенной. Главный секретарь по тайным делам признается Гулливеру, что государственный организм Лилипутии «разъедают две страшные язвы: внутренние раздоры партий и угроза нашествия внешнего могущественного врага». Из дальнейшего выясняется, что враждующие партии (Свифт имеет в виду вигов и тори) отличаются друг от друга лишь высотой каблуков на башмаках. В Лилипутии происходят постоянные смуты, вызванные несогласиями по вопросу о том, с какого конца - тупого или острого - следует разбивать вареное яйцо. Свифт говорит и о системе назначения на государственные должности: кандидаты на ответственные посты избираются в зависимости от их умения балансировать на канате и выполнять акробатические упражнения.

Если в Лилипутии Гулливер всех поражает своими размерами и получает прозвище «Человек-Гора», то среди великанов Бробдингнега он кажется «ничтожным насекомым». Свифт изображает Бробдингнега как идеальную монархию, а ее короля - как просвещенного и мудрого монарха. Король Бробдингнега осуждает войны. В своей стране он стремится установить порядок, основанный на принципах разума и высокой нравственности.

Блестящей сатирой на науку, оторванную от жизни и потому ненужную людям, является эпизод, связанный с пребыванием Гулливера в Лапуте. Гулливер посещает Великую Академию и становится свидетелем многих научных «открытий»: один ученый восемь лет разрабатывал проект извлечения солнечной энергии из огурцов с целью применения ее в случае холодного лета; другой занимался пережиганием льда в порошок; третий открыл способ пахать землю при помощи свиней и таким образом избавиться от расхода на плуги, скот и рабочих и т.д. Все эти прожектеры, обосновавшиеся на летающем острове, плохо представляют себе происходящее на земле. Свифт был далек от неверия в возможности человеческого разума, но он имел основания решительно осуждать и высмеивать лженауку, оборачивающуюся глупостью.

Четвертая часть романа - «Путешествие в страну гуигнгнмов» - содержит гневное обличение бесчеловечности буржуазного общества, отвратительным порождением которого являются звероподобные существа йеху, и картину жизни патриархальной общины добродетельных лошадей гуигнгнмов, противопоставляемых йеху. И внешний облик, и внутренняя сущность йеху отвратительны. Эти похожие и на обезьян, и на людей существа хитры, злобны, вероломны и мстительны. «Они сильны и дерзки, но вместе с тем трусливы, что делает их наглыми, низкими и жестокими». Они жадны и сластолюбивы, неопрятны и уродливы, драчливы и безнравственны. Больше всего они ценят цветные и блестящие камешки, которые отнимают друг у друга и закапывают в землю. Из-за них они готовы убивать и проливать кровь.

Вернувшись в Англию, Гулливер обнаруживает у своих соотечественников черты, свойственные йеху. Наблюдения над извращениями человеческой природы вызывают у писателя глубокий пессимизм. Противопоставляя йеху гуигнгнмов и называя их с грустной улыбкой «совершенством природы», Свифт понимает и присущую им ограниченность, и невозможность возрождения патриархальных устоев жизни. В связи с этим создаваемая в его романе картина является, по существу, безысходной. Свифт не видел выхода из противоречий буржуазного общества. Но он всегда был непримирим к несправедливости и оставался ревностным защитником свободы.

Творчество Свифта - важный этап в развитии просветительского реализма. Как мастер смеха в различных формах его проявления - от испепеляющей сатиры до язвительной иронии - Свифт занял видное место в мировой литературе.

Литература зрелого Просвещения

Период зрелого Просвещения в Англии относится к 40-60-м годам XVIII в. Если на раннем этапе развития просветительской литературы наиболее распространенными жанрами были памфлет и очерк, то теперь ведущее место принадлежит роману.

Середина XVIII в. - это эпоха расцвета английского просветительского романа, представленного

творчеством Ричардсона, Филдинга и Смоллета. В их произведениях просветительский реализм достигает своего расцвета.

Начало зрелого Просвещения связано с творчеством Ричардсона, явившегося создателем семейно-бытового психологического романа. Вершина просветительского реализма - творчество Филдинга. Филдинг выступил как теоретик романа и автор социально-бытовых романов, которые сам он определил как «комические эпопеи».

Поздний этап в развитии зрелого Просвещения представлен творчеством Смоллета, в котором обозначилось начало кризиса просветительского оптимизма, свойственного Филдингу. В творчестве Смоллета роман-жизнеописание обнаруживает тенденцию к перерастанию в панораму общественно-политической жизни и нравов.

Самюэл Ричардсон (Samuel Richardson, 1689-1761)

Если в творчестве Дефо и Свифта основное место занимал приключенческий роман и роман путешествий, то Самюэл Ричардсон создал семейно-бытовой психологический роман, в котором изображалась повседневная жизнь буржуазной семьи. Герои Дефо и Свифта представляли перед читателями в необычайных обстоятельствах и неожиданных ситуациях. Ричардсон изображает людей в будничной обстановке семьи и дома. Не случайно в романе «Кларисса» приведены слова Ювенала, которые могли бы стать эпиграфом ко всему творчеству Ричардсона: «Если ты хочешь познать нравы человеческого рода, тебе довольно и одного дома». При всей умеренности взглядов Ричардсона, прославлявшего буржуазные добродетели, в его романах раскрываются жестокость и бесчеловечность существующих нравов. В ряду английских просветителей Ричардсон первый придал описанию частной жизни глубокий драматизм.

Ричардсон был первым романистом Англии, который попытался проникнуть в мир мыслей и чувств своих героев. Его интересовали их нравы и этические представления. Этим объясняется возникновение формы эпистолярного романа. Пространные и обстоятельные письма героев позволяют судить об их психологии, присущих им индивидуальных особенностях восприятия окружающего. Письма передают эмоциональную напряженность рассказчика, мир его чувств.

В произведениях Ричардсона уже появляются черты сентиментализма, однако в отличие от представителей сентиментализма в английской литературе Ричардсон не противопоставляет чувства разуму: страсть его героев рассудочна. Романы Ричардсона имеют ярко выраженный нравоучительный характер; в них всегда присутствует морализаторская тенденция, соответствующая буржуазно-пуританским представлениям. Реализм Ричардсона в изображении быта, нравов и чувств сочетается с узостью и ограниченностью его понятий о характере человеческих добродетелей, которые для него неразрывно связаны с буржуазными порядками.

Самюэл Ричардсон был сыном столяра. Семнадцати лет он приехал из Дербишира в Лондон, где поступил в ученики к типографу. В течение ряда лет он работал наборщиком; затем после смерти хозяина, на дочери которого он женился, Ричардсон унаследовал дело и стал владельцем типографии. Писать Ричардсон начал поздно. Свой первый роман он создал в пятьдесят лет.

Роман «Памела, или Вознагражденная добродетель» (*Pamela, or Virtue Rewarded*) начал публиковаться в 1740 г. (1-й и 2-й тома) и был завершен в 1741 г. (3-й и 4-й тома). Сюжет романа составляет история Памелы Эндрюс, молодой девушки, находящейся в услужении у госпожи Б. После смерти своей хозяйки и покровительницы Памела подвергается преследованиям ее сына мистера Б. Однако Памела находит в себе силы устоять против соблазнов. Она отказывается от подарков, не верит обещаниям, ее не прельщает богатство. «Я честна, хоть и бедна», - пишет она в одном из своих писем. Сквайр Б. не останавливается перед клеветой, угрозами. Он увозит Памелу в свое поместье, угрожая ей позором, но убеждается в невозможности совратить Памелу. Его увлечение переходит в любовь, и он предлагает Памеле стать его женой. Добродетель Памелы торжествует.

Во второй части романа Памела изображена хозяйкой поместья, проявляющей необыкновенную рассудительность, практицизм и благоразумие. Ричардсон заставляет свою героиню пускаться в пространные рассуждения по вопросам морали, семейного этикета, ведения хозяйства. В образе Памелы писатель отразил свои представления об идеальном человеке. Прославление добродетелей Памелы выливается в апологию буржуазно-пуританской морали.

Успех романа был огромный, вместе с тем уже современники отметили присущие этому роману

слабости. «Памела» вызвала к жизни массу пародий. В принципиальную полемику с Ричардсоном вступил Филдинг, откликнувшийся на «Памелу» пародией «Приключения Джозефа Эндрюса и его друга мистера Абраама Адамса» (1742).

Вершиной реализма Ричардсона является его роман «Кларисса, или История молодой леди, охватывающая важнейшие вопросы частной жизни и показывающая, в особенности, бедствия, проистекающие из дурного поведения как родителей, так и детей в отношении к браку» (Clarissa, or the History of a Young Lady, etc., 1747-1748).

В истории английской литературы «Кларисса» - первый трагедийный роман. Изображенная в нем ситуация трагична. Конфликт основан на столкновении честной и гордой натуры Клариссы со злом, воплощенным не только в образе преследующего ее Ловласа, но и в окружающем обществе. Девушка из буржуазной семьи, Кларисса Гарлоу бежит из родительского дома с молодым дворянином Ловласом, которого она любит и которому доверяет. На этот шаг Кларисса решилась потому, что родители, равнодушные к ее чувствам, принуждают ее к браку с богачом Сомсом. Брат и сестры возненавидели Клариссу из-за полученного ею от деда наследства. Деньги явились причиной семейных раздоров. «Любовь к деньгам - корень всякого зла», - пишет Кларисса своей подруге Анне Гоу. Ловлас, принадлежащий к обедневшей дворянской семье, не имеет богатства и потому не является в глазах родных Клариссы подходящим для нее женихом.

Доверившись Ловласу, Кларисса оказалась жертвой его эгоизма, самолюбия и гордыни. Ловлас совершает над ней насилие. Своей жестокостью он мстит семье Гарлоу, не пожелавшей видеть его мужем Клариссы. Однако отношение Ловласа к Клариссе сложно; постепенно разбираясь в своих чувствах, он понял, что любит ее. Стремясь загладить свою жестокость, он хочет жениться на ней. Но Кларисса отвергает его предложение. Пережитые мучения подрывают ее силы, и она умирает. Ловлас, терзаемый угрызениями совести, уезжает в Италию. Вскоре он погибает на дуэли от руки двоюродного брата Клариссы.

Развязка романа лишена компромисса, присущего «Памеле». Гибель Клариссы оказывается неизбежной, подготовленной всей цепью предшествующих событий. До конца она сохраняет свою независимость; физически сломленная, она одерживает моральную победу над Ловласом. «В основе моральной стойкости Клариссы - не только пуританская ненависть к греху, но и проникнутое просветительским гуманизмом уважение к нравственным правам и свободе личности»*.

* Е л и с т р а т о в а А.А. Английский роман эпохи Просвещения. - С. 202.

Характеры двух центральных героев романа многогранны. Буржуазно-пуританская ограниченность Клариссы сочетается с подлинным величием в отстаивании своего человеческого достоинства. Эгоизм, жестокость и развращенность Ловласа не заслоняют присущего ему обаяния. Не случайно, несмотря на все совершаемые им преступления, он вызывал симпатию у читателей.

Сила воздействия романа Ричардсона на его современников была велика. Это связано с присущей писателю способностью увлечь читателя эмоциональностью повествования, мастерством передачи чувств.

Последний роман Ричардсона - «История сэра Чарльза Грандисона» (The History of Sir Charles Grandison, 1754) во всем уступает не только «Клариссе», но и «Памеле». В нем проявились слабые стороны взглядов и художественной манеры писателя. Ограниченность Грандисона, рассудительность, удерживающую его от подлинных страстей, религиозность и набожность Ричардсон стремится представить образцом добродетели. Этот роман не пользовался успехом, выпавшим на долю «Памелы» и особенно «Клариссы». Наполняющие его нравоучения скучны, повествование чрезмерно растянуто и утомляет длиннотами. Недаром А.С.Пушкин сказал о нем: «И бесподобный Грандисон, который нам наводит сон».

Начиная с конца XVIII в. романы Ричардсона стали известны в России. Об увлечении ими в дворянской среде писал в «Евгении Онегине» Пушкин.

Генри Филдинг (Henry Fielding, 1707-1754)

Просветительский реализм зрелого периода представлен в Англии творчеством Генри Филдинга. Романист, драматург, создатель английской политической комедии, блестящий публицист, Филдинг выступил и как первый теоретик романа. Его творчество явилось вершиной английского

просветительского реализма.

По своим взглядам Филдинг принадлежал к радикально-критическому, антипуританскому направлению в английском Просвещении. Мировоззрение Филдинга материалистично и проникнуто жизнерадостным свободомыслием; ему свойственны жизнеутверждающий гуманизм и светлый взгляд на человеческую природу. Преклоняясь перед разумом, он с полным доверием относился и к чувственной природе человека, отстаивая мысль о его праве на всю полноту земного счастья. Гуманизм и свободомыслие Филдинга, его полнокровный реализм роднят его с великими писателями эпохи Возрождения - Шекспиром, Рабле и Сервантесом: последнего он называл своим учителем.

Филдинг обогатил английскую литературу постановкой значительных проблем и художественным мастерством их раскрытия. Острота его критической мысли проявилась в политической и социальной сатире; жадный и неумный интерес к любым сторонам жизни отразился на всем творчестве писателя.

В английской литературе Филдинг был первым, кто соединил плутовской приключенческий роман с семейно-бытовым или, как определял это он сам, - «эпос большой дороги» с «эпосом частной жизни».

Крупнейшим вкладом Филдинга в национальную и мировую литературу стали его романы, среди которых первое место принадлежит «комическим эпопеям» - «Истории приключений Джозефа Эндрюса» и «Истории Тома Джонса, найденыша». В них с наибольшей полнотой воплотилось стремление писателя к разностороннему изображению жизни, эпически широкому размаху повествования.

Генри Филдинг родился в обедневшей аристократической семье, получил классическое образование в привилегированной школе в Итоне. В 1728 г. он поступил в Лейденский университет в Голландии, но не закончил его из-за необходимости самостоятельно зарабатывать на жизнь. Вернувшись в Англию, он стал профессиональным драматургом.

Первый период литературной деятельности Филдинга (1728-1737) связан с театром. За это время он написал более двадцати комедий и фарсов. Комедия «Любовь в различных масках» (*Love in Several Masques*, 1728) была поставлена на сцене театра Дрюри-Лейн в Лондоне. Ее тема - обличение корыстолюбия и притворства в любви. Лицемерие и в последующих произведениях Филдинга выступит в качестве основного объекта критики, а притворство он будет трактовать в своей теории романа как основной источник комического.

Филдинг-драматург писал комедии нравов, содержащие острую социальную сатиру («Политик из кофейни, или Судья в ловушке» - *The Coffee-House Politician*, 1730; «Старые развратники» - *The Old Debauchees*, 1732 и др.); политические комедии («Дон Кихот в Англии» - *Don Quixote in England*, 1734; «Пасквин, драматическая сатира на современность» - *Pasquin, a Dramatick Satire on the Times*, 1736; «Исторический календарь за 1736 год» - *The Historical Register for the Year 1736*, 1737); фарсы («Авторский фарс, или Лондонские развлечения» - *The Author's Farce and the Pleasures of the Town*, 1730; «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Великого Мальчика-с-пальчика» - *The Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb the Great*, 1731, и др.); «балладные оперы» в форме комедий с сильно выраженным фарсовым и пародийным началом и вставными музыкальными номерами («Опера Граб-стрит» - *The Grub-Street Opera*, 1731; «Горничная-интриганка» - *The Intriguing Chambermaid*, 1733, и др.), а также пьесы, тяготеющие по своему характеру к реалистическим драмам («Ковентгарденская трагедия» - *The Covent Garden Tragedy*, 1732). Филдинг создает острозлободневную социально-политическую комедию. Писатель вел борьбу с правительством Уолпола, обличал несправедливость английского законодательства, продажность политических деятелей, систему подкупов, всяческие мошенничества; он осмеивал нравы и низменные вкусы людей, развращенных богатством.

Особой силы его сатира достигла в политических комедиях «Дон Кихот в Англии» и «Пасквин». Эти пьесы направлены против общественно-политической системы Англии. По силе содержащегося в них сатирического обличения и гражданскому пафосу они близки произведениям Свифта. Знаменательно появление в творчестве Филдинга образа славного рыцаря Дон Кихота Ламанчского. Из эпохи Возрождения Филдинг переносит его в Англию XVIII в., из Испании - в захудалую гостиницу провинциального городка. Дон Кихоту приходится столкнуться с дикими нравами, невежеством, предрассудками. Он становится свидетелем и невольным участником предвыборной кампании и связанной с ней системы подкупов. Хозяин гостиницы и местные сквайры принимают Дон Кихота за помешанного, но именно он судит о происходящем с точки зрения разума и гуманности. В уста Дон Кихота Филдинг вкладывает свои суждения о порядках, установленных в Англии. Дон Кихот говорит о бедственном положении неимущих и о безнаказанности богачей.

Опыт драматурга обогатил Филдинга-романиста, и как романист он занял место в одном ряду с

крупнейшими писателями мира. Значение и сила Филдинга заключались в его новаторских поисках в области романного жанра. В этом плане его подлинные открытия были связаны с отталкиванием от Ричардсона и полемикой с ним, с разработкой теории романа и созданием «комических эпопей», в которых позитивная программа воплотилась в высокохудожественных и значительных образах. Основные положения теории Филдинга выдвинуты в предисловии к «Джозефу Эндрюсу» и в 18 главах, предваряющих 18 частей «Тома Джонса».

Создаваемые им романы Филдинг определяет как «комические эпопеи в прозе». Он отмечает, что до него произведения такого рода еще никто не пытался писать на английском языке. В чем же заключается их специфика? Комический роман Филдинг сравнивает с комедийной эпической поэмой, написанной в прозе. Этот вид романа отличается от комедии «тем же, чем серьезная эпическая поэма от трагедии: действию его свойственна большая длительность и большой охват; круг событий, описанных в нем, много шире, а действующие лица более разнообразны». Комический роман отличается не только от драматических и поэтических жанров, но и от серьезного романа. Если в серьезном романе фабула и действие возвышенны и торжественны, то в комическом романе они легки и забавны. «Отличается комический роман и действующими лицами, так как выводит особ низших сословий и, следовательно, описывает более низменные нравы, тогда как серьезный роман показывает нам все самое высокое». Филдинг подчеркивает, что в комическом романе внимание обращено не на возвышенное, а на смешное. Источник смешного он видит в притворстве; притворство проистекает от тщеславия и лицемерия. «Из распознавания притворства и возникает смешное». Особенно силен эффект от распознавания лицемерия. По отношению к лицемерию Филдинг беспощаден. И если обычно его смех звучит весело и сочувственно, то при описании лицемерия он достигает высот сатиры. В данном случае Филдинг следует великим сатирикам - Аристофану, Рабле, Сервантесу, Мольеру, Свифту. В английской литературе именно Филдинг ввел в плутовской роман сатиру.

Важнейшим положением филдинговской теории является утверждение о связи романа с жизнью. Авторы комических романов «всегда должны строго придерживаться природы, от правдивого подражания которой и будет проистекать все удовольствие, какое мы можем таким образом доставить разумному читателю». В первой главе «Тома Джонса» Филдинг прямо пишет о том, что предметом его изображения является человеческая природа. Романист следует жизни и черпает комическое в самой жизни, и потому в создаваемых им характерах, в передаваемых чувствах все должно быть естественным. Филдинг предостерегает от смешения комического романа с бурлеском; бурлеск допускает очевидные преувеличения и нарушение пропорций: «То, что карикатура в живописи, то бурлеск в словесности». Филдинговские образы лишены карикатурных черт. Они естественны в своей жизненности, несмотря на имеющиеся в их обрисовке крайности. Филдинг не увлекается изображением уродливого, а представляет в своих романах обычную повседневную жизнь, он редко шаржирует и даже при обрисовке отрицательных персонажей сознательно стремится избегать гротеска. Исследование человеческой природы привело его к выводу о том, что совершенно плохих людей не существует: нельзя считать кого-либо плохим лишь на том основании, что он недостаточно хорош. Филдинг полагает, что в жизни, как и на сцене, «один и тот же человек играет то злодея, то героя; и тот, кто вызывает в нас восхищение сегодня, может быть, завтра станет предметом нашего презрения».

Важной задачей романиста Филдинг считает создание характеров. Путь к ее решению он видит не в копировании природы, а в выражении ее существа. В связи с этим принципиальное значение имеют его рассуждения о различиях между «историками» и «биографами» («Джозеф Эндрюс», кн. III, гл. 1). Филдинг пишет о двух типах в подходе к изображению действительности. «Историки» довольствуются «списыванием с природы». Они видят свою основную задачу в «описании стран и городов, с чем при посредстве географических карт они справляются довольно хорошо, так что в этом на них можно положиться». Но подлинную правду жизни, изображение человеческих характеров и поступков можно найти не у «историков», которых Филдинг именуется «топографами», а у «биографов», к числу которых он причисляет и себя как романиста. Подчеркивая свое стремление к широким обобщениям на основе сделанных им наблюдений над жизнью и человеческой природой, он отмечал: «Я описываю не людей, а нравы, не индивидуума, а вид».

Большое внимание уделяет Филдинг вопросам композиции романа. Он защищает принцип единства действия и драматический способ его развития, говорит о необходимости соединять в одном романе смешное и серьезное, возвышенное и низкое, обычное и чудесное. Выдвигает Филдинг и проблему протяженности времени в жизни и в романе. Задача романиста заключается в том, чтобы обстоятельно воспроизводить лишь те периоды и моменты в жизни героев, которые наполнены значительными

событиями. Эти значимые отрезки времени, сколь бы ни были они кратки, должны быть описаны подробно; но романист имеет полное право опускать целые месяцы и даже годы, если они не содержат ничего достойного внимания.

Филдинг сравнивает мир со сценой театра, происходящее в жизни - со спектаклем, а себя самого - с драматургом и постановщиком, который управляет актерами и следит за реакцией зрителей. Как романист Филдинг во многом опирался на свой опыт драматурга и режиссера. Драматическое начало выражено в его романах очень сильно. Оно проявилось в живости действия, в остроте и напряженности ситуаций; Филдинг показал, что, подобно драме, роман изображает сильные человеческие страсти. Он рассматривает жизнь как «великую драму, похожую почти во всех своих подробностях на театральные представления». В XIX в. это сравнение было широко развернуто в «Ярмарке тщеславия» Теккерея. Филдинг охотно использует прием обращения к читателю и авторские отступления. Именно он вводит в роман повествование от лица автора-рассказчика. До Филдинга повествование в романе велось от первого лица (Дефо, Свифт, Ричардсон). Теория реалистического романа Филдинга воплощена в его произведениях.

Первой «комической эпопеей в прозе» явился роман «Джозеф Эндрюс» (The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr. Abraham Adams, 1742), ставший вместе с тем и первым опытом создания «романа большой дороги». Как «комическая эпопея» «Джозеф Эндрюс» воплотил стремление Филдинга к созданию широкой картины жизни различных слоев современного ему общества; как «роман большой дороги» это произведение изображает героев не в узких пределах семьи и дома, а выводит их в самом прямом смысле этого слова на дороги Англии, заставляя пережить многие приключения и трудности, познакомиться с различными людьми и испытать свои силы в столкновении с жизнью.

Тема «большой дороги» связана с характерной для английского романа темой путешествий. Однако, в отличие от Дефо и Свифта, Филдинг изображает путешествия своих героев не в далекие страны; он ведет их по Англии, знакомя с повседневной жизнью и нравами обыкновенных людей. Местом действия становятся постоянные дворы и захудалые гостиницы, помещицьи усадьбы и тюрьмы, придорожные деревенские харчевни. В этом отношении роман Филдинга продолжает традиции плутовского (или пикарескного) романа, родиной которого была Испания. В Англии до Филдинга он представлен произведением Т.Нэша «Злосчастный путешественник, или Жизнь Джека Уилтона» (1594) и «Молль Флендерс» Дефо.

Важным источником романа Филдинга был «Дон Кихот» Сервантеса. Подзаголовок «Джозефа Эндрюса» таков: «Написано в подражание манере Сервантеса, автора "Дон Кихота"». Гуманизм Сервантеса, разящая сила его насмешки, тема столкновения честного и наивного человека с пороками общества и самый образ благородного, но непрактичного человека, исполненная глубокой иронии манера повествования - все это преломилось в романе Филдинга, определив и своеобразие образов, и особенности стиля повествования.

Поводом к появлению «Джозефа Эндрюса» стал роман Ричардсона «Памела». Не приемля идейно-эстетических позиций Ричардсона, Филдинг написал на его роман пародию. Но «Джозеф Эндрюс» перерос рамки пародии и вошел в историю английской литературы как вполне самостоятельное произведение, первый «роман большой дороги». Роман строится как история приключений Джозефа Эндрюса - родного брата Памелы. Он с детских лет находится в услужении в богатом поместье. После смерти владельца усадьбы - сэра Томаса - его вдова леди Буби покушается на добродетель приглянувшегося ей молодого слуги. Но Джозеф стойко сопротивляется ее ухаживаниям. В этом единоборстве с пороком надежной опорой для него становится пример Памелы. Разгневанная леди Буби отдаляет от себя Джозефа. Эта пародийная ситуация является завязкой романа.

Однако суть полемики с Ричардсоном заключалась не в комическом обыгрывании отдельных ситуаций и приемов. Филдинг выступил с решительным осуждением притворства и тщеславия, с критикой социальных противоречий. Не случайно в конце романа появляется Памела, ставшая женой мистера Буби* и воплощающая ненавистные для Филдинга ханжество, лицемерную добропорядочность и сословную спесь. Если ричардсоновская Памела проявляет стойкую добродетель и вознаграждается богатством и положением в обществе, то филдинговский Джозеф оказывается изгнанным из дома леди Буби; он сталкивается с жизненными трудностями, но проявляет себя смелым, отзывчивым и подлинно благородным человеком. Филдинг противопоставляет истинную человечность своего героя лицемерной добродетельности Памелы.

* Имя сквайра Б., фигурировавшего в романе Ричардсона, Филдинг расшифровывает как «Буби», что означает «олух».

Пикарескный роман до Филдинга строился по принципу чередования глав, каждая из которых могла бы быть самостоятельной новеллой, воспроизводящей то или иное приключение героя или его встречу с определенным лицом, эпизодически появляющимся на страницах романа. Это был роман событийный, роман ситуаций. В отличие от него, не утрачивая динамичности действия, подчеркивая драматический характер его развития, роман Филдинга является уже в значительной степени романом характеров. В «Джозефе Эндрюсе» самое яркое проявление филдинговского мастерства создания характера - образ пастора Адамса. В нем воплотились демократические симпатии писателя. В истории английского романа с образа Адамса началась галерея образов чудаков в произведениях Смоллета, Голдсмита, Диккенса.

«Джозеф Эндрюс» положил начало построению романа как истории жизни и приключений молодого человека, вступающего в жизнь и показанного в столкновении с нею. Этот принцип станет основным у романистов XVIII-XIX вв. В творчестве самого Филдинга он получил дальнейшее развитие в «Истории Тома Джонса, найденныша» (The History of Tom Jones, a Foundling, 1749).

«Том Джонс» - лучшее произведение Филдинга, вершина просветительского реалистического романа в Англии. Воспроизведенная в «Томе Джонсе» картина современной писателю социальной действительности правдива и многогранна. Место действия в романе - деревня и город, помещичьи усадьбы и столичные салоны, придорожные гостиницы и ярмарки, тюрьмы и жилища бедняков. В романе изображены люди различных социальных слоев: дворяне, крупные и мелкие буржуа, служители церкви, бездомные бродяги, судейские чиновники. Выдвинутый в «Джозефе Эндрюсе» принцип панорамности получил в «Томе Джонсе» свое блестящее развитие. Роман строится как история жизни главного героя Тома Джонса (со дня его рождения до исполнения ему 21 года). С образом Тома Джонса Филдинг связывает свои представления об истинной «человеческой природе». В нем отразились свойственный Филдингу в период создания этого романа оптимизм и вера в здоровые начала, заключенные в человеке и в жизни.

Том Джонс - подкидыш, выросший в доме помещика Олверти, который воспитал его вместе со своим племянником Блайфилом. Том умен, смел, общителен, внешне привлекателен. Он честен и добр, отзывчив и прямодушен. Он не похож на хитрого и лицемерного Блайфила, умело скрывающего свою подлинную сущность за внешней скромностью и показной набожностью. С годами неприязнь Блайфила к Тому и дух соперничества между ними возрастают. Нищий и безродный подкидыш становится соперником Блайфила и в любви. Коварные происки Блайфила, его клевета приводят к изгнанию Тома из дома Олверти. Начинаются скитания героя. Как и Джозеф Эндрюс, Том претерпевает всевозможные злоключения на своем пути в Лондон. Его ждут тяжелые испытания. Тома хотят насильно завербовать в матросы; он попадает в тюрьму; ему лишь случайно удастся избежать виселицы. В конце концов он соединяется с любимой им Софьей Вестерн и женится на ней.

Образом Тома Джонса Филдинг продолжил свою полемику с Ричардсоном. Он отказался от идеализации героя и одностороннего представления о добродетели. Он не боится показать человека, руководствующегося в своем поведении не религиозными догмами, а порывами чувств и страстей. Том Джонс - человек темпераментный, глубоко и сильно чувствующий. Он может заблуждаться и совершать ошибки, но он всегда естествен.

Человечность Тома раскрывается при сопоставлении его с Блайфилом. С помощью этих двух контрастных характеров Филдинг стремится раскрыть противоречивость мира. Контраст лежит также в основе действия многих эпизодов романа; по принципу контраста строятся и описания.

Сатирический гротеск, примененный Свифтом при изображении йеху, неприемлем для Филдинга, как и ричардсоновская идеализация буржуазной добропорядочности. Он верит, что в людях «живут добрые и благожелательные чувства, побуждающие их способствовать счастью других»; что «люди часто совершают зло, не будучи в глубине души дурными и развращенными». Просветительский реализм Филдинга связан с его верой в организующую и направляющую роль разума.

Филдинг понимал социальный характер существующей в буржуазном обществе несправедливости и народных бедствий.

В одном из своих последних памфлетов («Письма из Бедлама», 1752) он определяет деньги и социальные различия как основные препятствия для достижения людьми счастья.

В последние годы жизни писателя его оптимизм и доверие к «человеческой природе» оказываются поколебленными. Об этом свидетельствуют его памфлеты «Современный словарь» (1752) и последний роман «Амелия» (Amelia, 1752). В конце своего творческого пути он уже вряд ли смог бы причислить

себя к писателям лишь «комедийного склада».

Тобайас Джордж Смоллет (Tobias George Smollett, 1721-1771)

Хотя хронологически появление основных произведений Смоллета почти совпадает с выходом в свет романов Филдинга, в плане историко-литературном творчество Смоллета знаменовало переход к новому этапу в развитии просветительского романа в Англии. Смоллет стал выразителем новых тенденций, связанных с утратой присущих Филдингу оптимизма, веры в Природу и Разум; его творчество связано с поздним этапом зрелого Просвещения в Англии. Последний роман Смоллета «Путешествия Гемфри Клинкера» перекликается с творчеством сентименталистов.

По присущей ему силе сатирического обличения и политической остроте Смоллет близок Свифту. Традицию авантюрно-плутовского романа, утвердившуюся в английской литературе с появлением произведений Дефо, он обогатил воспринятой им у Свифта сатирической беспощадностью. Вместе с тем творчество Смоллета было бы невозможно без реалистических полотен Филдинга. Однако от филдинговских «комических эпопей» романы Смоллета отличаются и присущей им атмосферой мрачности, и проявляющейся во всем их строе дисгармоничностью, и ярко выраженной склонностью к гротескно-карикатурным принципам изображения, которые отвергались Филдингом.

Пафос творчества Смоллета основан на опровержении философии оптимизма. Социальная действительность Англии середины XVIII в. и собственный жизненный опыт писателя давали для этого достаточные основания. Творчество Смоллета носит ярко выраженный обличительный характер. Вместе с тем в нем проявляется тенденция рассматривать пороки буржуазного мира и буржуазного индивида как проявление «природного зла». Возникает известное противоречие: с одной стороны, Смоллет всем ходом действия своих романов, построенных в форме «приключений» героев, обосновывает формирование их характеров под воздействием всевозможных жизненных испытаний; но, с другой стороны, не давая глубоких психологических мотивировок поведения и обнаруживая склонность к изображению определенной алогичности жизни и необъяснимости многих человеческих поступков, он тяготеет к утверждению мысли об исконной порочности людей и жизни вообще. Ощущение дисгармоничности мира, алогичности происходящего и присущая Смоллету беспощадность суждений составляют характерные особенности его творчества.

Родиной Смоллета была Шотландия. Он родился в Думбартоне в семье бедного шотландского дворянина. Окончив школу, Смоллет уехал в Глазго, где стал учеником аптекаря и обучался на медицинском факультете университета. Но интересы его с ранней юности были связаны с литературой. В историю литературы Смоллет вошел как автор ряда романов, среди которых наибольшую известность завоевали: «Приключения Родерика Рэндома» (*The Adventures of Roderick Random*, 1748), «Приключения Перегрин Пикля» (*The Adventures of Peregrine Pickle*, 1751) и «Путешествие Гемфри Клинкера» (*The Expedition of Humphrey Clinker*, 1771), а также публицистическая сатира «История и приключения атома» (*The History and Adventures of an Atom*, 1769).

Смоллет строит свои произведения в форме жизнеописаний героев, истории их «приключений», в процессе которых они познают жизнь и людей. Смоллет обращается к свободной композиции; главы-эпизоды его романов не связаны строгим сюжетным единством, многие из них могли бы поменяться местами. Но в своей совокупности они подчинены единой задаче: раскрыть «плутовство и эгоизм человечества». Свою программу Смоллет изложил в предисловии к «Родерику Рэндому». Он хочет вызвать у читателя чувство возмущения и негодования низменными и порочными нравами общества; хочет писать о таких злоключениях героев, которые вызовут не смех, а сострадание; он стремится к правдоподобию в раскрытии «себялюбия, зависти, злобы и подлого равнодушия человечества».

Роман «Приключения Родерика Рэндома» написан от первого лица. Герой - молодой человек Родерик Рэндом - рассказывает о своей жизни. В детстве Рэндом не видел тепла и ласки. Он рано лишился родителей, страдал от унижений и обид. Нужда заставляет его браться за любую работу: он становится помощником лекаря на военном корабле, слугой, солдатом французской армии. Родерик сталкивается с проявлениями крайней жестокости, безграничного себялюбия, безысходного отчаяния. Капитан военного корабля Оукем бесчеловечно расправляется с больными матросами; вербовщики обманом и силой увлекают доверчивых бедняков на борт корабля; в трущобах Лондона обречена на гибель брошенная и обманутая своим возлюбленным мисс Уильяме; в тюремных стенах томятся люди, которых голод толкнул на воровство. Через все круги этого ада проходит и Родерик Рэндом.

Смоллет не идеализирует своего героя. Он показывает, как обстоятельства жизни делают его черствым, расчетливым, изворотливым. Смоллет смело ставит тему утраты иллюзий. Вера в то, что «каждый человек обладает естественным правом быть свободным», сменяется убеждением: «Англия - худшая страна во всем мире для пребывания в ней достойного человека».

Роман «Приключения Перегрин Пикля» углубляет тему эгоизма, определяющего поведение людей. Перегрин Пикль, в отличие от Родерика Рэндома, принадлежит к обеспеченным слоям общества. Богатый наследник, он не знает особых забот. Ему не приходится сталкиваться с нуждой и несправедливостью. Деньги открывают перед ним двери в общество. Но богатство и уродует его. Живя в среде людей, руководствующихся принципами эгоистической морали, ставящих свои частные интересы выше всего, преклоняющихся перед богатством и знатностью, Пикль становится воплощением эгоизма, корыстолюбия, тщеславия. Он презирает тех, кто занимает в обществе скромное положение, и угодничает перед людьми влиятельными. Он не способен на верную дружбу и большую любовь. Беспутный образ жизни разоряет его. Бедственное положение заставляет его переоценить свое прежнее отношение к людям, которые были его искренними друзьями. Встреча с некогда отвергнутой им Эмилией вознаграждает его за перенесенные испытания.

Своеобразие характера Пикля заключается в соединении двух начал - природных свойств и качеств, приобретенных под влиянием условий жизни. Уже от рождения Пикль наделен многими отталкивающими чертами. Он зол и жесток, обладает врожденной склонностью мучить людей. Потребность издеваться над окружающими заложена в его природе. Однако в процессе развития действия романа Смоллет переключается на реалистически обоснованную мотивировку поведения героев. Перегрин Пикль - «достойный» сын и своей семьи, и общества, формирующих его по своему образу и подобию.

Характерная особенность Смоллета, давшая основание называть его юмор жестоким и страшным, состоит в гротескно-сатирическом изображении необъяснимо странных свойств и чудачеств, составляющих основу характеров многих его героев. Понятие «юмора» как основы характера берет свое начало в английской литературе в творчестве Бена Джонсона. Смоллет развивает эту традицию, проявляя особую склонность к гротеску и карикатуре. Мать Пикля наделена маниакальной ненавистью к собственному сыну; бесконечны чудачества коммодора Траньона, лейтенанта Хатчюея и бывшего боцмана Тома Пайпса. Фигура Траньона особенно характерна. Создавая его образ, Смоллет использует гротеск как один из таких видов сатирического изображения, который допускает деформацию пропорций, совмещение резких контрастов и очевидное преобладание элементов карикатуры.

Смоллет обогащает авантюрно-плутовской роман сценами, воспроизводящими общественную жизнь Англии. Роман-жизнеописание обнаруживает тенденцию к перерастанию в панораму общественно-политической жизни и нравов.

Последний роман Смоллета - «Путешествие Гемфри Клинкера» интересен как переходное явление от просветительского реализма к сентиментализму. Основное внимание в нем уделено не приключениям, а переживаниям героев, миру их чувств. В связи с этим закономерно обращение писателя к эпистолярной форме. Повествуя о путешествии чудаковатого Мэтью Брэмбля по курортным местам Англии и Шотландии, Смоллет делает основной акцент на восприятии героем и его спутниками всего увиденного. Одни и те же события по-разному преломляются в сознании Брэмбля, его сестры и их племянников. Эта многоцветная гамма чувств и составляет своеобразие повествования, основная тональность которого определяется мягким юмором.

Драматургия XVIII века

Джордж Лилло. Джон Гей. Ричард Шеридан

Если в области романа XVIII в. в Англии выдвинул целую плеяду блестящих имен, то среди драматургов наибольшая известность вплоть до настоящего времени принадлежит лишь Шеридану - автору знаменитой сатирической комедии «Школа злословия», появившейся в период позднего Просвещения. И все же драматургическая традиция не прерывалась, хотя английский театр XVIII в. не достигал того взлета, который он переживал в эпоху Возрождения. Запреты пуритан в XVII в., закон о театральной цензуре 1737 г. сдерживали возможности его развития.

Драматургия классицизма не получила развития на английской почве. Образцом жанра трагедии классицизма является лишь «Катон» (Cato, 1713) Джозефа Аддисона. Английская буржуазная

действительность не была подходящей почвой для высокого жанра трагедии. Гораздо более широкое распространение получила нравоучительная (или «слезливая») комедия и буржуазная (или «мещанская») драма. Героями этих произведений выступали не доблестные римляне, а обычные буржуа, облаченные не в величественные тоги, а в весьма прозаические костюмы купцов, ювелиров, лавочников. Патетические монологи в стихах сменились нравоучительными-рассуждениями трезвых буржуа, призывающих к бережливости и деловитости. Наивысшей доблестью почиталась верность буржуазным добродетелям. И в «слезливой» комедии, и в буржуазной драме сильна дидактическая струя.

С именем Джорджа Лилло (George Lillo, 1693-1739) связано возникновение «мещанской» драмы в Англии, распространившейся затем во Франции (Дидро) и в Германии (Лессинг). Лилло прославляет буржуа, его образ жизни и мораль.

Лилло был состоятельным лондонским ювелиром и занятия драматургией совмещал с коммерческой деятельностью. Из восьми произведений, написанных им, особой известностью пользовались два - «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвела» (*The London Merchant, or the History of George Barnwell, 1731*) и «Роковое любопытство» (*Fatal Curiosity, 1736*).

Основные принципы буржуазной, или «мещанской», драмы реализованы в «Лондонском купце». По замыслу Лилло эта пьеса должна была стать трагедией. В предисловии к «Лондонскому купцу» Лилло изложил свои взгляды на современную трагедию, служившие программой его деятельности. Лилло считает, что наступило время, когда героем трагедии должен стать буржуа, а предметом ее изображения - буржуазный быт. Он выступает против взгляда на трагедию как жанр, изображающий людей высокого происхождения. Произведение Лилло не является трагедией в настоящем смысле этого слова. Создание трагедии на той ограниченной основе, которую он избрал, было невозможным. Предпринятая драматургом демократизация жанра в практике его собственного творчества обернулась узостью. Его герои не могли стать героями трагедии. Диапазон их переживаний и чувств соответствовал форме, получившей название «мещанской» драмы.

В «Лондонском купце» в драматической форме рассказана поучительная история молодого человека Джорджа Барнвела - приказчика в торговой конторе купца Торогуда. Дочь Торогуда Мария любит Барнвела, но он страстно влюблен в куртизанку Милвуд. Ради Милвуд, которая требует от него денег, Барнвел совершает преступление: он убивает своего богатого дядюшку, чтобы унаследовать его состояние. Барнвела и Милвуд приговаривают к казни.

Свои представления о положительных началах жизни Лилло воплощает в образах Торогуда и его второго приказчика Трумена; оба они выступают в пьесе выразителями буржуазных идеалов. Фамилии, которыми их наделяет Лилло, подчеркивают свойственную им добропорядочность («Торогуд» - «Хороший во всех отношениях»; «Трумен» - «Истинный человек»). Лондонский купец Торогуд произносит назидательные речи, осуждая Барнвела и поучая Трумена. Предавшийся пагубной страсти и преступивший закон Барнвел жестоко наказан. Добродетельный Трумен получает в жены Марию и становится компаньоном Торогуда.

Распространенным жанром в английской драматургии XVIII в. была «балладная опера», на возникновение которой во многом повлияла популярная в Англии итальянская опера. Пьесы этого рода писались прозой, но включали в себя песни, дуэты и арии, исполнявшиеся на мотивы популярных песен и баллад. По своему характеру «балладные оперы» чаще всего являлись пародиями; некоторые из них содержали элементы социально-политической сатиры и были откликом на злободневные события.

Лучшая «балладная опера» XVIII в. - «Опера нищих» (*The Beggar's Opera, 1728*) - написана Джоном Геєм (John Gay, 1685-1732). Поэт, баснописец и драматург, Геє завоевал известность как автор комедий с ярко выраженными элементами бурлеска. Изображая в «Опере нищих» уголовный мир, Геє создает сатиру на представителей закона и правящую верхушку Англии; форму «балладной оперы» он использует для обличения преступности буржуазного мира. Идея «Оперы нищих» была подсказана Гею Свифтом. Замысел Свифта о создании «ньюгетской пасторали» Геє развернул в остроумное и яркое драматическое представление, насыщенное музыкальными номерами и пародиями. Герои пьесы - воры, скупщики краденого, уголовники, дамы легкого поведения, нищие. Сюжет связан с историей любви Полли, дочери скупщика краденых вещей Пичума, к бандиту Макхиту. Тайно от отца Полли выходит замуж за Макхита. Узнав об этом, Пичум решает избавиться от нежелательного зятя, с которым он не хочет делиться своим состоянием. Пичум доносит на Макхита властям, и тот оказывается в застенках тюрьмы Ньюгет. Здесь он подвергается любовным домогательствам со стороны дочери шерифа Люси, на которой Макхит обещал жениться и которую покинул ради Полли.

Исполняемые действующими лицами песенки, их реплики содержат прямые выпады против царящей в обществе продажности, обличают створ воров и преступников с блюстителями порядка. Макхит уверен, что взятка поможет освободиться ему из тюрьмы; скупщик краденого Пичум сравнивает себя с министром. В финале пьесы Нищий говорит: «Во всей пьесе вы можете заметить такое сходство нравов, царящих и в высшей, и в низшей сферах жизни, что трудно определить, кто у кого учится модным порокам, - светские джентльмены у джентльменов с большой дороги или джентльмены с большой дороги - у светских джентльменов... В низах общества гнездится столько же пороков, сколько и в верхах, но бедных за эти пороки наказывают». Гей показал, что нравы высшего света ничем не отличаются от нравов подонков общества.

Обличительный замысел Гей и форма его пьесы в XX в. были использованы немецким драматургом Бертольтом Брехтом в его «Трехгрошовой опере».

Крупнейшим мастером просветительской сатирической комедии был Шеридан, известный не только как драматург, но и как прогрессивный общественный деятель.

Ричард Бринсли Шеридан (Richard Brinsley Sheridan, 1751-1816) родился в столице Ирландии Дублине. Его отец был актером, мать - писательницей. Шеридан окончил привилегированную школу в Харроу и получил юридическое образование. В юности он играл на сцене и писал стихи. Его женой стала талантливая певица Элиза Линли.

В 1775 г. в театре Ковент-Гарден была поставлена первая комедия Шеридана «Соперники» (The Rivals), за которой последовали «Дуэнья» (The Duenna, 1775), «День святого Патрика» (St. Patrick's Day, 1775), «Поездка в Скарборо» (A Trip to Scarborough, 1777), «Школа злословия» (The School for Scandal, 1777) и «Критик» (The Critic, 1779). В 1799 г. Шеридан написал мелодраму «Пизарро» (Pizarro).

В 1780 г. Шеридан был избран в парламент. С этого времени он посвятил себя политической деятельности, представляя в палате общин левое крыло партии вигов. Он занимал пост казначея адмиралтейства. Шеридан был выдающимся оратором своего времени; его речи по праву считаются образцом ораторского искусства. Они посвящены актуальным проблемам эпохи и выражают демократические устремления писателя.

Особенность Шеридана как одного из писателей эпохи Просвещения заключается в том, что, создавая блестящие образцы определенного литературного жанра, он разрабатывал и вопросы теории этого жанра. Филдинг и Стерн делали это в области романа, Шеридан - в области комедии. Специальных трактатов по теории комедии Шеридан не писал. Свои взгляды на задачи и принципы ее создания он развивал непосредственно в своих произведениях (в прологах и эпилогах к комедиям, в комедии «Критик»). В прологе к «Соперникам» как необходимые условия истинной комедии отмечены «смех, скрывающий сатиру», «лукавая и вольная фантазия» и «острота слов». Большое значение Шеридан придает мастерству построения интриги и созданию характеров.

Лучшее произведение Шеридана - комедия «Школа злословия», являющаяся сатирой на нравы светского общества и обличающая лицемерие как основной порок буржуазной Англии. Молодая жена сэра Питера Тизла леди Тизл, попав после замужества в Лондон, ведет пустую жизнь светских кругов и испытывает на себе ее развращающее влияние. Общаясь с великосветскими сплетниками - леди Снизуэл, миссис Кэндор, мистером Снейком, леди Тизл оказывается втянутой в круговорот интриг. Уроки, преподанные в «школе злословия», не проходят бесследно. Над репутацией и семейным благополучием супругов Тизл нависает угроза.

Важную линию пьесы составляет история братьев Джозефа и Чарлза Сэрфес*. Противопоставляя их друг другу, Шеридан предупреждает об опасности поверхностных суждений о человеке, а также о несоответствии сущности многих людей той маске, под которой они скрывают свое настоящее лицо. Легкомысленный повеса Чарлз вызывает осуждение завсегдатаев салона леди Снизуэл. Он проматывает свое состояние и делает долги. Джозеф бережлив и добродетелен, скромн и рассудителен. Однако подлинный характер братьев раскрывается в их отношении к старому сэру Оливеру Сэрфесу - их дядюшке. И Чарлз, и Джозеф многим обязаны сэру Оливеру. Но если первый искренне привязан к старику и хранит о нем добрую память, то второй проявляет неблагодарность. Наследником своего состояния Оливер делает Чарлза. Лицемерный Джозеф разоблачен и посрамлен.

* Сэрфес - от английского *surface* - поверхность.

Шеридан использует в своей драматургии комедийные эффекты: переодевания, случайности, появление героев под вымышленными именами. Однако эти приемы подчинены основной задаче - сатирическому обличению пороков общества. Мастерство построения интриги сочетается в пьесах

Шеридана с мастерством создания характеров. Сущность характера каждого из действующих лиц раскрывается постепенно. В этом смысле можно говорить о принципе динамичности, применяемом драматургом. Шеридан индивидуализирует речь героев. Он наделяет их «значащими» именами: Sneerwell - насмешница, Snake - змея, Malaprop - невпопад и т.д.

Сатирическая комедия нравов Шеридана явилась важным этапом в развитии драматургии Англии.

Литература позднего Просвещения. Сентиментализм

Период позднего Просвещения в Англии приходится на 60-80-е годы XVIII в. Характерные явления в литературе этого времени - сентиментализм и предромантизм.

Зарождение сентиментализма (от слова *sentiment* - чувство) относится к 30-40-м годам XVIII в. Его ранние ростки проявились в поэзии Джеймса Томсона и Эдуарда Юнга. В 50-е годы широкую известность завоевали стихотворения Томаса Грея. В 60-70-е годы сентиментализм, представленный творчеством Оливера Голдсмита и Лоренса Стерна, оформляется в литературное направление. Название «сентиментализм» укрепилось после появления в 1768 г. романа Стерна «Сентиментальное путешествие».

Сентиментализм явился реакцией на рационализм Просвещения. Сентименталисты противопоставляют разуму выдвигаемый ими культ чувства. Подобная реакция в различных формах ее проявления обоснована конкретно-историческими условиями развития капитализма не только в Англии, но и в других странах Западной Европы. Однако родиной сентиментализма стала именно Англия. Это объясняется тем, что в Англии противоречия капитализма проявились острее и раньше, чем где бы то ни было.

Последствия английской буржуазной революции и промышленного переворота обнаружили несостоятельность просветительских иллюзий относительно буржуазного общества. Сама жизнь, бедственное положение народных масс, повсеместное обнищание крестьянства опровергали оптимистические надежды просветителей на буржуазный строй как наиболее разумный, устойчивый и совершенный. Таковы были социальные предпосылки возникновения сентиментализма.

Сентименталисты выступили с критикой буржуазных порядков. В этом отношении сентиментализм был шагом вперед в развитии просветительской идеологии. Критикуя буржуазные отношения, сентименталисты, как и все просветители, выступали и против пережитков феодализма. Однако их критика отличалась очевидной ограниченностью и противоречивостью, что проявилось в патриархально-утопическом характере их идеалов. В силу этого сентиментальная критика капитализма не могла быть подлинно действенной. Культ чувства и сострадания оказывался явно недостаточным в столкновении с социальным злом. Но при всем этом сентименталистам были свойственны демократизм, глубокое и искреннее сочувствие простому человеку, интерес к его внутреннему миру, к его переживаниям.

Своими философскими корнями сентиментализм связан с субъективным идеализмом. В XVIII в. в Англии это философское направление было наиболее полно представлено трудами Беркли и Юма. В начале XVIII в. в «Трактате о началах человеческого знания» ирландский епископ Джордж Беркли выступил с отрицанием существования материи и единственной воспринимаемой человеком реальностью объявил ощущения («идеи»). Кризис просветительской веры в возможности человеческого разума отразился и в труде Дэвида Юма «Исследование о человеческом разуме». Исследуя структуру и природу человеческого познания, Юм развивает мысль о том, что в процессе восприятия самым сильным и значимым является первичное ощущение.

Английский сентиментализм во многом близок теориям Беркли и Юма. Субъективизм, неверие в возможность познания мира, недоверие к разуму и противопоставление ему чувства, интерес к ощущениям и самому процессу восприятия - все это свойственно и поэзии, и художественной прозе сентиментализма.

Настроения и ориентация писателей-сентименталистов не были едиными. Одни из них, горячо сочувствуя бедствиям народа, живо откликались на запросы реальной действительности и выступали с резкой критикой существующих порядков (Голдсмит, Грей, Крабб, Стерн); другие искали в религии и мистике возможность уйти от жизни с ее противоречиями и насущными требованиями (Эдуард Юнг).

Поэтика сентиментализма складывалась как реакция на нормативность эстетики классицизма и рассудочность просветительского реализма. Сентименталисты стремились воздействовать на эмоции читателей. Они рисовали идиллические картины сельской жизни, восторгались красотой природы,

оплакивая ее гибель под воздействием цивилизации. Они стремились к простоте и непосредственности выражения чувств; заставляли читателя сопереживать с героями и сочувствовать им.

В романе английского сентиментализма (прежде всего в творчестве Стерна) человек изображен в его противоречивости и сложности; его «природа» лишена той определенности и преобладающей «господствующей страсти», которые декларировались Драйденом и другими писателями классицизма. Сентименталисты не стремятся к изображению общего, к изображению «вида»; их интересует неповторимое, конкретное, частное во всей его прихотливой и неожиданной сложности. В передаче чувств сентименталисты с вниманием относятся к их переходам, к их движению. В связи с этим важное значение приобретают оттенки слов и интонация, помогающие передать многогранность чувства. Произведениям сентименталистов свойственна лирическая проникновенность.

В литературе раннего сентиментализма (30-50-е годы) основное место принадлежит лирическим жанрам. Основные темы сентиментальной лирической поэзии - природа и смерть. Сентименталисты воспевают уединение на лоне природы, тишину лесов и полей, кладбищенский сумрак и молчание могил. Лирический герой их произведений - углубленный в свои думы отшельник, предпочитающий одиночество и меланхолические размышления о бренности бытия и суетности жизни. Недовольство буржуазной действительностью выливается не в решительный протест, а в неприятие жизни, ведет не к действию, а к созерцанию. Наиболее излюбленным жанром становится элегия; ода утрачивает в творчестве сентименталистов присущую ей гражданственность звучания; поэма наполняется религиозно-дидактическим содержанием. Поэт сосредоточен на изображении своего внутреннего мира и интимных переживаний.

Одним из наиболее ранних образцов сентиментальной поэзии в Англии явилась поэма Джеймса Томсона (James Thomson, 1700-1748) «Времена года» (The Seasons, 1726-1730). Это описательно-дидактическое произведение состоит из четырех частей. Уже само обращение к природе имело принципиальное значение: оно было воспринято как одна из важнейших деклараций сентиментализма, хотя Томсон идет лишь по пути описания картин природы, не создавая лирически окрашенного пейзажа и не передавая сложной гаммы чувств лирического героя. В этом отношении Томсон еще не порывает полностью с классицизмом. Он рисует обобщенные картины лета, зимы, весны и осени, фиксируя наиболее характерные приметы каждого времени года. Однако именно Томсон обратил внимание на красоту лесов и полей, поражающих богатством цветовых оттенков, на безбрежный простор равнин и чарующую прелесть лугов. В его поэме прозвучал призыв

Уйти в себя от праздных толп людских,
Чтобы парить над суетностью мира,
И попирать порок своей пятою...
...И слиться с тишиной в безгласной роще.

(Пер. М. В. Талова)

На фоне природы в идиллически-приукрашенном виде изображается в поэме жизнь крестьян. Картины природы чередуются с сентиментально-слащавыми описаниями сельских работ и веселых празднеств поселян. Суровые условия жизни, тяжелый труд крестьян, социальные противоречия не получили отражения во «Временах года». Поэма завершается гимном творцу, создавшему гармонию вселенной и направляющему «таинственный круговорот» времени. Поэма написана белым стихом. Эта свободная метрическая форма получила широкое распространение в поэзии сентиментализма.

Если у Томсона религиозные мотивы имеют пантеистическую окраску и поэт воспевает слияние с природой как возможность обретения «божественной гармонии», то в творчестве Эдуарда Юнга (Edward Young, 1683-1765) преобладают пессимистические настроения и религиозно-мистические мотивы. Ранняя поэзия Юнга связана с искусством классицизма. Как вполне оригинальный поэт он выступил на склоне лет, завоевав известность своей религиозно-дидактической поэмой «Жалоба, или Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии» (The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality, 1745). Поэма состоит из девяти песен. Ее содержание составляют размышления о бренности человеческой жизни и защита идеи бессмертия души. Мысль о бессмертии, по мнению Юнга, - единственное утешение для человека, удел которого на земле - страдания.

Эдуард Юнг - один из создателей «кладбищенской поэзии». Юнг воспевает кладбищенскую тишину и уединение среди могил; лежащие в склепах мертвецы, освобожденные «от оков реальной жизни», представляются ему счастливыми по сравнению с обреченными на страдания живыми людьми. Поэт

блуждает по кладбищу, находя утешение в «безмолвье мертвом» и «глубоком мраке». Поэма написана с большим эмоциональным пафосом.

Значительной фигурой раннего сентиментализма является Томас Грей (Thomas Gray, 1716-1771). Произведением, принесшим Грею широкую известность, была его «Элегия, написанная на сельском кладбище» (*An Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751), являющаяся наиболее ярким образцом сентиментальной «кладбищенской поэзии». В отличие от Юнга, у Грея художественные средства и образы служат выражению не столько религиозно-мистических настроений, сколько демократических симпатий и взглядов. Рассуждения о бренности жизни не имеют у него самодовлеющего значения. Они сочетаются с прославлением красоты трудовой жизни крестьян. Простых тружеников Грей противопоставляет богатым и знатым, чья жизнь основана на лжи, преступлениях, лицемерии и жестокости.

«Элегия» начинается описанием спускающегося на землю ночного Сумрака. Поэт бродит по сельскому кладбищу, всматриваясь в надписи на могильных плитах. Основную часть «Элегии» составляют размышления поэта о судьбах усопших. Он вспоминает об их жизни, наполненной каждодневным трудом («как часто их серпы златую ниву жали, и плуг их побеждал упорные поля»), и скромных радостях и осуждает «наперсников фортуны», которые презирают бедняков. В «Элегии» развивается мысль о том, что тяжелые условия жизни и невозможность приобщиться к знаниям не позволили простым людям проявить заложенные в них способности. Из тех, кто покоится под скромными надгробиями сельского кладбища, могли бы выйти великие ученые, полководцы и поэты.

В «Элегии» создан лирический образ поэта; Грей запечатлел в нем свойственные сентименталистам представления о подлинно поэтической натуре. Поэт изображен как человек, «чувствительный душою» и «кроткий сердцем», погруженный в меланхолическую задумчивость, любящий уединение на лоне природы.

«Элегия» Грея получила широкое распространение за пределами Англии и вызвала много подражаний. Русский читатель познакомился с ней в 1801 г. в переводе В.А.Жуковского.

Дальнейшее развитие английской сентиментальной поэзии относится к эпохе 60-70-х годов. На этом этапе она представлена творчеством Оливера Голдсмита, Уильяма Каупера (William Cowper, 1731-1800), Джорджа Крабба (George Crabbe, 1754-1832) и характеризуется углублением в ней темы социальных противоречий действительности. Сентиментальные иллюзии и идиллическое изображение сельской жизни, хотя они и не были изжиты полностью, сменяются правдивыми картинами реального бытия. Характерным в этом отношении является творчество Голдсмита.

Оливер Голдсмит (Oliver Goldsmith, 1728-1774) родился в Ирландии в семье священника. Он учился в колледже св. Троицы в Дублине, слушал лекции в университетах Эдинбурга, Лондона и Лейдена. Голдсмит занимался медициной, юриспруденцией и филологией, но из-за материальной нужды университетского курса не закончил. Его литературная деятельность началась в конце 50-х годов, когда он работал в типографии Ричардсона в Лондоне.

Как писатель Голдсмит проявил себя во многих жанрах. Он начал с издания сатирического еженедельника «Пчела» (*The Bee*, 1758), писал статьи для журнала «Ежемесячное обозрение» и других периодических изданий. Голдсмит написал две комедии - «Добродушный» (*The Good-Natur'd Man*, 1768) и «Она унижается, чтобы победить, или Ночь ошибок» (*She Stoops to Conquer, or the Mistakes of a Night*, 1773). Его перу принадлежит ряд биографий и «Исследование о состоянии словесных наук в Европе» (*An Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, 1759). В историю английской литературы Голдсмит вошел как автор поэм «Путешественник» (*The Traveller, or a Prospect of Society*, 1764), «Покинутая деревня» (*The Deserted Village*, 1770) и романа «Векфильдский священник» (*The Vicar of Wakefield*, 1766).

Поэма «Покинутая деревня», продолжая линию сентиментальной поэзии середины XVIII в., обогащает ее остротой и силой звучания социальной темы. Голдсмит обращается к насущной проблеме эпохи. Разорение английских деревень заставило многих крестьян покинуть родные места и в поисках заработка отправиться в город. Об одной из таких покинутых и опустевших деревень, названной в поэме Обурн, и рассказывает Голдсмит. Прошлое Обурна описано в идиллических тонах. Воспоминания о мирном благополучии прошедших лет поэт связывает с воспоминаниями о днях своего детства. Возникает характерный для сентиментальной поэзии пейзаж: тихие тенистые дубравы, журчание ручья, крытые соломой хижины, деревянная скамья под ветвями старого развесистого дуба, церковь на холме, крылатые мельницы. Полевые работы чередуются с веселыми сельскими праздниками, когда водят хороводы, соревнуются в стрельбе из лука, смеются и шутят. Но все это

исчезло:

...Где вы, луга, цветущий рай?
Где игры поселян, весельем оживленных?
Где счастье? Где любовь? Исчезло все - их нет!..

(Пер. В.А.Жуковского)

Поля стали добычей запустенья, дома разрушены, «в пустыню обращен природы пышный сад!» Мертвая тишина опустевших мест прерывается лишь пронзительным криком цапли и печальным стоном чибиса. С глубокой скорбью поэт пишет о судьбах тех, кто «отчужден от родины своей» и скитается на чужбине. Он с гневом говорит о корыстолюбивых хищниках, которые «под грудами богатства своего» погребли счастье и скромное благополучие жителей Обурна.

Обличения Голдсмита имеют большую силу обобщения. Уже не только Обурн, а образ всей сельской Англии возникает в его поэме. Однако критику буржуазной цивилизации Голдсмит ведет с позиций сентиментализма. Скорбя о прошлом «благословенного Обурна», он идеализирует его.

Крупнейшее произведение Голдсмита - роман «Векфильдский священник». Голдсмит продолжает традиции просветительского романа, но он представляет их на новом этапе развития английской литературы - в период сентиментализма. Голдсмитом учтен опыт Филдинга и Смоллета, однако его «Векфильдский священник» соединяет черты просветительского реализма с сентиментальной идиллией; критика социальной несправедливости сочетается с идеализацией патриархальной жизни; острота жизненных конфликтов, не выливаясь в сатирические обличения, смягчается иронией.

В «Векфильдском священнике» семейно-бытовая тема переплетается с социальной. Вышедший на несколько лет раньше «Покинутой деревни» роман Голдсмита представляет собой более развернутую и конкретизированную в художественных образах вариацию той же темы бедственного положения сельской Англии. На этот раз эта тема раскрывается в истории злоключений семьи сельского пастора Примроза, ставшего жертвой произвола сквайра Торнхилла.

Жизнь с ее противоречиями и несправедливостью врывается в мирное идиллическое существование наивных и честных людей и разрушает его. Пастор Примроз - олицетворение подлинной человечности, доброты, трудолюбия и бескорыстия. Он показан как благородный, доверчивый и простодушный чудак, имеющий твердые моральные принципы, но оказывающийся беспомощным при столкновении с обманом и злом. Многие годы жизнь его семьи не омрачалась никакими невзгодами. Но, неосмотрительно доверив свое состояние купцу, который обанкротился, Примроз разорился. Семье пришлось покинуть обжитой дом и переселиться на новое место. Приходит бедность, но Примроз не унывает и призывает детей смириться и в скромной доле обрести душевный покой.

Названия многих глав романа имеют декларативно-дидактический характер. Как поучение звучит, например, название четвертой главы: «Даже при самом скромном достатке возможно счастье, ибо оно заложено в нас самих и не зависит от внешних обстоятельств». Дальнейшее развитие событий опровергает это прекраснородушное утверждение. Название двадцать восьмой главы романа звучит уже следующим образом: «В этой жизни счастье зависит не столько от добродетели, сколько от умения жить». Жизнь заставляет героев убедиться в том, что провидение не считает нужным заботиться о справедливом распределении земных благ. И все же финал романа благополучен: зло наказано, добродетель торжествует.

Однако в романе Голдсмита проявилась не только ограниченность сентиментализма. В нем отражены демократические взгляды писателя, искренне сочувствующего тяжелому положению простого народа. Нельзя не отметить и того обстоятельства, что автор романа, глубоко симпатизируя своему герою, не сливается с ним полностью. Это подтверждается характером иронии Голдсмита, позволяющей обнаружить очевидные слабости Примроза.

Лоренс Стерн (Laurence Sterne, 1713-1768)

Творчество Лоренса Стерна венчает и завершает развитие английского сентиментализма и подготавливает почву для романтизма и критического реализма XIX в.

Рамки сентиментализма были тесны Стерну. Глубокий интерес к миру чувств сочетается у него с разрушительной иронией. Язвительно-сатирический смех приходит в столкновение со свойственной

сентиментализму чувствительностью. С полным основанием Стерна называют создателем сентиментально-юмористического романа. Смех Стерна перекликается с сатирой Свифта. Стерн выступает против рационалистического стремления изучать и изображать «человека вообще», против отвлеченных рассуждений и твердо установленных правил. Стерн не доверяет идее разумности мира и человека. Он во всем сомневается, все подвергает анализу. Предметом своего анализа он делает человеческую натуру, объектом изображения - сложный мир человеческих чувств и эмоций. С не меньшим энтузиазмом углубляется Стерн в самоанализ. Субъективно-лирическое начало занимает в его романах важное место. Наблюдения и исследования Стерна в своем конечном итоге ведут к мысли о неразумности и пошлости буржуазного бытия.

Лоренс Стерн был сыном офицера. После окончания Кембриджского университета он принял духовный сан и стал священником в небольшой деревушке близ Йорка. Здесь он прожил более двадцати лет и переехал в Лондон, уже завоевав литературное признание. Непродолжительное участие в политической жизни на стороне партии вигов убедило Стерна в беспринципности действий парламентариев и породило в нем неприязнь к борьбе парламентских группировок. В начале 60-х годов Стерн совершил путешествие по Франции и Италии. Во Франции он познакомился с Дидро, Гольбахом и другими энциклопедистами.

Литературное наследие Стерна невелико. Оно включает всего два романа, каждый из которых не является полностью законченным. Первый роман - «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1760-1767*), второй - «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (*A Sentimental Journey Through France and Italy, 1768*).

«Тристрам Шенди» - произведение необычное, «чрезвычайно своеобразное и во многих отношениях экстравагантное»*. Понять его своеобразие можно, учитывая то обстоятельство, что Стерн создавал не просто роман, а роман-пародию на произведения своих предшественников.

* К е т т л А. Введение в историю английского романа. - М., 1966. - С. 97.

Стерн дает своему роману традиционное для XVIII в. название - «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», подчеркивая этим самым свое намерение рассказать о жизни героя, чье имя он, согласно традиции, включает в название произведения. Однако слово «мнения», заменившее обычное для названий романов Филдинга слово «приключения», позволяет уже с самого начала понять, что интересы автора связаны не столько с внешними событиями жизни героя, сколько с его восприятием этих событий и его мнениями о них. Из дальнейшего становится очевидно, что собственно о жизни героя в романе не говорится: на протяжении нескольких первых книг рассказывается о предыстории его появления на свет, а к концу повествования ему исполняется только пять лет. Но вместе с тем образ Тристрама Шенди присутствует в романе. Правда, ничего определенного о его характере, круге интересов и знакомств, о его занятиях сказать нельзя. Представление о Тристраме Шенди можно составить лишь из отдельных намеков, деталей, содержащихся в многочисленных отступлениях, беглых и часто противоречивых замечаний.

Композиция стерновского произведения также является откровенным вызовом общепринятым принципам построения романа XVIII в. Стерн нарушает обычные формы повествования. Например, посвящение, которое принято предпосылать произведению, он помещает в середине романа; нарушает последовательность в нумерации глав; внезапно прерывая повествование, оставляет пустыми некоторые страницы; нарушается и последовательность в изложении событий. Писатель увлекается отступлениями и с присущей ему иронией замечает: «Словом, произведение мое отступательное, но и поступательное в одно и то же время». И этот «отступательно-поступательный» принцип выдержан до конца.

В «Тристраме Шенди» изображены члены семейства Шенди и передана атмосфера жизни в имении Шенди-Холл. На первый план выступают фигуры братьев Вальтера и Тоби Шенди - отца и дяди Тристрама. Рядом с ними - жена Вальтера, капрал Трим, пастор Йорик, доктор Слуп, Тристрам, от лица которого ведется повествование, и, конечно, сам автор - Лоренс Стерн, чье присутствие ощущается на каждой странице романа.

Семейная тема в английской литературе уже освещалась в романах Ричардсона. Стерн все это переосмысливает и переоценивает, не допуская ни малейшей идеализации. Под его пером буржуазное существование предстает как фарс. «Тристрам Шенди» - пародия на семейно-бытовой роман.

Провинциальный сквайр Вальтер Шенди, разбогатевший на торговле, предстает перед нами как личность во всех отношениях незначительная. Он всецело погружен в мелочные расчеты и семейные дразги, он самовлюблен и эгоистичен. Иронический комментарий писателя беспощадно разрушает

мнимое величие Вальтера Шенди, обнаруживая его суетность и тщеславие.

Самым «стерновским» героем является дядя Тоби. Его образ противопоставлен образу Вальтера Шенди. Дядя Тоби - герой чувствующий. Он отзывчив и добр, прост и искренен. И хотя его жизнь столь же пуста, как и существование Вальтера Шенди, Стерн пишет о нем с мягким юмором. Ему импонирует доброе сердце и отзывчивая душа этого милого и странного чудака. Если Вальтер Шенди кичится своей мнимой ученостью, то дядя Тоби предается игре. Он тешит старость игрой в войну. На поляне сооружаются военные крепости, ведется их осада. В пылу «сражений» дядя Тоби ощущает себя героем. Военное дело - его «конек» (hobby-horse). Теме «конька» в романе Стерна принадлежит очень важное место, точно так же, как и образам чудаков. Именно в чудачествах во всей полноте и проявляется человеческая натура: «Когда человек отдает себя во власть господствующей над ним страсти, - или, другими словами, когда его конек закусывает удила, - прощай тогда трезвый рассудок и осмотрительность!» Стерн убежден, что, не зная склонностей человека, его «конька», нельзя представить себе его характер.

«Конек», или «господствующая страсть», определяет поведение многих героев Стерна. «Конек» - это способ уйти от унылого однообразия повседневности, от трезвой расчетливости буржуа, от его удручающего практицизма. Эту способность отдаться какому-либо необычному увлечению Стерн определяет словом «шендизм».

Главное действующее лицо романа - сам автор. Его образ сложен и динамичен. Личность автора определяет тональность повествования. Автор не только иронизирует над героями своего романа, он беседует с «проницательными» читателями и смеется над ними. Субъективно-лирическое начало в произведении Стерна играет важную роль; так будет впоследствии и у романтиков.

Роман «Сентиментальное путешествие» продолжает магистральную линию творческих исканий Стерна. Уже в самом названии его сформулирована художественная программа писателя. Путешествие пастора Йорика по Франции* - это путешествие «сентиментальное», и потому было бы напрасным искать в его описании точные факты или определенные события. Стерн передает движение душевной жизни своего героя - природы восприимчивой и чувствительной. «О, милая чувствительность! - восклицает Стерн. - Неисчерпаемый источник всего драгоценного в наших радостях и всего возвышенного в наших горестях!» Основная сфера интересов Стерна-романиста - изображение мира чувств. Первостепенное значение приобретает то, каким образом воспринимает Йорик увиденное, какие ассоциации рождает у него та или иная встреча, то или иное впечатление.

* Роман не завершен. Итальянские эпизоды Стерн написать не успел.

Образ пастора Йорика, перешедший из романа «Тристам Шенди», становится в «Сентиментальном путешествии» основным, сливаясь с образом автора. Имя Йорика появляется в произведениях Стерна не случайно, оно имеет определенную литературную традицию: это имя умершего шута из трагедии Шекспира «Гамлет». Йорик обладает даром едкой насмешки, и вместе с тем он - шут, развлекающий людей. Натура Йорика противоречива, переживаемые им чувства многообразны. Стерн прослеживает, как гордость взаимодействует с осторожностью, как лицемерие прикрывает скупость, любопытство одерживает верх над осмотрительностью и эгоизм торжествует над всем остальным. Любое чувство, зарождающееся и развивающееся в душе Йорика, для Стерна значительно. И вместе с тем подобный подход влечет за собой проявляющееся в романе стремление низвести подлинно большое и важное на уровень незначительного. Субъективизм становится основным принципом в подходе к явлениям.

На основании романа Стерна нельзя составить впечатление о жизни Франции, ее достопримечательностях, ее природе. Для «сентиментального путешественника» Йорика важны прежде всего его ощущения. И потому рассуждения Йорика об узниках, заключенных в Бастилии, и его монолог о рабстве и свободе занимают ничуть не больше места, чем его замечания по любому другому вопросу.

В то же время на страницах романа встречаются выпады в адрес французских аристократов, намеки на несправедливость общественного строя Франции. Демократизм Стерна проявился в образах простых людей Франции - лакея Ла Флера, бедного крестьянина, молодой девушки Марии, потерявшей рассудок от любви.

Творчество Стерна отразило характерные особенности сентиментализма на позднем этапе его развития - отрицание разумности буржуазных форм жизни, противопоставление им мира чувств и скептицизм в восприятии окружающего.

Предромантизм

Во второй половине XVIII в. обострились противоречия в развитии капитализма в Англии. В общественной мысли начинают возникать сомнения во всемогуществе просветительского культа разума. Кризис просветительской философии обозначился в Англии раньше, чем в других странах. Новые тенденции в общественной и культурной жизни стимулировали развитие нового литературного течения - предромантизма (или преромантизма). Предромантизм явился переходной и подготовительной стадией в становлении романтизма как реакции на просветительство.

В предромантизме появляются черты, отличающие его от классицизма и сентиментализма. Рационалистической эстетике классицизма противостоит поэтизация эмоционального начала. Однако изображение чувств здесь уже иное, чем в литературе сентиментализма. Предромантизм предпочитает таинственность и загадочность страстей чувствительности сентименталистов. Уход от современной цивилизации на лоно природы также выражается по-иному. В сентиментализме естественная жизнь раскрывается в обыденных формах современного быта; в предромантизме - это перемещение в чужие страны или далекое прошлое, в средневековье, и оно раскрывается в живописных формах, в необычных готических очертаниях. В литературе предромантизма исключительные приключения героев разворачиваются на фоне развалин средневекового замка, диких утесов и т.п. Характерной чертой предромантизма является интерес к фольклору, обращение к скандинавским и кельтским легендам, к памятникам национальной английской культуры. Во второй половине XVIII в. был опубликован ряд сборников старинных народных песен, подготовленных к изданию Макдональдом, Перси и другими.

Большой известностью пользуются «Сочинения Оссиана, сына Фингала» (The Works of Ossian, the Son of Fingal, 1765). Поэмы Оссиана были переработкой кельтского эпоса, осуществленной в духе предромантизма Джеймсом Макферсоном (James Macpherson, 1736-1796). Макферсон перенес место действия в Шотландию. Герои поэм - доблестный воин Фингал и его сын бард Оссиан живут в королевстве Морвэн, в замке Сельма, среди суровой шотландской природы. Шумят горные потоки, завывает ветер, спускаются сумерки, светит луна. Таков общий колорит пейзажных описаний поэм. Песни Оссиана проникнуты грустным настроением, лирическое начало преобладает в них над эпическим.

Уже современники сомневались в подлинности песен Оссиана, изданных Макферсоном; тем не менее эти песни пользовались успехом и оказали воздействие на творчество романтиков. Песнями Оссиана увлекались Байрон и Гёте. В России интерес к ним проявили Державин, Карамзин, Озеров, Жуковский, Пушкин.

Стилизацией в духе средневековья было творчество видного поэта предромантизма Томаса Чаттертона (Thomas Chatterton, 1752-1770), покончившего самоубийством, когда ему было 18 лет. Чаттертон воссоздавал в своих стихах жизнь Бристоля XV в. Стихи были написаны на средневековом английском языке и приписаны вымышленному автору Томасу Роули. В балладе «Бристольская трагедия» (Bristowe Tragedie, 1768) Чаттертон воспевает мужество Чарльза Бовдина, осужденного королем Эдуардом на смерть. Накануне казни Чарльз Бовдин произносит слова, обличающие деспотизм короля Эдуарда:

Недолго царствовать тебе,
Страною управлять:
Нет, тираническую власть
Край будет проклинать.

(Пер. М. В. Талова)

Судьба Томаса Чаттертона стала в глазах романтиков символом трагической участи поэта в современном обществе. Ему посвятили свои стихи Вордсворт, Колридж, Китс; французский писатель Альфред де Виньи написал драму «Чаттертон» (1835).

Предромантизм создал готический роман, который называют также «черным романом», или «романом ужасов». Авторами готических романов были Горэс Уолпол, Клара Рив, Анна Рэдклиф, Уильям Бекфорд, Мэтью Грегори Льюис. Для готического романа характерны средневековая тема, атмосфера ужасов и тайн, мелодраматический сюжет, фантастические мотивы, экзотический пейзаж. Героями готического романа становятся чудовищные злодеи и благородные рыцари. События в нем совершаются по воле роковых, сверхъестественных сил. Человек оказывается жертвой коварных интриг

и преступных действий, повсюду его подстерегает смерть. Значительное место в готическом романе занимает изображение извращенных страстей (братоубийство, кровосмешение).

Первым готическим романом в английской литературе был «Замок Отранто» (The Castle of Otranto, 1764) Горэса Уолпола (Horace Walpole, 1717-1797). Действие романа происходит в Италии, в замке Отранто, в котором живет принц Манфред. В прошлом предки Манфреда захватили замок, убив его законного владельца Альфонсо Доброго. Сюжет романа представляет собой возмездие сверхъестественных сил. Обитавший в замке призрак Альфонсо Доброго вырастает до огромных размеров; стены замка не выдерживают и разваливаются. Призрак отдает княжество и замок бедному жителю этих мест Теодору.

В романе Анны Рэдклиф (Ann Radcliffe, 1764-1823) «Удольфские тайны» (The Mysteries of Udolpho, 1794) рассказывается о роковом стечении обстоятельств в жизни человека, о власти над ним загадочной судьбы. Напряженная интрига разворачивается на экзотическом фоне Франции и Италии эпохи Возрождения. Роман строится на контрасте между ужасами замка Удольфо и идиллией жизни на лоне природы. Персонажи резко делятся на злодеев и добродетельных людей. В облике романтического злодея выступает мрачный кондотьер Монтони, воплощением чистоты и добра является Эмили Сент-Обер. Роман Анны Рэдклиф выделяется среди готических романов других авторов тем, что конфликт в нем разрешается торжеством добродетели.

Уильям Бекфорд (William Beckford, 1760-1844) создал повесть «Ватек» (Vathek, 1786). Место действия этого произведения - арабский Восток. Демонические силы, зло, существующее в мире, сокрушают дерзновенный разум человека, извращают его чувства. Восточная экзотика, эпикурейство, гротескно-трагический колорит - все эти черты повести Бекфорда окажут воздействие на творчество писателей-романтиков.

В романе Мэтью Грегори Льюиса (Matthew Gregory Lewis, 1775-1818) «Монах» (The Monk, 1795-1796) на первом плане - описание роковых страстей, связанных с противоестественными влечениями. Монах Амброзио впадает в грех и совершает преступления. Рок преследует его, и он гибнет, запутавшись в дьявольских кознях.

Готический роман подготовил развитие романтического философского романа Уильяма Годвина - «Сент-Леон» (St. Leon, 1799), «Мандевиль» (Mandeville, 1817), Мэри Шелли (дочери Годвина и жены Шелли) - «Франкенштейн, или Современный Прометей» (Frankenstein, or the Modern Prometheus, 1818), Чарльза Мэтьюрина - «Мельмот-скиталец» (Melmoth the Wanderer, 1820). Для романтического романа характерен трагический конфликт одинокой личности с обществом.

В начале XIX в. наряду с расцветом романтической поэзии и возникновением романтического философского романа развивается также нравоописательный реалистический роман, продолжающий некоторые традиции просветительской литературы. Это романы Мэри Эджуорт - «Замок Рекрент» (Castle Rackrent, 1800), «Белинда» (Belinda, 1801) и Джейн Остин - «Чувство и чувствительность» (Sense and Sensibility, 1811), «Гордость и предубеждение» (Pride and Prejudice, 1813). В семейно-нравственном романе ставятся проблемы любви, брака, морали, затрагиваются имущественные отношения героев*.

* См.: Б е л ь с к и й А.А. Английский роман 1800-1810-х годов. - Пермь, 1968.

Джейн Остин (Jane Austen, 1775-1817)

Творчество Джейн Остин связано с традициями позднего английского Просвещения (Голдсмит, Стерн). Ее романы, в которых отразились присущие писательнице понимание человеческих отношений и «глубокий такт, с которым она рисует характеры» (В. Скотт), отличались от романтических произведений ее времени. Им не была присуща атмосфера необычного, экзотического, таинственного, их тонкий психологизм, как показало дальнейшее литературное развитие, предвещал прозу будущих десятилетий XIX столетия. И не случайно поэтому, что подлинное открытие Остин состоялось гораздо позднее того времени, когда были написаны и изданы ее книги. Но вместе с тем Остин была дочерью своей эпохи, поклонницей Байрона, и дух романтических порывов и бунтарства был свойствен ей, проявился в томлении духа ее героинь, неудовлетворенных своим уделом, в посещающей их меланхолии, в присущей им остроте ума и иронии. Сходными свойствами была наделена и сама писательница.

Достоверных сведений о жизни Остин сохранилось немного. Оставшиеся после нее бумаги, письменные свидетельства ее недолгой жизни, были сожжены сестрой, однако то, что стало достоянием

потомков, позволило интересовавшемуся ее творчеством Сомерсету Моэму заметить: «У мисс Остин был острый язычок и редкостное чувство юмора... Джейн безошибочно угадывала в людях глупость, претензии, аффективность и неискренность, и к ее чести нужно сказать, что все это веселило ее, а не вызывало досаду». Остин писала о самом обычном, о той жизни и тех людях, которые окружали ее. «В то время в Англии были сотни семей, - писал Моэм, - живших такой тихой, однообразной и пристойной жизнью; не чудо ли, что в одной из них ни с того ни с сего появилась высокоодаренная писательница?»

Отец Остин получил образование в Оксфорде, стал священником, имел приход в Хэмпшире. Мать ее принадлежала к знатному дворянскому роду. В семье было восемь детей: шесть братьев и две сестры. Они обе не вышли замуж, жили в родительском доме до конца своих дней, но живо интересовались происходящим в большом мире, узнавая новости от братьев, знакомых, родственников. Оживленно велась переписка, приходили газеты, состоялись встречи с очевидцами важных событий. Джейн Остин лишь несколько раз была в Лондоне, вся ее жизнь прошла в Стивентоне, Бате, куда, уйдя от дел, переселился глава семьи, в Чотэне и Уинчестере. Постоянными спутниками Остин были книги. Она начала писать в четырнадцать лет, и ее первым литературным опытом стал роман-пародия, в котором осмеивались имевшие широкое распространение чувствительные романы в письмах. Иронические интонации звучат во всех книгах Остин.

Все романы Остин публиковались в период 1811-1818 гг., четыре из них увидели свет при ее жизни, два вышли посмертно. К числу ранних относят «Чувство и чувствительность» (*Sense and Sensibility*), «Гордость и предубеждение» (*Pride and Prejudice*), «Нортенгерское аббатство» (*Northanger Abbey*); к более поздним - «Мэнсфилд-парк» (*Mansfield Park*), «Эмма» (*Emma*) и «Доводы рассудка» (*Persuasion*). Последней прижизненной публикацией был роман «Эмма», в 1818 г. вышли «Нортенгерское аббатство» и «Доводы рассудка». Совершенствование художественного мастерства писательницы проявилось в углублении психологизма.

Каждый роман состоит из картин семейной жизни людей «среднего класса» английского общества. Продолжая традиции Ричардсона, Филдинга, Стерна, Остин развивает формы нравоописательного романа, преломляя в повседневных ситуациях явления общественной значимости (мораль, воспитание, денежные проблемы, пороки и добродетели). Остин создает галерею социальных типов, используя сатирические средства изображения, не питая иллюзий относительно своих героев. У нее зоркий глаз, тонкая наблюдательность, мастерство рассказчика.

Основная тема «Нортенгерского аббатства» - приобщение к реальности вступающей в жизнь молодой девушки Кэтрин Морланд. Литературные увлечения слишком долго мешали ей видеть жизнь в ее истинном свете. Она зачитывается «романами ужаса», «Удольфскими тайнами» Рэдклиф. Чувство реального пробуждается в Кэтрин во время ее пребывания в Бате под влиянием умного и понимающего ее Генри Тилни. Ее любовь к Генри Тилни помогает ей обрести себя.

«Нортенгерское аббатство» - один из вариантов «романа воспитания». Кэтрин проходит школу «воспитания чувств». Сюжетная линия романа проста, рассказ о событиях ведется в их временной последовательности: детство героини, поездка в Бат, посещение Нортенгерского аббатства, возвращение домой. Но теперь Кэтрин становится уже иной. Особый интерес представляют не события, а то, каким образом ведется повествование, тот иронический комментарий, который дается от лица автора по поводу происходящего. Искренность чувств, порядочность, стремление к знаниям, разумное отношение к жизни утверждаются как основные ценности бытия. Свои представления о прекрасном Остин связывает с достойным и добрым.

К зрелому периоду творчества Остин принадлежит роман «Мэнсфилд-парк», опубликованный в 1814 г. Мастерство художественной образности романистки проявилось здесь с блеском. Остин передает «игру чувств», переливы настроений, она захвачена сложностью взаимоотношений людей. Жизнь обитателей английского поместья становится источником; питающим ее творческое воображение. Картина жизни небольшой группы людей включает в себе не только интересные наблюдения, но и определенные обобщения о морали и нравах провинциальной среды, критики эгоизма и своекорыстия. Цепь нелепых поступков и действий, совершаемых персонажами, напоминает бесконечно крутящуюся карусель. Между людьми нет понимания и единства. «Каждый из них, далеко не всем удовлетворенный и не ото всего получающий радость, требует чего-то, чего у него нет, и тем самым дает остальным повод к неудовольствию».

Как жить? Как внести разумное начало в хаос всеобщего несогласия? Этот вопрос встает во всех романах Остин. В «Мэнсфилд-парке» он становится главным. Среди героев никто не может на него ответить. Рассказывая историю Фанни Прайс, на этот вопрос отвечает сама писательница. С образом

Фанни Прайс связана главная тема - тема прозрения. Само присутствие Фанни среди обитателей Мэнсфилд-парка, ее доброта, бескорыстие, стойкость выявляют пороки и слабости окружающих: себялюбие и жадность миссис Норрис, хитрость Мэри Крофорд, заблуждения Эдмунда, тупость Рашуота, наглость Генри. История Фанни, обстоятельства ее жизни, страдания, ею пережитые, помогают ей, относящейся ко всему разумно, обрести себя и найти свое счастье. К нравственному прозрению приходит Эдмунд, перерождается Том Бертрам. «Он изведal страдания и научился думать», - пишет Остин о Томе. Эти слова имеют отношение и к другим героям романа.

Романы Остин - связующее звено между творчеством романистов эпохи просвещения и романистов XIX столетия. Как явление переходное, романы Остин обнаруживают тенденцию к освещению не столько движения героя в пространстве и времени, сколько интерес к его характеру, взаимоотношениям его с окружающими, к фиксации настроений и чувств. Тема нравственного прозрения, поиска моральных ориентиров и этических ценностей продолжена Остин в романах «Эмма» и «Доводы рассудка».

Среди английских писателей XIX в. Остин высоко оценил Вальтер Скотт, в XX в. ее почитателями стали Вирджиния Вулф, Моэм, Честертон, Пристли, Форстер, Олдингтон. Отмечались ее простота и естественность, «особая законченность и совершенство» (В. Вулф).

Уильям Годвин (William Godwin, 1756-1836)

Уильям Годвин вошел в английскую литературу как выдающийся мыслитель, предшественник утопического социализма, как публицист и романист, как крупнейший представитель предромантизма, в творчестве которого обозначился переход от просветительского реализма к романтизму.

Перемены в английской действительности конца XVIII в., влияние идей американской и французской буржуазных революций обусловили значительные сдвиги в мировоззрении Годвина.

Он начал свою деятельность как кальвинистский проповедник, но потом стал атеистом. В 1783 г. Годвин опубликовал «Историю жизни Уильяма Питта, графа Чатама» (The History of the Life of William Pitt Earl Chatham). В этой книге Годвин анализирует деятельность парламента, высказывает свое отношение к политическим проблемам, уделяя особое внимание проблеме военной. Осуждая любое насилие человека над человеком, Годвин выступает против войны. «Война всегда должна рассматриваться людьми как бедствие человечества», - пишет Годвин.

Свободолюбивые идеи Годвина близки идеям Томаса Пейна и Мэри Уолстонкрафт. Участник Войны за независимость в Северной Америке, Томас Пейн в 1790 г. вернулся в Лондон, где опубликовал трактат «Права человека» (The Rights of Man, 1791-1792). Мэри Уолстонкрафт, жена Годвина, была автором книги «Права женщины» (A Vindication of the Rights of Women, 1792).

Годвин хорошо знал труды французских просветителей - Гельвеция и Руссо. Знакомство с идеями французских мыслителей укрепило Годвина в занимаемых им позициях; он говорил, что в трудах французских просветителей нашел широкую систему политических идей, которая вселяла надежду на революцию. Но когда в 1789 г. началась Французская буржуазная революция, Годвин отрицательно отнесся к революционному насилию. Он мечтал о таких политических переменах, которые исходят от великодушия людей.

Годвин с большим сочувствием относился к деятельности «английских якобинцев», входящих в «Лондонское корреспондентское общество». Не являясь сам членом этого общества, Годвин смело поднял голос протеста против преследований «якобинцев», обвиняемых в государственной измене. Он выступил с двумя памфлетами, в которых обвинял королевский суд в несправедливости и жестокости по отношению к арестованным «якобинцам» - Джерралду, Хорну Туку Телуоллу. Благодаря выступлениям Годвина обвиняемые были оправданы.

В 1793 г. Годвин создал социально-философский трактат «Исследование о политической справедливости» (An Enquiry concerning the Principles of Political Justice). Будучи республиканцем по убеждениям, Годвин отрицает монархический режим, подвергает критике современное общественное устройство, отвергает принцип частной собственности, обосновывает идею равенства и свободы. В своих социальных идеях Годвин пошел дальше французских просветителей, став предшественником утопического социализма Роберта Оуэна. Предпосылки социальной прозорливости коренились в более резко определившихся социальных противоречиях Англии. Однако в политических воззрениях Годвин оказался позади французских мыслителей.

В вопросе о преобразовании общества Годвин полагался не на революционное насилие, а на силу общественного мнения, на воспитание, убеждение и пример. Годвин-просветитель убежден во всемогуществе разума; он верит в то, что с помощью истинного знания человечество избавится от тирании, монархии, насилия, частной собственности и установит справедливые отношения между людьми.

В 1794 г. Годвин опубликовал роман «Вещи как они есть, или Приключения Калеба Уильямса» (Things as They Are, or the Adventures of Caleb Williams). Основная идея романа восходит к содержанию трактата «Политическая справедливость». Годвин говорит о коррупции, охватившей все английское общество. Однако в романе писатель в определенной мере отходит от идей «Политической справедливости»: не находит места идея отрицания государства, в концовке романа чувствуются примирительные настроения.

Повествование ведется от лица главного героя Калеба Уильямов. Калеб - бедняк, сын фермера, находящийся в услужении у аристократа Фокленда. Он догадывается о том, что его хозяин совершил преступление, убил помещика Тиррела, с которым враждовал. Из чувства справедливости Калеб хочет добиться признания Фокленда в преступлении. Калеб добивается, наконец, вызова Фокленда в суд, где тот признается в совершенном преступлении. Но это признание ускорило смерть Фокленда, и Калеб сомневается в правильности своего поступка.

В романе есть другая сюжетная линия, связанная с первой. Помещик Тиррел преследовал непокорного фермера-арендатора Хоукинса и его сына и добился их разорения. В убийстве Тиррела обвиняют Хоукинсов. Фокленд мог бы спасти этих людей, но он не хочет выдавать самого себя. Таким образом, Фокленд, считавший себя просвещенным и гуманным человеком, обрекает невинных людей на смертную казнь.

Простой человек - крестьянин Калеб Уильяме показан писателем с большим сочувствием. Калеб - не только мыслящий человек, он способен на смелые выступления против деспотизма. Однако этот народный персонаж представлен в романе одиноким романтическим бунтарем.

Сюжетостроение в романе Годвина определяется как традицией реалистического романа Филдинга и Ричардсона, так и традицией готического романа. Приключенческая фабула реалистического романа XVIII в. сочетается с мотивом разгадки тайны, свойственным готическому роману. Новизна построения романа заключается в том, что писатель отказался от любовной темы как основы сюжета. Интрига романа связана с главной темой осуждения преступных действий. Тема преступления и наказания в «Калебе Уильямсе» восходит к готическому роману. Однако у Годвина она приобретает достоверность и подготавливает таким образом развитие этой темы в социальном романе XIX в.

Годвин стремился рассказать о «вещах, как они есть», дать «общую картину тех видов домашнего и негласного деспотизма, при помощи которых человек губит человека». Жестокость и несправедливость общественного устройства подвергаются острой критике и в лирических отступлениях, и в сценах тюремной жизни. Правовой аспект в критике общественных порядков в Англии подкрепляется ссылками на юридические документы. Идея непримиримости интересов верхов и низов общества, мысль о несправедливости всего общественного устройства, основанного на частной собственности, делают роман «Калеб Уильяме» наиболее значительным по своему социальному содержанию среди всех произведений второй половины XVIII в. В романе «Калеб Уильяме» возникают некоторые черты социального романа, которые получают дальнейшее развитие и утверждение в критическом реализме XIX в. Годвин видит зависимость поведения человека от общественного уклада. Проявление зла в людях он объясняет влиянием на человеческий характер «развратной пустыни человеческого общества».

Роман «Калеб Уильяме» высоко оценил Н.Г.Чернышевский: «Я хотел идти по такой карьере, как Годвин. Чтобы испытать свои силы, Годвин вздумал написать роман без любви. Это замечательный роман. Он читается с таким интересом, как и самые роскошные произведения Жоржа Занда. Это «Калеб Уильяме»* Н.Г.Чернышевский говорил о Годвине как о человеке «очень сильного ума, великого литературного таланта и вполне радикального образа мыслей»**.

* Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15т. - М, 1949. - Т. 12. - С.683.

* Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. - М, 1951. - Т. 10. - С.738.

**Роберт Бернс
(Robert Burns, 1759-1796)**

Жизнь и творчество великого шотландского поэта Роберта Бернса неотделимы от крестьянского труда и быта. Бернс вышел из крестьянской среды и никогда не расставался с трудом землепашца. Его творчество - это наиболее полное выражение народности в литературе XVIII в.

Бернс был человеком передовых взглядов. Он воспринял идеи просветительской философии, отстаивал идеалы свободы и равенства, сочувствовал американской и французской буржуазным революциям.

Поэзия Бернса связана с творческими исканиями в литературе предромантизма. Однако ее значение выходит за рамки предромантизма. В какой-то мере в ряде стихов Бернса сказывается влияние сентиментализма; намечаются также характерные черты романтической литературы. Поэзия Бернса развивает принципы просветительского реализма, соединяя их с фольклорной традицией.

Роберт Бернс - народный поэт; он писал для народа. В лаконичной и простой форме поэт передал большие чувства и глубокие мысли; в его поэзии раскрылись душа народа, достоинство труженика, его мечта о свободной и счастливой жизни. Герои стихотворений Бернса - простые люди: пахарь, кузнец, угольщик, пастух, солдат. Его герой добр и отважен, он нежно относится к возлюбленной и смело идет сражаться за свободу.

Стихотворное наследие Бернса отличается жанровым многообразием. Поэт создавал дружеские послания, застольные песни, гражданские стихи, сатирические поэмы, эпиграммы, любовные песни. Его стихи основывались на фольклорных жанрах народной песни, баллады, предания. Их музыкальный ритм воспроизводит ритмику народных плясок и народных песен. Стихи Бернса написаны как на английском языке, так и на шотландском диалекте.

Бернс достиг славы при жизни, сразу же после выхода в свет своего первого сборника «Стихотворения, написанные преимущественно на шотландском диалекте» (*Poems Written Chiefly in the Scottish Dialect*, 1786); однако известность не принесла поэту никакого материального благополучия: он всю жизнь жил в нужде и умер в бедности.

Лирические песни Роберта Бернса отличаются жизнелюбием, прославлением любви, дружбы, счастья. Лучшие нравственные качества, утверждаемые поэтом, неотделимы от любви к родине, к ее полям и лесам, к ее трудовым людям. Бернс восхищается красотой девушки-крестьянки в стихотворении «Босая девушка»* (*O Mally's Meek, Mally's Sweet*). Простая девушка для поэта милей всех красавиц на свете. Цвет ее кожи сравнивается с белизной лебедя (*swan-white neck*); глаза - со звездами в небе (*and her two eyes, like stars in skies*). Частный случай становится поводом для больших обобщений. В стихотворении «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом» (*To a Mouse, On Turning Her up in Her Nest with the Plough*, 1786) поэт, выражая сочувствие всему живому, в то же время думает прежде всего о судьбе обездоленного крестьянства.

* Русский перевод названий стихотворений Бернса дается по кн.: Роберт Бернс в переводах С. Маршака. - М., 1959.

Бернс верит в нравственные силы народа. О неистребимости народного духа, о бессмертии народа написано стихотворение-аллегория «Джон Ячменное Зерно» (*John Barleycorn*, 1776).

Глубокой мысли исполнены стихи о природе. В стихотворении «Горной маргаритке, которую я примял своим плугом» (*To a Mountain Daisy on Turning One Down with the Plough*, 1786) образ горной маргаритки становится символом человеческой жизни. Стихотворение написано в духе народной песни, которая строится на параллелизме «природа и человек». Тот же принцип лежит в основе многих стихотворений Бернса.

Лирика Бернса патриотична. Горячим чувством любви к родной Шотландии проникнуто стихотворение «В горах мое сердце» (*My Heart's in the Highlands*, 1790). В стихотворении «Брюс - шотландцам» (*Scots, wha hae wi'Wallace Bled. Bruce's Address to His Army*, 1794) Бернс воспевает героиню патриотической борьбы. Стихотворение стало, по существу, национальным гимном шотландцев. Оно отличается духом свободолюбия и тираноборчества. Бернс славит подвиг героев прошлого Брюса и Уоллеса, боровшихся за национальную независимость Шотландии. Обращаясь к героическому прошлому с целью дать пример доблести для своих современников, Бернс предваряет тематику, характерную для романтизма.

Роберт Бернс создавал и сатирические произведения, проникнутые стихией народного смеха. Многие стихи Бернса основаны на противопоставлении богатства и бедности. Те, кто стоят у власти и стремятся к наживе, духовно бедны. Простой люд, крестьяне, стократ богаче в своей духовной жизни, чем лорды, живущие в роскоши и безделье. Стрелы сатиры Бернса направлены в самого короля и его премьер-министра Уильяма Питта. В стихотворении «Сон» (*The Dream*, 1786) поэт говорит о том, что король не так умен,

чтобы возглавить нацию. Поэт выражает возмущение жестокими налогами, от которых страдает народ, хищениями, в которых повинны те, кто стоит у власти.

Поэзия Бернса отличается народным юмором. В поэме-кантате «Веселые нищие» (The Jolly Beggars, 1785) юмор подчас обретает сатирическую остроту. Насмешливая песня клоуна метит и в чиновника, и в священника:

Я - клоун бродячий, жонглер, акробат,
Умею плясать на канате.
Но в Лондоне есть у меня, говорят,
Счастливый соперник в палате!
А наш проповедник! Какую подчас
С амфона он корчит гримасу!
Клянусь вам, он хлеб отбивает у нас,
Хотя облачается в рясу.

(Пер. С. Маршака)

Бернс решительно выступает против общественного неравенства, против рабства. Его стихи, посвященные теме социальной несправедливости и бесправного положения народа, носят революционно-демократический характер. В стихотворении «Песня раба-негра» (The Slave's Lament) говорится о негре, увезенном из Сенегала в Америку, где он под ударами бича выполняет невыносимую работу. Негр томится в рабстве и постоянно думает о родном Сенегале. Стихотворение звучит как глубокий вздох или протяжный стон. Это впечатление достигается чередованием длинных и коротких стихотворных строк, внутренней рифмой (Torn from that lovely shore and must never see it more...), повторяющимся восклицанием (And, Alas!) в начале равномерно чередующихся строк и повторяющимся заключительным «О!» в конце тех же строк, а также повторением одних и тех же слов (weary, weary, Virginia-ginia).

Глубоким социальным содержанием отличается сатирическая поэма «Две собаки» (The Two Dogs, 1787). Сатирическое изобличение современного общества дано здесь в аллегорической форме диалога двух псов: Цезаря, который служит у лорда, и Люата, живущего у пахаря. Собаки рассказывают о том, как живут их хозяева. Возникает яркая обличительная картина общественного неравенства.

В песне «Честная бедность» (Is there, for Honest Poverty, 1775) поэт говорит о социальном неравенстве в обществе. Одни укрываются тряпьем, а другие одеты в шелка; одни трудятся, а другие получают награды. Поэт утверждает идею человеческого достоинства. Реалистическая сатира стихотворения дополняется романтической мечтой о будущем обществе:

Настанет день, и час пробьет,
Когда уму и чести
На всей земле придет черед
Стоять на первом месте.
При всем при том,
При всем при том
Могу вам предсказать я,
Что будет день,
Когда кругом
Все люди станут братья!

(Пер. С. Маршака)

Откликом на Французскую буржуазную революцию, которую приветствовал Бернс, является стихотворение «Дерево свободы» (The Tree of Liberty, опубл. в 1838 г.). Бернс воспекает свободу, провозглашенную революцией. Поэт радуется падению Бастилии, на месте которой выросло дерево свободы. В стихотворении выражена надежда на то, что свобода восторжествует в будущем на всей земле.

На русский язык стихи Роберта Бернса переводили И.И.Козлов, М.Л.Михайлов, Т.Л.Щепкина-Куперник, Э.Багрицкий, С.Я.Маршак. Лучшими являются переводы С.Я.Маршака, который, по словам А.Твардовского, «сделал Бернса русским, оставив его шотландцем».

XIX ВЕК

Романтизм

Романтизм как литературное направление возникает на рубеже XVIII и XIX столетий, в эпоху перехода от феодального строя к буржуазному. Становление романтизма в литературе происходит во время и после Французской буржуазной революции 1789-1794 гг. Эта революция явилась важнейшим моментом в истории не только Франции, но и других стран. Значение исторического опыта Французской буржуазной революции для XIX в. очень велико. Крушение феодально-дворянского мира, торжество новых социальных отношений вызвали важные сдвиги в сознании людей.

Как идейно-художественное направление романтизм отразил разлад мечты и действительности, порожденный совокупностью социально-политических причин, характерных для рубежа XVIII-XIX вв. В романтическом искусстве проявились неудовлетворенность результатами Французской революции, разочарование в буржуазной цивилизации, в социальном, политическом и научном прогрессе, в идеологии просветителей, чьи идеалы и обещания не могли быть реализованы в буржуазном обществе.

Социально-историческая почва романтизма в Англии имела свои особенности. Буржуазная революция произошла в стране в середине XVII в., и к концу XVIII столетия ее результаты проявились вполне очевидно. В народной среде зрело и крепло недовольство последствиями промышленного переворота. В условиях социальных противоречий буржуазной Англии переход к машинному производству обогащал лишь предпринимателей, в то время как условия труда и жизни простых людей ухудшались.

Романтическая культура с ее специфическими принципами является отражением процесса отчуждения личности в буржуазном обществе, разрыва прежних социальных связей в переходную эпоху, неопределенности и зыбкости устанавливающихся отношений. Индивид оказывается изолированным от прежней вековой социальной системы. Формируется характерный для романтизма художественный принцип - изображение личности как самоценной, не зависящей от уродливых социальных обстоятельств, которые романтиками подвергаются резкому осуждению. Эта личность живет своим неповторимым, индивидуальным внутренним миром и, не принимая реальной действительности, творит сама, с помощью своего воображения или эмоциональной активности, идеальный мир, соответствующий порывам и стремлениям ее субъективного духа. Но романтики не могут не сознавать, что на пути субъективного творчества самоценной личности и в процессе утверждения ее свободной воли она неизбежно наталкивается на жестокую реальность современного общества. Отсюда - появление романтической иронии, которая указывает на невозможность абсолютизации свободы личности и самоценности индивида.

Романтическая ирония получила развитие и в теории, и в художественной практике романтиков (Ф. Шлегель, Гофман, Тик и Brentano - в Германии, Мюссе - во Франции, Байрон - в Англии). Ее источником явилось нежелание подчинить жизнь во всем богатстве и многообразии ее проявлений косным формам всевозможных ограничений и запретов. Романтическая ирония содействовала утверждению свободы личности. Однако со временем романтическая ирония претерпевает эволюцию: отстаивая внутреннюю свободу личности, поэт-романтик осознает вместе с тем, что жизнь подчиняет личность своей власти. Ирония как всеобщее отрицание, как своеобразная игра фантазии сменяется ироническим отношением автора к самому себе и своим героям.

Психологии личности, живущей в эпоху романтизма, свойственны ожидание коренных перемен, стремление к новому, тоска по бесконечному, а также сомнения и колебания как выражение неопределенности и трагичности перехода от старого к новому. Психология человека переходного неустойчивого времени, полного трагических противоречий, отличается индивидуалистическим характером, метанием между крайностями веры и скепсиса, восторга и иронии, разладом с действительностью и томлением по идеалу, напряженностью и сложностью эмоциональной жизни, рефлексией, обостренным вниманием к субъективному душевному миру, стремлением объяснить хаос не социально, а философски, определить свою нравственную позицию, осознать с помощью свободной жизни чувств нравственные ценности.

Самоценная личность у писателей-романтиков живет своим внутренним миром, который есть выражение неповторимого душевного склада самого автора. С этим связан лирический характер творчества романтиков; лиризм выливается в поэтические формы особого музыкального звучания.

Отрыв личности от социальных обстоятельств и отказ от рационалистического объяснения

противоречий жизни приводил к идее зла как вечного начала жизни. Представление о всемирном зле вызывало «мировую скорбь».

Какими бы ни были острыми разногласия между течениями и отдельными поэтами, сколь напряженной ни была бы полемика между ними, безусловно, существуют общие эстетические принципы, связанные с определенными идеологическими исканиями эпохи, составляющие общую основу для развития романтизма как литературного направления.

Первый критерий общности состоит в реакции на переломный характер эпохи, на Французскую буржуазную революцию и ее последствия. Шелли в письме к Байрону заметил, что «французская революция может быть названа основным содержанием эпохи, в которую мы живем». И хотя у романтиков устанавливалось разное и противоположное отношение к революционным переменам, сама реакция на историческое значение революции определяла историзм в изображении и оценке действительности, а также обуславливала критическое отношение к буржуазному обществу, развивающемуся после революции и обнаруживающему свою порочность. Принцип неприятия современного буржуазного общества характерен для романтического направления в целом, для романтиков, представляющих все течения. Эта идеологическая позиция неприятия приобрела, однако, разный политический характер. Вордсворт и Колридж вначале приветствовали Французскую революцию, но затем отошли от нее; Байрон поддерживал ее, хотя видел, что и в послереволюционной Европе царила несправедливость; Шелли также отмечал, что революция «не осчастливила человечество». В своем неприятии сущего и в поисках должного, в утверждении идеала мечты романтики обращались либо к прошлому (эпоха античности и Возрождения), либо к утопическим представлениям о будущем.

В эстетике романтизма большое место занимает возвышенное и прекрасное. Правда жизни для романтиков состояла в пересоздании реальности с помощью поэтической фантазии. Мощным средством воздействия на индивида и на все общество считалась поэзия. В поэтическом творчестве главными оказывались эмоциональная стихия и воображение. Полет фантазии требовал особых художественных средств. Отсюда - обращение к условным приемам: символу, аллегории, гротеску. Романтики считали воображение высшей формой познания. Поэтическое воображение ставилось выше разума, так же как поэзия объявлялась самой важной формой человеческой активности. Искусство было откровением, поэтическое воображение с помощью интуиции проникало в таинственный мир красоты. Романтики высоко ценили в искусстве его нравственное воздействие на души людей. Для одних романтиков искусство - источник нравственного самоусовершенствования, для других - сила, побуждающая к революционному действию.

Поэтическое воображение, открывающее красоту, осмысливалось романтиками по-разному. «Лейкисты» видели в нем божественное откровение, лондонские романтики считали, что воображение открывает красоту реального мира, однако противопоставляли этот открытый ими идеал красоты самой действительности. Байрон в своих высказываниях отвергал первенствующую роль воображения в творчестве. Тем не менее в своих художественных произведениях Байрон обнаруживает характерный для романтиков полет воображения и поэтическую фантазию. С точки зрения Шелли, воображение способно обнаружить «интеллектуальную красоту» (*intellectual beauty*), активно воздействующую на сознание людей, зовущих их к борьбе.

Романтики восторгались гением Шекспира, шекспировское воображение воспринималось ими как свобода творческой активности, как способность проникновения в мир человеческих страстей.

Повышенная роль эмоционального начала и воображения в романтическом искусстве, субъективизм в изображении действительности, особо активная роль автора в мире художественных образов определяются также и недоверием к рациональному, рассудочному объяснению реальности. В этом - второй общий критерий романтизма. В глазах романтиков рационализм XVIII в. оказался обесцененным, так как в послереволюционное время стало очевидным, что царство разума обернулось царством буржуазии. Механистичность рассудочного подхода к жизни была отброшена. Это не значит, что романтики всецело отвергали разум и тем самым впадали в иррационализм. Романтический субъективизм состоял в том, что романтики отводили разуму подчиненное по отношению к чувству и интуиции место; разум признавался в той мере, в какой он помогал работе воображения.

Эстетика романтизма связана с философскими идеями И. Канта, Ф. Шеллинга. Защита свободной фантазии художника, не стесненной никакими правилами, близка мысли И. Канта о том, что гений стоит выше существующих рационалистических норм и свободно творит свой мир. Выступления романтиков против регламентирующего подхода к искусству определялись во многом идеей Ф.

Шеллинга о бесконечном как вечной смене форм жизни, как непрекращающемся развитии мысли.

Философское начало в английском романтизме проявилось не только в художественных произведениях, но и в эссеистике. Ярким философско-публицистическим характером отличались очерки У. Хэзлитта и Т. Карлейля.

Романтизм, возникший в переломную эпоху конца XVIII-начала XIX в., рассматривает жизнь в ее противоречиях, становлении и развитии. Романтики противопоставляют выдвинутые ими формы художественного мышления просветительской прямолинейности и метафизичности, изображают жизнь в движении, в историческом становлении - от прошедшего к будущему. Шелли в трактате «Защита поэзии» пишет о том, что поэт «не только пристально созерцает настоящее, как оно есть, но и открывает законы, которые должны были бы им управлять; в настоящем он провидит будущее, и думы его являются зародышем цветения и плодов позднейших времен...» Романтики стремились понять действительность во всей ее сложности и противоречивости. Следствием этого была большая диалектичность художественного освоения реальности у романтиков. В их творчестве развивается принцип историзма, раскрывается сложная диалектика борьбы между добром и злом.

Третьим общим критерием романтизма является обращение к внутреннему миру человека, к раскрытию его чувств, дум и переживаний. Отвергая враждебную социальную действительность, романтики уходили в субъективный мир личных переживаний, открывали нравственные ценности в душе человека.

Для романтиков характерно обращение к природе, в которой они ищут гармонию и красоту, обращение к народному творчеству. Общество и мир воспринимаются ими как нечто универсальное. Интерес к индивидуальному в человеке сочетается со стремлением к универсальному. Внимание к личному как бы уравнивает душевный мир человека с универсальным миром общества и вселенной. В романтическом методе социальное и психологическое выступает как философско-универсальное и символическое. Шелли говорил в статье «Защита поэзии»: «Поэзия - универсальна. Она содержит в себе в зародыше все побуждения или действия, которые только возможны в бесконечном разнообразии человеческой природы».

Среди многообразных жанров романтической литературы выдающееся место занимает лиро-эпическая, философско-символическая поэма, которая отличается выражением гражданской позиции автора, накалом субъективных авторских чувств, полемичностью. Структура поэмы становится все более свободной, тяготеющей к универсальному охвату проблем эпохи.

Поэтика романтиков складывалась в борьбе против строгого стиля классицистов. Романтики выступили против резкого разделения трагического и комического в искусстве, против строгих правил в отборе лексики, против классицистических единств. Для романтического произведения характерны особая эмоциональная атмосфера высоких чувств и страстей, искренность и непосредственность эмоций, поэтика неожиданных сопоставлений, впечатление новизны и чуда, сближение трагического и комического, парадоксальное сочетание разнородных деталей, скрепленных единым лирическим чувством, свободная композиция.

Считается, что романтическому искусству не свойствен юмор. Действительно, комическое у романтиков уступает первенство трагическим темам. Однако можно отметить юмор в очерках Чарльза Лэма, в ряде стихотворений Байрона и Шелли. Но наиболее типична для них ирония как средство сатирического изображения. Доминирующее место иронии определяется господством трагедийных тем, ибо ирония ближе к трагическому, чем юмор. Романтическое искусство, к каким бы элементам образности оно ни обращалось - античным, библейским, ориентальным, фольклорным, - всегда отражает современное бытие, откликается на проблемы времени.

Эти основы романтизма как литературного направления и художественного метода раскрывались в творчестве отдельных романтиков по-разному в зависимости от их политической позиции и эстетических вкусов. В романтизме как направлении есть общие типологические черты, общие принципы художественного метода, определяемые идеологией послереволюционного поколения. Политические разногласия отдельных групп романтиков привели к образованию различных течений.

В английском романтизме было три основных течения: «лейкисты» (поэты «озерной школы») - Вордсворт, Колридж, Саути; революционные романтики - Байрон и Шелли; лондонские романтики - Китс, Лэм, Хэзлитт, Хант.

Соотношение течений в английском романтизме как литературном направлении не сводится к разделению на революционных и консервативных романтиков; указанные течения действительно существовали, но характер литературного процесса того времени нельзя представить только как

идеологическую борьбу между революционными и консервативными романтиками. Лондонские романтики, к примеру, не были революционными, но занимали довольно прогрессивные позиции*. Истинное состояние литературной жизни было бы искажено, если бы вопрос о политических разногласиях заслонил всю сложность идеологических и эстетических отталкиваний и сближений. Поэзия «лейкистов» Вордсворта и Колриджа не может считаться только выражением их консервативных воззрений; она оказала влияние на всю романтическую поэзию Англии. И революционные романтики в эстетическом плане, да в определенной мере и в идеологическом, испытывали воздействие «лейкистов».

* См.: Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. - Л., 1970.

Романтизм в Англии отличается национальным своеобразием. В произведениях английских романтиков сказывается национальная традиция фантастико-утопического, аллегорического и символического изображения жизни, традиция особого драматического раскрытия лирических тем. В английском романтизме сильны просветительские идеи (у Байрона, Скотта, Хэзлитта).

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

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

Романтическое искусство в целом отличалось новизной видения жизни и по-своему отразило жизненную правду, передало характер эпохи.

Уильям Блейк (William Blake, 1757-1827)

Родоначальник романтизма в английской литературе Уильям Блейк при жизни был известен как гравер и художник. Его стихи были опубликованы посмертно. Первое издание «Песен Невинности и Опыта» относится к 1839 г. В литературных кругах интерес к поэзии Блейка возник в 60-х годах XIX в.

В творчестве Блейка очевидна связь с просветительской литературой. Это проявляется в утверждении права человека на счастье, в осознании могучего воздействия идей на сознание человека. Но в осуждении прямолинейно-рационалистического подхода к действительности сказывается уже новое, романтическое начало.

Страстная поэзия Блейка содержит большие философские обобщения, охватывающие судьбы всего мира. Возмущенный социальной несправедливостью, поэт требует активного отношения к жизни: «Гений не может быть скован. Он может быть разгневан или взбешен». Поэзия самого Блейка - это кипение страстей и чувств.

Обличитель официальной церкви, Блейк не был, однако, атеистом. Подвергая критике как христианскую религию, так и деизм, он исповедовал «религию человечности». Блейк был связан с «Лондонским корреспондентским обществом» и общался с лидерами прогрессивного движения - Уильямом Годвином, Мэри Уолстонкрафт, Томасом Пейном.

Радикальные настроения поэта выражены в фольклорной по своему духу предромантической тираноборческой балладе Король Гвин (King Gwin), входящей в первый стихотворный сборник Блейка «Поэтические наброски» (Poetical Sketches, 1783). Тема этой баллады - народное восстание против тирании короля Гвина. Баллада звучит грозным предупреждением всем королям.

В период Французской буржуазной революции создавались лучшие поэтические сборники Блейка: «Песни Невинности» (Songs of Innocence, 1789) и «Песни Опыта» (Songs of Experience, 1794). Блейк рассматривал эти сборники как части единого цикла, как «изображение двух противоположных состояний человеческой души».

В «Песнях Невинности» раскрывается поэтический характер непосредственного и доверчивого восприятия жизни. Герои этого сборника - дети. Стихи проникнуты настроением радости и счастья.

Во вступлении к «Песням Невинности» поэт говорит об основном смысле стихов сборника:

И, раскрыв свою тетрадь,
Сел писать я для того,
Чтобы детям передать
Радость сердца моего!

(Пер. С. Маршака)

В стихотворениях «Дитя-радость» (Infant Joy), «Вечерняя песня» (Evening Song) передана любовь к жизни. Радость уже в том, что человеку дана жизнь, что он живет. В стихотворении «Святой четверг» (A Holy Thursday) поэт любит детей. С детством связаны чистота души, светлое восприятие жизни. Но уже в «Песнях Невинности» радостное мироощущение подчас сменяется тревожным настроением («Песня дикого цветка» - The Song of a Wild Flower).

Светлым эмоциям «Песен Невинности» противостоят скорбные и горькие чувства «Песен Опыта», открывающих другую сторону бытия. Лейтмотив первого сборника - детство радостное; лейтмотив второго - детство поруганное. В изображении судеб детей раскрывается трагическое положение народа в условиях буржуазной Англии. «Песни Опыта» - это печальные раздумья о трагизме жизни, гневное обвинение жестокости и несправедливости социальных отношений. Основная мысль «Песен Опыта» - обретение мудрости. Поэт связывал идейные концепции обоих сборников: он мечтал о соединении невинности и опыта.

Идейно-художественная взаимосвязь этих двух сборников проявляется в повторении и новой трактовке сходных тем и мотивов. В «Песнях Опыта» тоже есть стихотворение «Святой четверг» (A Holy Thursday), но в нем дети изображаются в ином свете. Светлый колорит стихотворения из «Песен Невинности» сменяется здесь угрюмой обстановкой нищенского существования. Там - пение в соборе св. Павла, здесь - голодный плач детей. Поэт выражает сомнение в святости праздника в краю, где рядом с богатством царит нищета. О тяжелом детстве бедняка рассказывает стихотворение «Маленький трубочист» (The Little Chimney-Sweeper). Соотношение «Песен Невинности» и «Песен Опыта» основано на раскрытии сложности жизни, на противоречии мечты и действительности, на контрасте идеала и реальности.

Итогом поэтического творчества Блейка явились «Пророческие книги» (Prophetic Books), над которыми он работал в конце XVIII - начале XIX в. «Пророческие книги» состоят из ряда поэм, подразделяемых обычно на две группы. В первую группу входят поэмы: «Книга Тэль» (The Book of Thel, 1789), «Брак неба и ада» (The Marriage of Heaven and Hell, 1790), «Французская революция» (The French Revolution, 1791), «Видение дочерей Альбиона» (Visions of the Daughters of Albion, 1793), «Первая книга Юрайзена» (The First Book of Urizen, 1794), «Европа» (Europe: a Prophecy, 1794) и некоторые другие. Ко второй группе относятся поэмы: «Вэйле, или Четыре Зоа» (Vala or the Four Zoas, 1795-1804), «Иерусалим» (Jerusalem, 1804) и «Мильтон» (Milton, 1804).

По своему характеру «Пророческие книги» - это лирико-философские поэмы, в которых ставятся проблемы судеб мира и человечества. В «пророчествах» Блейка отразились его политические идеи, надежды и чаяния, его романтические искания. В «Пророческих книгах» утверждается мысль о значении французской революции для человечества, звучит страстное обличение власти денежного мешка и церковного мракобесия, выражена вера поэта в будущую гармонию бытия, в торжество свободы, труда и творчества. Выступая с критикой деспотизма и религии, Блейк противопоставляет религиозным догматам свою бунтарскую идею о божественном достоинстве человека. В поэме «Мильтон», размышляя о роли и предназначении поэта, Блейк развивает мысль о том, что гений должен вести неустанную «интеллектуальную битву» за освобождение человека. В «Пророческих книгах» выражена мечта о том времени, когда придет конец рабству на земле, человек будет свободен и восторжествуют гармония и красота (лирический гимн начала поэмы «Мильтон»).

В написанных белым стихом лирико-философских и социально-утопических поэмах Блейка выразились основные принципы его эстетики. Блейк утверждает принцип отображения жизни в ее движении, контрастности, во взаимосвязанности противоречивых сторон. С помощью воображения Блейк стремится увидеть в малом и повседневном всеобщее и бесконечное. Он говорит о «четырёхмерном видении» мира, о необходимости

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

В поэзии Блейка нет индивидуальных образов, нет детализированных конкретных картин; поэт обращается к символике, фантастике, пророческим видениям, в которых дано парадоксальное изображение ощущаемой им контрастности современной жизни и угадываются новые тенденции действительности. В стиле Блейка переданы диалектика борьбы добра и зла, движение истории и ее исключительные моменты.

Опираясь на античные и библейские мифы, на английские народные легенды, Блейк в «Пророческих книгах» создал свою систему образов-символов, свою «мифологию». Космические образы поэта исполнены громадных страстей и титанических сил, однако весьма часто они с трудом поддаются расшифровке.

В стихах Блейка проявилась одна из характерных черт романтической поэзии в Англии - сочетание иронии и патетики, сатиры и лиризма.

На русский язык Блейка переводили К.Д.Бальмонт и С.Я.Маршак. В переводах Бальмонта Блейк предстает как поэт-мистик. Такому осмыслению гениального английского поэта противостоит иной подход к его творчеству С.Я.Маршака, раскрывшего Блейка как поэта-бунтаря и защитника угнетенных.

Место Блейка в истории английской поэзии определяется тем, что он развил мильтоновское революционное переосмысление библейских символов и подготовил революционно-романтическую философскую поэзию Байрона и Шелли.

«Озерная школа»

К группе романтиков, составлявших «озерную школу», относятся Вордсворт, Колридж и Саути. Их объединяет не только то, что они жили на севере Англии, в Кемберленде, в краю озер (отсюда их называют «лейкистами», от lake - озеро), но некоторые общие черты их идейного и творческого пути. В начале творческой деятельности им свойственны бунтарские настроения, они приветствуют Французскую буржуазную революцию, но впоследствии, разочаровавшись в ее результатах, утрачивают веру в активную борьбу и переходят на консервативные позиции. Явившись новаторами в поэзии (это относится к Вордсворту и Колриджу), они в ранний период творчества прокладывают дорогу романтическому искусству в Англии. В этом прогрессивное значение их творчества 80-90-х годов, но позже они все больше обращаются к идеям пассивности и покорности. Байрон и Шелли полемизировали с «лейкистами» как своими идейными противниками, хотя они испытывали влияние Вордсворта и Колриджа. Пантеизм Вордсворта оказал воздействие на Байрона; способ изображения природы у Вордсворта находит развитие в стихах Шелли. Шелли создал пародию на поэму Вордсворта «Питер Белл» (Peter Bell, 1819), но он же отдал дань уважения этому поэту в сонете «К Вордсворту» (To Wordsworth, 1816).

Определенная общность идейно-творческих позиций поэтов «озерной школы» не означает тождества взглядов и таланта. Если Вордсворт и Колридж обладали действительно большой одаренностью и большой проницательностью в оценке пагубных последствий их отхода от вольнолюбивых настроений раннего периода творчества, то скромное дарование Саути сочеталось с реакционностью.

Роберт Саути (Robert Southey, 1774-1843) в 90-е годы создал ряд обличительных произведений, написал драму о крестьянском восстании «Уот Тайлер» (Wat Tylor, a Dramatic Poem, 1794). Но уже в драме «Падение Робеспьера» (The Fall of Robespierre, 1795), написанной совместно с Колриджем, обнаруживается его отход от радикальных настроений. В конце 90-х годов Саути пишет баллады на средневековые темы, в которых выражены религиозные идеи и даны сверхъестественные образы и ситуации. Эволюция Саути от бунтарских настроений к мистике и религиозному смирению отразилась в поэмах: «Талаба-разрушитель» (Thalaba the Destroyer, 1801), «Мэдок» (Madoc, 1805), «Проклятие Кехамы» (The Curse of Kehama, 1810). Реакционный характер носит содержание поэмы «Видение суда» (A Vision of Judgement, 1821).

Уильям Вордсворт (William Wordsworth, 1770-1850)

Хотя Вордсворт выступал против просветительской философии, тем не менее в его взглядах

сохраняется просветительская идея естественного человека и природного равенства людей. Вордсворт наследует руссоистский идеал природы, веру в ее доброе начало.

Вслед за Бернсом Вордсворт открыл возвышенное и прекрасное в душе простого человека. Вордсворт обосновал «смелую для своего времени мысль - об особых нравственных и поэтических преимуществах деревенской жизни как предмета поэзии»*.

* Е л и с т р а т о в а А.А. Наследие английского романтизма и современность. - М., 1960. - С. 142.

В поэзии Вордсворта сказывается противоречие между созерцательным подходом к жизни и сочувственным отношением к беднякам, между идеей покорности судьбе и негодованием по поводу участи неимущих в современном мире.

Социально-политические взгляды раннего Вордсворта выражены в письме к епископу Уотсопу. Письмо получило название «Апология французской революции». Вордсворт выступает сторонником борьбы против тирании феодалов и возмущается тем, что собственнический порядок в обществе обрекает простых людей на нищету.

Поэма Вордсворта «Вина и скорбь, или Происшествия в Солсберийской степи» (Guilt and Sorrow, or Incidents upon Salisbury Plain, 1794) посвящена тяжелому положению бедняков, которое становится еще более суровым в годы войны. Сюжет поэмы - горькая история жизни бывшего матроса и вдовы солдата. Драматическая тема поэмы развивается в пессимистическом плане.

В 1798 г. выходит анонимное издание «Лирических баллад» (Lyrical Ballads) Вордсворта и Колриджа. Поэты выступали против каких-либо литературных правил и стремились создать поэтический «эксперимент», основанный на принципе естественного изображения человеческих чувств и страстей, обыденной жизни.

Предисловие, написанное Вордсвортом ко второму изданию «Лирических баллад» (1800), явилось манифестом английского романтизма. Поэт говорит о необходимости выбирать происшествия обыденной жизни и изображать их в свете поэтического воображения, которое обычное рисует в необычном аспекте. Предметом поэзии должна стать сельская жизнь, ибо в простой и скромной жизни с большей непосредственностью проявляются человеческие страсти, жизнь сердца. В бытии простых людей жизнь страстей сливается с красотой и постоянством природы. В поэзии надо воспроизводить язык простолюдинов. Далекие от условностей цивилизованного общества, простые люди выражают свои чувства безыскусно. В их языке - красота и философская значительность. Вордсворт хочет просто и естественно говорить о человеческих чувствах, поэтому он отвергает классицистический прием персонификации абстрактных идей. Язык поэзии он стремится приблизить к языку прозы, считая, что язык хорошей прозы вполне подходит для поэзии.

В предисловии к изданию «Лирических баллад» в 1815 г. Вордсворт пишет о необходимых условиях поэзии. Это - наблюдение и описание, чувствительность, размышление, воображение, фантазия, вымысел, оценка. Воображение призвано возбуждать и поддерживать вечное в человеческой природе, оно раскрывает и выражает внутренние свойства человека.

В «Лирических балладах» рассказывается о бедственном положении сельских тружеников Англии. Основная драматическая тема стихотворений - распад прежних устоев жизни мелких земледельцев, разложение патриархальных семейных отношений, нищенское существование обездоленных людей («Братья» - The Brothers, 1800, «Майкл» - Michael, 1800). Правдиво раскрыты чувства и переживания крестьян. «Пасторальные» баллады изображают драматизм судьбы английского крестьянства под воздействием новых буржуазных отношений, связанных с промышленным переворотом. Сельскую жизнь поэт противопоставляет городской; человечность он видит только в сельских жителях и упорно отстраняется от всего нового, что несет с собой социальное развитие; поэт все больше ограничивает себя вниманием к «пасторальному» прошлому и к своим субъективным переживаниям.

Частое обращение к образам детей в поэзии Вордсворта (стихотворение «Мечты бедной Сьюзен» (The Reverie of Poog Susan) связано с мыслью поэта о том, что именно детскому сознанию свойственно то воображение, которое необходимо для романтической поэзии. В детстве, по мнению Вордсворта, человек ближе всего к божественному началу. В стихотворении «Нас семеро» (We are Seven) поэт умиляется простоте и неведению восьмилетней крестьянской девочки, для которой не существует различия между жизнью и смертью. Когда повстречавшийся с нею человек несколько раз спрашивает ее о том, сколько человек в их семье, девочка неизменно отвечает: их семеро. Она не осознает, что двое - брат и сестра - мертвы, и их уже нет среди живых.

В стихотворении «Строки, написанные близ Тинтернского аббатства» (Lines Composed a Few Miles

above Tintern Abbey, 1798) сказало романтическое отношение к природе - слияние лирического героя с природой, возвышенное ее восприятие. Созерцание природы вызывает особое настроение, которое помогает легче нести бремя жизни в непонятном мире. Это стихотворение во многом определило романтический характер темы природы в лирике других английских поэтов начала XIX в. Тенденцию созерцательного отношения к жизни, к природе, ухода от общества в прекрасный мир природы верно подметил у Вордсворта и определил А.С.Пушкин:

...Вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Тема любви в целом не характерна для поэтического наследия Вордсворта, который старался избегать слишком сильных индивидуальных чувств и страстей, считая идеалом самоотречение и покой. Ей посвящен только лирический цикл о Люси, но и здесь главным оказывается поэтизация жизни природы. Поэтический цикл о Люси (Lucy poems), включающий стихотворения: *Strange Fits of Passion have I Known*, 1799; *She Dwelt Among the Untrodden Ways*, 1799; *I Travelled Among Unknown Men*, 1799, - это поэтический рассказ лирического героя о власти любви. Романтическая любовь загадочна; это - страсть, исполненная тайны. Герой стремится к любимой, которой уже нет в живых. О смерти Люси он догадывается по знамению в природе: свет луны погас. Люси - воплощение красоты природы, ее смерть - это слияние с природой. Образ Люси - это образ далекой родины, по которой томится лирический герой.

В начале 1800-х годов в творчестве Вордсворта наметился кризис. В «Оде к долгу» (*Ode to Duty*, 1805-1807) поэт заявляет о желании подчинить свою волю долгу. Свобода его утомляет; он мечтает о покое, отдавшись строгой власти долга. Но и в этот период Вордсворт обнаруживает подчас неприятие действительности, основанной на порочности и несправедливости.

Эти настроения сказались в цикле «Сонетов, посвященных свободе» (*Sonnets Dedicated to Liberty*, 1802-1807). В сонете «Лондон, 1802 год» (*London, 1802*) Вордсворт обращается к памяти Мильтона, противопоставляя его героические идеалы низменной жизни современной Англии. Лирический герой говорит, что Англия нуждается в таких людях, как Милтон, поэт просит Мильтона дать современникам силу, доблесть и свободу. Титаническая фигура Мильтона противостоит мелким, эгоистическим людям современности.

Теме национально-освободительной борьбы народа посвящен сонет «Туссену Лувертюру» (*To Toussaint L'Ouverture*, 1807), в котором обрисована фигура руководителя восставших негров. Туссен Лувертюр схвачен и заточен в темницу; ему грозит смерть. Лирический герой призывает его не сдаваться, не умирать, не терять бодрости. Туссену Лувертюру сочувствует вся природа; его союзниками и друзьями становятся любовь и непобедимый дух человека.

Однако наряду с этими вдохновенными произведениями Вордсворт писал слабые стихи, проникнутые духом верно-подданничества и религиозно-мистическими настроениями. С консервативных позиции написаны «Сонеты, посвященные свободе и порядку» (*Sonnets Dedicated to Liberty and Order*, 1831-1845) и др.

В поздний период своего творчества Вордсворт оправдывает существующее политическое устройство Англии. В начале XIX в. Вордсворт, как Колридж и Саути, приходит к консервативным политическим взглядам, становится апологетом официальной церкви. Он пишет сонеты на темы истории английской церкви. Относительное спокойствие, неподвижность, «мудрую пассивность» сельской жизни он противопоставляет беспокойным революционным событиям времени.

Поэмы «Прогулка» (*The Excursion*, 1814), «Прелюдия, или Развитие сознания поэта» (*The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, 1798-1805, опубл. 1850) были частями задуманной Вордсвортом большой философской поэмы «Отшельник» (*The Recluse*), содержащей взгляд на человека, природу и общество. «Прогулка» представляет собой беседу встретившихся на кладбище поэта, странника-коробейника, священника-расстриги Одинокого и пастора. Стихотворные диалоги являются апологией отступничества Одинокого от его былых идеалов. В прошлом Одинокий участвовал во Французской революции, в настоящем он готов смиренно принять существующий порядок.

Автобиографична по своему содержанию поэма «Прелюдия». Поэт вспоминает о своей юности, о Французской революции, свидетелем которой он был. Как бы ни старался Вордсворт в этой поэме истолковать образ поэта как отшельника, стоящего над миром, как жреца искусства, выражающего божественное провидение, он, по существу, воспел животворный источник своего поэтического

дарования, воспел то, что составляло лучшую часть его творчества. Поэта мучило его отступничество: «Сознание измены и дезертирства в самом святом месте, какое мне известно, - в моей душе».

После смерти Саути Вордсворт становится придворным поэтом, пишет казенно-патриотические стихи, стремится утвердиться в своей позиции «эгоцентрической возвышенности» и безмятежного покоя. Но в его душе живет воспоминание о мятежной юности, несовместимой со смирением и покоем. Это противоречивое мироощущение поэта выразилось еще в стихотворении «Агасфер» (Song for the Wandering Jew, 1800). Поэт говорит здесь о том, что все в природе в конце концов совершает свой цикл и приходит к покою. Только поэт, как Агасфер, не знает покоя, он вечно стремится к цели, которая всегда впереди:

Без конца моя дорога,
Цель все так же впереди,
И кочевника тревога
День и ночь в моей груди.

(Пер. С. Маршака)

Самюэл Тейлор Колридж (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)

Для поэзии Колриджа характерен фантастический элемент, страшное и сверхъестественное. В эстетических взглядах Колриджа важнейшую роль играет концепция воображения. В статьях о Шекспире он определяет воображение как способность поэта соединять, синтезировать различные элементы; уравнивать или примирять противоположные и противоречащие друг другу качества. Воображение - это «чувство наслаждения музыкальностью творения и способность производить такое наслаждение».

Свободолюбивые настроения юного Колриджа нашли выражение в оде «Разрушение Бастилии» (Destruction of the Bastille, 1789, опубл. 1834). Лирический герой с большим чувством говорит: «Тирании приходит конец, свобода разорвала цепи рабства». Взятие Бастилии сравнивается с бурей, которая разрушила то, что было на ее пути.

Пафосом обличения несправедливости общественных порядков в Британии проникнуто стихотворение «Монодия на смерть Чаттертона» (Monody on the Death of Chatterton, 1790). Это - стихотворение о трагической судьбе известного английского поэта Чаттертона, который, столкнувшись с бездушием общества, покончил жизнь самоубийством, когда ему было всего восемнадцать лет. В конце стихотворения Колридж задумывается и о своей судьбе; обращаясь к Духу, он просит даровать ему силы, чтобы суметь противостоять злу.

В юности Колридж задумал основать в Америке общину - «Пантисократию», свободную от частнособственнических отношений. Утопической идее пантисократии посвящены два сонета: «Пантисократия» (Pantisocracy, 1794) и «О возможности установления пантисократии в Америке» (On the Prospect of Establishing a Pantisocracy in America, 1794). Поэт мечтает о жизни, свободной от деспотизма, отчаяния и горя, о жизни спокойной и счастливой. В некоторых стихотворениях Колридж создает образ гражданина и патриота, борющегося против засилья реакции; один из его сонетов посвящен Годвину («Уильяму Годвину, автору "Политической справедливости"» - To William Godwin, Author of «Political Justice», 1795).

В аллегорическом стихотворении «Ворон» (The Raven, 1797) воплощена идея возмездия за совершенное зло. Однако здесь выражено и сомнение в плодотворности каких-либо решительных действий, революционных изменений. Всякое действие чревато противодействием, насилие влечет за собой возмездие. Стихотворение стилизовано под рождественскую сказку, рассказанную школьником своим маленьким братьям и сестрам.

Пережив увлечение революцией, Колридж пришел к отказу от своих былых радикальных убеждений. Изменение взглядов Колриджа на Французскую революцию сказалось в оде «Франция» (France, 1798). Поэт неверно истолковал суть революционного террора и якобинской диктатуры. Ему кажется, что революционная Франция предала дело свободы. Изверившись в политической свободе, поэт полагается только на свободу индивидуальную, свободу в душе человека, в его единении с природой.

В 1798-1799 гг. Колридж побывал в Германии, где изучал философию Канта, Фихте, Шеллинга. Эстетические воззрения Колриджа идеалистичны. Красота возникает для него только как функция

поэтического воображения, которое, в свою очередь, есть проявление божественного откровения.

Наиболее характерным произведением Колриджа является романтическая баллада «Поэма о старом моряке» (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798). В этом произведении раскрывается гуманистическая мысль о необходимости преодоления одиночества и установления человеческих отношений, основанных на любви и добре. Здесь же развивается и христианская идея о том, что страдание делает человека мудрым, а покаяние искупает грехи. Сюжет баллады содержит сверхъестественный элемент; общий колорит произведения отличается мрачной фантастикой, атмосферой ужаса и страха.

Корабль, направляющийся к экватору, отнесло в сторону холодного южного полюса. Добрым знаменем оказался альбатрос, появившийся над кораблем. Птица словно обладала особой силой: корабль вышел на правильный курс. Но старый моряк убил альбатроса. Убийство живого существа влечет за собой возмездие. Корабль остановился, застигнутый штилем; команда погибла; на корабль ползут отвратительные морские гады. Старый моряк, на шее которого вместо креста висит убитый альбатрос, мучится от одиночества. Он понимает теперь, что был причиной гибели своих товарищей. Духи прощают старого моряка за то, что в его душе проснулась любовь к живому, и совершают чудо: по их воле корабль при безветренной погоде устремляется к родным берегам. Но старый моряк вынужден в качестве наказания постоянно кочевать с места на место и рассказывать свою историю. Его рассказ звучит как урок, как предостережение.

Баллада написана четырехстопным ямбом, который здесь доведен до виртуозной выразительности и проникновенной музыкальности. Смена эмоций и настроений подчеркнута отступлениями от четверостишия; в этом произведении есть строфы в пять, шесть и девять строк, которые рифмуются различным способом. В балладе «Старый моряк» много темных и туманных мест. Сознывая неясность фантастического рассказа старого моряка, Колридж при последующих изданиях баллады, по примеру писателей прошлого, дает комментарий на полях.

Для романтического искусства Колриджа характерна незаконченная поэма «Кристабель» (*Christabel*, 1797-1800, опубл. 1816). Средневековый замок, лунная ночь, бой часов, происшествие, исполненное тайны, - таков фон, на котором раскрываются противоречивые чувства и переживания героев - старого барона Леолайна, его дочери Кристабель, Джеральдины. Сюжет поэмы обрывается на завязке действия, но уже в самой завязке раскрывается трагическое одиночество Кристабель, столкнувшейся с жестоким непостоянством окружающих ее людей. Стихотворная форма этого произведения очень выразительна. В строках поэмы «Кристабель» от семи до двенадцати слогов, но при этом всегда только четыре ударения. Изменение количества слогов соответствует переходам в движении образов и в развитии эмоций.

Потусторонние мистические видения переданы Колриджем во фрагменте «Кубла Хан, или Видение во сне» (*Kubla Khan: or A Vision in a Dream*, 1798). Ода «Спокойствие» (*Ode to Tranquillity*, 1801) знаменует уход поэта в свой внутренний мир. Поэт предпочитает спокойствие славе. Спокойствие чуждо интригам и яростному расколу, оно способствует работе мысли и развитию чувств. Деятельность современного человека представляется поэту диким, неестественным ремеслом кровопролития и обмана.

О кризисе в духовном развитии Колриджа свидетельствует ода «Уныние» (*Dejection*, 1802). В ней утверждается мысль о том, что окружающий мир холоден и мертв; только душа человека излучает свет, только в ней звучит прелестная музыка жизни. Колридж объявляет душу человека самоценной, противопоставляя ее внешнему миру. Поэт признается в том, что творческая сила его воображения иссякает.

В последний период творчества Колридж писал статьи, в которых выступал с апологией монархии и церкви. Поэт сам оценивает себя в работе «*Biographia Literaria*» (1817), говоря о том, что «умственная трусость» привела его к отказу от подлинного творчества.

Джордж Гордон Байрон (George Gordon Byron, 1788-1824)

Революционный романтизм Байрона возникает на основе мятежных выступлений народа в странах Европы. Байроновский романтизм народен в своем существе. Поэт писал: «Из хаоса господь создал мир; из могучих страстей рождается народ». Могучие страсти поэтических произведений Байрона явились выражением мятежных страстей народа.

Байрон был привержен просветительским идеалам и эстетике классицизма, однако он был поэтом-

романтиком. Преклонение перед разумом сопровождается мыслью о неразумности современной действительности. Признание классицистической строгости и ясности сочетается с изображением сложных и неясных чувств, окрашенных мрачным настроением. Действительность испытывается не только разумом, но и романтической иронией. Идеи просветителей выступают в творчестве Байрона в новом, трансформированном виде. У поэта уже нет оптимистической веры во всемогущество разума.

Пафос жизни и творчества Байрона - в борьбе против тирании. Главной мечтой его была мечта о свободе человечества. Однако идеал свободы у Байрона лишен социальной конкретности, поэтому стремление к свободе у него индивидуалистично. Свободу Байрон видит либо в борьбе, ведущей к разрыву с обществом, либо в эпикуреизме.

Личность Байрона весьма противоречива. В его сознании и творчестве борются различные начала - стремление к борьбе за освобождение народов от тирании и индивидуалистические настроения; устремленность вперед, в будущее, и «мировая скорбь». Веря в то, что в будущем свобода восторжествует, поэт тем не менее не может отрешиться от скепсиса и пессимизма.

Байрон учился в Кембриджском университете, увлекался историей, читал труды просветителей, хотел стать политическим деятелем. Первые сборники его стихов публиковались анонимно. Это «Летучие наброски» (*Fugitive Pieces*, 1806), «Стихотворения на разные случаи» (*Poems on Various Occasions*, 1807). Под своим именем Байрон начинает публиковаться со сборника «Часы досуга» (*Hours of Idleness*, 1807). Уже в этих юношеских стихах намечены темы разрыва с лицемерным и жестоким обществом и обращения либо к безыскусной природе («Лакин-и-Гар» - *Lachin u Gair*, «Хочу я быть ребенком вольным» - *I would I were a Careless Child*), либо к жизни, полной борьбы и подвигов («Отрывок» - *Fragment*).

Смелым выходом в литературно-общественную жизнь Англии стала сатирическая поэма «Английские барды и шотландские обозреватели» (*English Bards and Scotch Reviewers*, 1809). Используя форму классицистической поэмы А.Попа, Байрон выступает с резкими, саркастическими нападками почти на всю современную английскую литературу за пренебрежение к жизненной правде и за обращение к мистике. Литературная полемика Байрона с «лейкистами» была формой критики общественной реакции. Многие оценки известных поэтов того времени были несправедливы, но Байрон был прав в своем стремлении к отображению в литературе суровой правды жизни.

В 1812 г. Байрон выступил в парламенте с речью в защиту луддитов. Поэт был очевидцем луддитского движения в Ноттингэме. Речь Байрона явилась гневным обличением буржуазии, обогащающейся за счет жестокой эксплуатации рабочих, обвинением правительству, которое путем смертных казней пыталось подавить движение разрушителей машин. Вскоре Байрон опубликовал сатирическое стихотворение «Ода авторам билля против разрушителей станков» (*An Ode on the Framers of the Frame-Bill*, 1812). Это стихотворение носит политический характер. Автор обличает правительство, которое приняло билль о смертной казни для луддитов. Поэт говорит о неизбежности отмщения тем, кто обрекает рабочих на бедственное положение и смерть. В том же 1812г. Байрон выступает в палате лордов с речью в защиту интересов ирландского народа.

Сознавая трудности борьбы против сил зла и несправедливости, видя жестокость современного режима, Байрон испытывает настроения тоски и отчаяния. В духовной атмосфере одиночества и сознания разрыва между мечтой и действительностью Байрон создает свои романтические «восточные» поэмы: «Гяур» (*The Giaour*, 1813), «Абидосская невеста» (*The Bride of Abydos*, 1813), «Корсар» (*The Corsair*, 1814), «Лара» (*Lara*, 1814), «Осада Коринфа» (*The Siege of Corinth*, 1816), «Паризина» (*Parisina*, 1816).

Главная проблема всех «восточных» поэм - проблема личности в ее непримиримом столкновении с обществом. Романтический герой «восточных» поэм - индивидуалист, исключительная личность, одержимая сильными страстями. Герой порывает с обществом, не желая мириться с жестокой обидой и несправедливостью; он становится на путь мести и борьбы. Смысл жизни этого изгоя - в борьбе против деспотизма и в любви к чистой преданной женщине. Этот герой - деятельная и активная натура, но действует он только во имя своих личных целей. Восхищаясь титанизмом своих героев, Байрон начинает в то же время иронически относиться к их эгоистической природе. Критика индивидуализма намечена в поэме «Осада Коринфа» в образе предателя своего народа Альпа, которому противопоставлен образ патриота Минотти.

Действие «восточных» поэм происходит в основном в Греции, и автор опирается на свои личные впечатления в обрисовке национального «восточного» колорита. Часто поэма представляет собой монолог героя, который рассказывает о необычных, исключительных поступках, сильных страстях.

Сюжетная линия прерывается лирическими отступлениями автора. Композиция поэм фрагментарна, она соответствует импульсивным, порывистым действиям романтического героя, показанного лишь в важнейшие моменты его жизни; о прошлом героя и о его жизни в целом ничего не известно. Вступая в непримиримый конфликт со своими противниками, герой гибнет либо навсегда уходит из общества.

Большой страстностью чувств отличается цикл лирических стихотворений Байрона «Еврейские мелодии» (Hebrew Melodies, 1815). Эти стихи были тогда же положены на музыку И. Натаном и И. Брэмом. Вслед за Мильтоном Байрон обращается к библейским мотивам, но лирическая тема стихов связана с переживаниями поэта, вызванными современными событиями, современным положением личности в обществе. Поэт славит подвиг во имя родины и свободы («Дочь Иевфая» - Jephthas Daughter). Лейтмотивом цикла является также идея возмездия тиранам за их злодеяния («Видение Валтасара» - Vision of Beishazzar; «Поражение Сеннахериба» - The Destruction of Sennacherib). Русские поэты обратили внимание на скорбные и мужественные стихи этого цикла. М. Лермонтов перевел стихотворение «Душа моя мрачна» (My Soul Is Dark), А. Плещеев - «Ты кончил жизни путь...» (The Days are Done) и «У вод вавилонских, печалью томимы» (By the Rivers of Babylon).

В 1815-1816 гг. выходят в свет стихи наполеоновского цикла. Байрон-романтик в этих стихах выражает свое отношение к личности Наполеона. Характер выдающейся личности оценивается поэтом в связи с делом свободы. Отношение к Наполеону меняется в зависимости от того, какую историческую роль он играл в тот или иной период. В некоторых стихотворениях цикла Наполеон обрисован сочувственно, но в «Оде с французского» (Ode from the French, 1815) обозначилась критическая оценка тирана, отступившего отдела свободы.

Кто из тиранов этих мог
Поработить наш вольный стан,
Пока французов не завлек
В силки свой собственный тиран,
Пока, тщеславием томим,
Герой не стал царем простым?
Тогда он пал - так все падут,
Кто сети для людей плетут!

(Пер. В. Луговского)

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

В швейцарский период творчества Байрон создает пессимистические стихи, исполненные безысходной тоски и муки: «Сон» (The Dream, 1816), «Тьма» (Darkness, 1816), «Могила Черчилля» (1816). В этих стихотворениях находят выражение мрачные настроения поэта, оказавшегося в изгнании.

Теме скорбного одиночества мятежной личности посвящена философско-символическая драма «Манфред» (Manfred, 1817). Это поэма о внутреннем мире героя, размышляющего над своей жизнью. Титанический герой изображен на фоне величественной альпийской природы. Ему подвластны духи, и он способен на борьбу с духом зла Ариманом. Но Манфред мучается какой-то роковой тайной и мечтает о покое и полном забвении. Мечты Манфреда не сбываются, и, недовольный жизнью и самим собой, он удаляется от общества в горы, где живет отшельником. Манфред стремится постичь смысл жизни, понять судьбу человечества, но он с презрением относится к людям и замыкается в своем эгоистическом «я». Интеллект и воля Манфреда подчинены его индивидуалистическим страстям. Любовь этой демонической природы губительна. Манфред виновник гибели любящей его Астарты. Эгоцентризм героя - причина его одиночества. Противоречие между могуществом интеллекта и невыносимыми страданиями одинокого человека приводит Манфреда к отчаянию и гибели. «Манфред» известен русскому читателю в переводе И. Бунина.

В творчестве Байрона сильнее, чем у других романтиков, выразились трагизм и драматизм эпохи. Трагична по своему содержанию поэма «Шильонский узник» (The Prisoner of Chillon, 1816). Герой поэмы швейцарский республиканец Бонивар - трагическая фигура борца, оказавшегося в неволе. Его мечта о свободе - это тот свет высокого нравственного идеала, перед которым отступает мрак подземелья.

Высоко оценил «Шильонского узника» в переводе Жуковского В.Г.Белинский: «...Наш русский певец тихой скорби и унылого страдания обрел в душе своей крепкое и могучее слово для выражения страшных, подземных мук отчаяния, начертанных молниеносною кистию титанического поэта Англии! «Шильонский узник» Байрона передан Жуковским на русский язык стихами, отзывающимися в сердце как удар топора, отделяющий от туловища невинно осужденную голову... Каждый стих в переводе «Шильонского узника» дышит страшною энергиею...»* Уже после завершения поэмы «Шильонский узник» Байрон написал «Сонет к Шильону» (Sonnet of Chillon, 1816), в котором восславил свободу.

* Б е л и н с к и й В.Г. Полн. собр. соч. - Т. 7. - С. 209.

В стихотворении «Прометей» (Prometheus, 1816) Байрон нарисовал образ героя, титана, преследуемого за то, что он хочет облегчить человеческую боль живущих на земле. Всесильный Рок сковал его в наказание за доброе стремление «несчастьям положить конец». И хотя страдания Прометея выше всяких сил, он не смиряется перед Тиранией Громовержца. Героика трагического образа Прометея в том, что он может «и смерть в победу обращать». Легендарный образ греческого мифа и трагедии Эсхила обретает в стихотворении Байрона черты гражданской доблести, мужества и бесстрашия, свойственные герою революционно-романтической поэзии. Байрон говорил: «Прометей» всегда так занимал мои мысли, что мне легко представить себе его влияние на все, что я написал».

Прометеевский дух борьбы ощутим и в «Песне для луддитов» (Song for the Luddites, 1816), в которой Байрон откликнулся на новые стихийные выступления английских рабочих. «Песня для луддитов» написана в духе народных песен, и образ «короля Лудда» (King Ludd) заимствован из фольклора. В народе был известен легендарный рассказ о разрушителе ткацких станков Нэде Лудде, своеобразном современном Робине Гуде, защитнике простых людей. «Песня для луддитов» Байрона связана с рабочим фольклором Англии того времени. Эта песня была написана поэтом в письме к Томасу Муру от 24 декабря 1816г. Публикация песни осуществлена в 1830 г. Прометеевское начало чувствуется и в герое «Монодии на смерть Шеридана» (Monody on the Death of Sheridan, 1816). Здесь Байрон создает образ реальной личности, внесшей большой вклад в национальную культуру. Деятельность Шеридана имела большой общественный смысл. В его образе воплощен идеал художника-гражданина, оказавшего нравственное воздействие на общество.

С 1817 г. начинается итальянский период творчества Байрона. Поэт создает свои произведения в обстановке нарастающего движения карбонариев за свободу Италии. Байрон сам был участником этого национально-освободительного движения.

В Италии была завершена поэма «Паломничество Чайльд Гарольда» (Childe Harold's Pilgrimage, 1809-1817). Она была начата во время заграничного путешествия Байрона в 1809-1811 гг. В поэме широко отражены впечатления поэта от посещения Испании, Албании, Греции. Две первые песни, изданные в Англии в 1812г., имели большой успех. По жанровым особенностям это лиро-эпическая поэма, написанная в форме поэтического путевого дневника.

В поэме появляется новый герой романтической литературы. Чайльд Гарольд - мечтатель, порывающий с лицемерным обществом, рефлектирующий герой, подвергающий анализу свои переживания. Здесь - первоисточки темы духовных исканий молодого человека, ставшей одной из ведущих в литературе XIX в. Одержимый желанием бежать от привычного жизненного уклада, разочарованный и непримиримый, Чайльд Гарольд устремляется в далекие страны. Активный самоанализ делает его пассивным в практической сфере. Все его внимание поглощено переживаниями, вызванными разрывом с обществом, и он лишь созерцает то новое, что появляется перед его взором во время странствий. Его тоска не имеет конкретного повода; она является мироощущением человека, живущего при смутном состоянии мира. Чайльд Гарольд не борется, он лишь присматривается к современному миру, стараясь осмыслить его трагическое состояние.

Сюжетное движение поэмы связано со странствиями героя, с развитием чувств и взглядов как Чайльд Гарольда, так и самого автора. Некоторыми чертами образ Чайльд Гарольда близок автору: отдельные биографические факты, чувство одиночества, бегство от высшего света, протест против лицемерия современной Англии. Однако очевидна и разница между личностью поэта и героем поэмы. Сам Байрон отрицал тождество между собой и Чайльд Гарольдом: он иронически относится к позе разочарованного скитальца, спокойно наблюдающего за тем, что он видит во время своих странствий, к «извращенности ума и нравственных чувств» пассивной личности.

Поэма проникнута гражданским пафосом, который вызван обращением к масштабным событиям современности. В первой и второй песнях значительную роль играет тема народного восстания. Поэт

приветствует освободительное движение народов Испании и Греции. Здесь появляются эпизодические, но впечатляющие образы простых людей. Создан героический образ испанки, участвующей в защите Сарагоссы:

...Для битв покинув дом,
Гитару дочь Испании презрела,
Повесила на иву под окном
И с песней, в жажде доблестного дела,
На брань с мужами рядом полетела.

(Пер. В. Левика)

Стихи героического содержания сменяются стихами саркастическими, в которых поэт обличает британскую политику на Пиренейском полуострове и в Греции, где вместо помощи греческому народу в его освободительной борьбе Британия занимается ограблением страны, вывозя из нее национальные ценности.

Героическая тема поэмы связана прежде всего с образом восставшего народа, с изображением борьбы испанских и греческих патриотов. Байрон чувствует, что именно в народе живы свободолюбивые стремления и именно народ способен на героическую борьбу. Однако народ не является главным героем поэмы; не становится героической фигурой и далекий от народа Чайльд Гарольд. Эпическое содержание народной борьбы раскрывается преимущественно через авторское эмоциональное отношение. Движение от лирической темы одинокого героя к эпической теме народной борьбы дано как смена эмоциональных сфер героя и автора. Синтеза между лирическим и эпическим началом не происходит.

Обращение к значительным социальным фактам своего времени дает Байрону основание назвать поэму политической. Обозрение исторически значимых событий подготавливает авторские философские размышления о сущности исторического развития. Основная идея поэмы - апофеоз народного возмущения против тирании, закономерность революционного выступления масс. Через всю поэму проходит образ Времени, связанный с идеей справедливого возмездия.

В третьей и четвертой песнях образ героя постепенно вытесняется образом автора. Эти песни строятся как лирическое раздумье о жизни, в них сильнее звучит авторский голос, более непосредственно выражено отношение к современности. Поэт высказывает мысли о центральном событии своей эпохи - о Французской буржуазной революции, в которой «человечество осознало свою силу и заставило осознать ее других», о великих просветителях Руссо и Вольтере, которые своими идеями участвовали в подготовке революции. В четвертой песне Байрон пишет о судьбе Италии, о ее истории и культуре, о страданиях итальянского народа. В поэме выражена мысль о необходимости борьбы за свободу Италии. Здесь же создан метафорический образ «дерева свободы». Несмотря на то что реакция подрубила это дерево, оно продолжает жить и набирать новые силы. Поэт выражает веру в неизбежное торжество свободы в будущем:

И все-таки твой дух, Свобода, жив,
Твой стяг под ветром плещет непокорно,
И, даже бури грохот заглушив,
Пушай хрипя, гремит твоя валторна.
Ты мощный дуб, дающий лист упорно,
Он топором надрублен, но цветет.

«Мировая скорбь» Байрона вызвана сознанием трагического характера современной борьбы. В поэме находят выражение сложные идейные искания самого поэта, который через «мировую скорбь» пробивается к убеждению о неизбежности торжества свободы в будущем. Трагическое состояние мира кажется поэту непостижимым, и он обращается к мысли о роковой силе, карающей людей, преследующей народы. В этом сказываются романтическая позиция автора и расхождение с просветительской иллюзией всемогущества.

Но Байрон не склоняется перед роком. Он верит в то, что человек может героически противостоять судьбе. Позиция Байрона несовместима с фаталистическим отношением к вневечным силам. Он сторонник активного отношения человека к жизни; он призывает к героической борьбе за свободу личности и народа. Поэма «Чайльд Гарольд» возвеличивает бунтарство человека, вступающего в

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

Изображение природы в четвертой песне проникнуто мыслью о движении и борьбе. Идея борьбы за свободу, идея возмездия выражена в образе моря. Байрон был певцом свободной морской стихии, которая ассоциировалась с громадными силами, свободолюбием и мощью человечества. Символический образ водопада Велино. Это - могучая сила, которая сметает все на своем пути. Поэт верит, что человечество обладает такого рода силой в своей борьбе против деспотизма.

Существо свободной формы романтической поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда» - в смене стилистических красок и тональностей - лиризма, публицистики, медитации, в гибкости и многокрасочности стиха. Стихотворной формой поэмы послужила спенсеровая строфа, состоящая из девяти строк разных размеров. В первых двух песнях «Чайльд Гарольда» очевидны фольклорные мотивы, отзвуки народного творчества Испании, Албании, Греции. В форме старинной баллады написана часть первой песни - «Добрая ночь» (Good Night), в которой выражена любовь к родине. «Добрая ночь» в переводе И.И.Козлова (1825) получила широкую популярность в России и стала известной русской песней. 140-я и 141-я строфы поэмы стали источником стихотворения М.Ю.Лермонтова «Умирающий гладиатор».

Наиболее важные идеи поэмы часто выражены в афоризмах, заключающих спенсерову строфу. Афористичность закрепляется парной рифмой восьмой и девятой строк:

Woe to the conquering, not the conquered host,
Since baffled Triumph droops on Lusitania's coasts.

И лавры Лузитания растит
Не для таких вождей, как наши тори.
Не побежденным здесь, а победившим горе!

Стиль поэмы отличается энергией и динамизмом, контрастностью сопоставлений и страстностью призывов. Все эти качества стиля «Чайльд Гарольда» соответствуют гражданскому пафосу поэмы, ее современному политическому содержанию.

Впечатлениями от итальянской действительности навеяны поэмы Байрона «Жалоба Тассо» (The Lament of Tasso, 1817) и «Пророчество Данте» (The Prophecy of Dante, 1819). В том и другом произведениях герой - жертва жестокого произвола. Тассо томится в темнице, Данте обречен на изгнание. Герой находится в непримиримом конфликте с обществом. Негодование и протест подсказывают ему пророческие мысли о неизбежной гибели тирании в будущем и о торжестве свободы. В «Пророчестве Данте» создан образ значительной исторической личности, образ художника-гражданина. Обращаясь к историческим фигурам, Байрон воссоздает идеал героя современности, близкого его собственному духовному облику.

Своеобразным откликом на движение итальянских карбонариев явилась историческая трагедия Байрона «Марино Фальеро, дож Венеции» (Marino Faliero, Doge of Venice, 1820). В этой трагедии на историческом материале поэт указывает на слабые стороны современного движения: карбонарии увлекались заговорщической тактикой и сторонились народа; их выступление в отрыве от народа было обречено на поражение. Герой трагедии - благородный и мужественный дож Венеции Марино Фальеро - вступает в непримиримый конфликт с Советом десяти, властвующим в Венеции. Борьба Марино Фальеро, связанная только с группой заговорщиков, была трагичной; он погибает.

Историческая трагедия «Двое Фоскари» (The Two Foscari, 1821) также посвящена итальянской теме. В приложении к этой драме Байрон писал: «...Я повторяю, что революция неизбежна. Правительство может ликовать по поводу подавления мелких вспышек; это - лишь волны, которые на мгновение откатываются и отступают, разбиваясь о берег, между тем как великий прилив продолжает надвигаться и захватывать с каждым новым валом новое пространство».

Мистерия «Каин» (Cain, 1821) - крупнейшее произведение позднего Байрона. Это лирическая драма или, скорее, лирико-драматическая поэма, так как драматические приемы всецело подчинены здесь лирическому строю произведения. Главное в «Каине» не драматизм событий, а философская медитация. На материале известной библейской легенды поэт ставит современные философские проблемы. Идеино-художественное решение этих проблем отличается масштабностью и обобщенным

характером.

Библейский образ Каина переосмыслен у Байрона. Это уже не символ зла; убийство Авеля совершается Каином по злой воле Иеговы. Сам Каин выступает в поэме как воплощение человечности и доброты; возвышенна любовь Каина к Аде. Каин - бунтарь, герой, стремящийся к действию во имя истины, добра и счастья. Когда встает вопрос о выборе жизненного пути, он выбирает путь героической борьбы. Герой борется против несправедливости и деспотизма Иеговы, за осуществление своего нравственного идеала.

По примеру славящего разум Люцифера Каин стремится познать место и роль личности в мире. Но в отличие от сомневающегося во всем Люцифера Каин верит в добро. Главный нерв поэмы - в постижении духовных противоречий времени во всей их трагической сложности. Диалектика жизни, противоречия в историческом развитии общества, борьба антагонистических начал - вот суть романтического историзма этой поэмы. Каин отвергает покорность Адама, Евы и Авеля. Человек не должен мириться с господством зла, с трагической судьбой человечества; он имеет право на борьбу, на восстание - такова главная мысль этой поэмы. Нравственно-этические идеи поэмы развиваются в атмосфере активного выражения личного начала самого автора. Богоборческая, героическая поэма Байрона обладала большой взрывчатой, революционной силой; недаром католическая церковь внесла «Каина» в список запрещенных книг.

Поэма «Каин» написана пятистопным белым стихом, выразительные возможности которого были раскрыты в произведениях Шекспира и Мильтона. На русский язык поэма переводилась И. Буниным.

В начале 20-х годов Байрон создает сатирические поэмы «Видение суда» (The Vision of Judgement, 1821), «Ирландская аватара» (The Irish Avatar, 1821), «Бронзовый век» (The Age of Bronze, 1823).

«Видение суда» - политическая сатира антимонархического и антицерковного содержания. Эта бурлескная фарсовая поэма написана в форме видения, в котором фантастика сочетается с реальностью. Сатира направлена против поэта-лауреата Роберта Саути и против воспеваемого им короля Георга III. Байрон пародирует произведение Саути с тем же названием. В поэме используется распространенный в Европе фольклорный сюжет о том, как апостол Петр стоит у врат рая и строго проверяет каждого, кто туда стремится попасть. Этот сюжет использован также и в древнерусской «Повести о бражнике».

Политический памфлет «Ирландская аватара» написан в связи с сообщением в прессе о поездке английского короля Георга IV в Ирландию. Официальной трактовке этого факта Байрон противопоставляет проникнутое гневным авторским пафосом обличение британской тирании. Сатира Байрона направлена как против деспотизма, так и против холопства. В поэме критикуются прославляющие тирана верноподданные. Этой ирландской черни, устроившей пляску в цепях, поэт противопоставляет патриотов, лучших людей Эрина - Ирландии. Лирический герой поэмы призывает ирландцев к борьбе против британской тирании и говорит о своей любви к тем ирландцам, которые борются за свободу своей страны:

Я свой голос за Вольность твою поднимал,
Мои руки готовы к суровой борьбе,
Я всем сердцем не раз за тебя трепетал,
Эрин, знай - мое сердце открыто тебе!

(Пер. В. Луговского)

Поэма «Бронзовый век» написана в форме сатирического обозрения событий 1822 г., характеризующих реакционную политику Священного союза. В поэме Байрон славит революцию в Испании, подвиг русского народа, разгромившего наполеоновскую армию. Как яркий обобщенный образ, пророчески говорящий о будущем свержении всех тиранов, представлен пожар Москвы:

Москва, Москва! Пред пламенем твоим
Померк вулканов озаренный дым.

.....
Сравнится с ним огонь грядущих дней,
Что истребит престолы всех царей!
Москва, Москва! Был грозен и жесток
Врагу тобой преподанный урок!

(Пер. В. Луговского)

Поэма «Бронзовый век» представляет собой блестящее сочетание сатиры на буржуазно-аристократическое общество с героической патетикой, прославляющей народных героев и национально-освободительную борьбу.

В последние годы жизни Байрон работал над своим самым крупным и значительным произведением - эпической поэмой «Дон Жуан» (Don Juan, 1818-1824). Завершить его поэт не успел; было написано шестнадцать песен; работа оборвалась на семнадцатой песне.

«Дон Жуан» - многоплановое произведение, которое содержит гневные инвективы и сатирическое осмеяние, лирические отступления и философские раздумья. А.С.Пушкин указывал на «удивительное шекспировское разнообразие» «Дон Жуана».

Поэма была задумана и выполнена как произведение эпическое, в котором дана панорама современной жизни:

Я все теперь подробно описал:
Любовь, и шторм, и битвы. Как известно,
Эпической поэму я назвал,
И разрешил задачу я чудесно...

(Пер. Т. Гнедич)

Объективный эпический элемент в «Дон Жуане» усиливается по сравнению с «Чайльд Гарольдом». Образ героя и образ автора теперь уже полностью отделены друг от друга. Приключения Дон Жуана существенно отличаются от паломничества романтического Чайльд Гарольда. Если мечтатель Чайльд Гарольд показан на фоне героических событий, то Дон Жуан, обыкновенный человек, «на все готовый», изображен в обстоятельствах частной жизни.

Поэтический рассказ в «Дон Жуане» построен на антитезах. Однако по сравнению с «Чайльд Гарольдом» контрастность «Дон Жуана» зиждется на более глубоком и более конкретном проникновении в существо этических, политических, экономических сторон современного общества и выражается в форме противоречия между видимостью и сущностью. Поэт стремится в этой поэме «в явлениях частных общее найти».

В ряде глав поэмы Байрон опирается на реальные факты, имеет в виду в качестве прототипов реальных лиц. Так, характер донны Инесы, матери Дон Жуана, близок характеру жены Байрона. Действия Дон Жуана, оказавшегося в русской армии, повторяют в чем-то поступки герцога Ришелье, служившего в армии Суворова.

В поэме высказано новое понимание соотношения личности и обстоятельств: «Люди - игрушка в руках обстоятельств, хотя кажется, что обстоятельства - игрушка в руках людей».

Байрон отмечает, что в поэме «Дон Жуан» романтическое начало переосмысливается и набирают силу новые реалистические тенденции:

И превращает правды хладный блеск
Минувших дней романтику в бурлеск.

В «Дон Жуане» Байрон делает следующий шаг к реализму, хотя поэма в целом остается романтическим произведением. Романтизм поэмы - во всепроникающем лирическом чувстве, в дисгармоничности мироощущения, в пламенной страстности монологической речи, во всеобъемлющем характере иронии, в резких парадоксальных антитезах, во вселенском охвате бытия. Лирико-эпический строй поэмы основан на сочетании лиризма и сатиры. Байрон считал свою поэму «эпической сатирой» (epic satire).

В «Дон Жуане» ощутима традиция комического эпоса Филдинга и комической поэмы итальянского поэта Пульчи «Великан Морганте». Байрон пишет:

Я думал быть веселым - это слово
В моих устах звучит, пожалуй, ново!

В «Посвящении», предпосланном поэме, прямо говорится об авторской позиции. Байрон преклоняется перед тираноборцем Мильтоном, он смело обличает министра-реакционера лорда Каслри, обогрившего руки в крови ирландского народа; и в «Посвящении», и в тексте поэмы Байрон дает саркастические характеристики поэтам «озерной школы» - Вордсворту, Колриджу, Саути, выступая

против их консервативных позиций. «Посвящение» имеет вместе с тем и иронический характер. Поэт «посвящает» свою поэму Роберту Саути, которого он презирает за ренегатство и бездарность.

«Дон Жуан» - сатира на современное общество, хотя время действия отнесено к периоду, предшествовавшему Французской буржуазной революции. Байрон намеревался довести историю жизни Дон Жуана до его участия и гибели в революционных событиях конца XVIII в.

Уже в начале первой песни Байрон заявляет, что он ищет героя, но не среди тех, кого хвалит официальная пресса. Не найдя настоящего героя времени, он выбирает Дон Жуана. Обращаясь к теме Дон Жуана, Байрон, по существу, создает персонаж, не похожий на традиционного сластолюбца и соблазителя. Дон Жуан Байрона - образ естественного человека, который живет земными страстями. Искренность поведения героя вступает в противоречие с лицемерием буржуазно-аристократического общества, где извращены нравственные понятия. Дон Жуан вынужден приспособливаться к обстоятельствам ради спасения своей жизни или ради чувственных наслаждений, но в нравственном отношении он выше тех, кто его окружает. Основу сюжета поэмы составляют приключения Дон Жуана.

Воспитание Дон Жуана было «отменно добродетельным». Его обучали мертвым языкам и схоластике, но он оставался живым и непосредственным юношей. Любовная история с замужней дамой вынуждает героя покинуть родину. Инеса отсылает сына в чужие края, боясь скандала. Садясь на корабль, Дон Жуан прощается с Испанией.

После кораблекрушения, оставшись в живых благодаря своему мужеству. Дон Жуан попадает на остров, где встречается с прекрасной Гайдэ, дочерью пирата Ламбро. Любовь к Гайдэ, идиллия недолгих и счастливых дней, проведенных на берегу моря, среди прибрежных скал, внезапно обрывается. На роскошном пиру, устроенном Гайдэ в честь возлюбленного, появляется Ламбро. По его приказу Дон Жуана хватают и продают в рабство в Турцию. Гайдэ умирает от горя.

Ламбро - романтический герой, мстящий всему миру за свою поруганную отчизну - Грецию. Тем не менее он остается демонической фигурой, носителем зла. С его образом связано представление о жестокости мира, враждебного красоте и гармоничности естественного чувства. В третью песнь поэмы включен гимн, посвященный Греции, призывающий к борьбе за свободу:

И снится мне прекрасный сон –
Свобода Греции родной.

На невольничьем рынке Дон Жуана покупает султанша Гюльбея. Однако Дон Жуан отказывается принять ее любовь даже под страхом смерти. Вместе с британцем Джоном Джонсоном он бежит из Константинополя и оказывается в лагере Суворова.

Поэт обращается к военной теме, характерной для эпического произведения. Детально описана подготовка к осаде Измаила войсками Суворова и штурм крепости. Дон Жуан проявляет чудеса храбрости и одним из первых врывается в крепость. Суворов посылает его в Петербург для сообщения о взятии Измаила русскими. При дворе Екатерины II, которая сделала Дон Жуана своим фаворитом, он оказывается в центре внимания. Однако очень скоро под предлогом поправки здоровья Дон Жуан отправляется с секретным поручением в Англию.

Представление об Англии как стране, где царит свобода, разоблачается в сцене, передающей первые впечатления прибывшего в Британию Дон Жуана: ему пришлось сразу же вступить в схватку с грабителями. Англия характеризуется как страна надменных лавочников, которые готовы брать налоги чуть ли не с волны. Байрон говорит, что любой народ считает Англию злой, враждебной силой. В начале двенадцатой песни обрисован собирательный образ скупого, символизирующего власть капитала. Высший «принцип» для скупого - это накопление.

Дон Жуан принят в высшем обществе. Его приглашает к себе лорд Генри Амондевилл. В сатирическом духе описан прием в замке Амондевилла. Высший свет утратил жизнелюбие и непосредственность, те черты, которые были мастерски запечатлены в героях Филдинга. В высшем обществе парит скука.

Находясь в кругу Амондевилла, Дон Жуан обращает внимание на скромную девушку Аврору Рэби, которая не похожа на лицемерных представителей высшего света. Своей невинной грацией Аврора Рэби напоминает героиню Шекспира. Увлеченный Авророй, Дон Жуан тем не менее уступает желаниям светской львицы графини Фиц-Фальк. Сцены сближения Дон Жуана с графиней даны в духе пародии на готический роман.

Как и в «Чайльд Гарольде», в поэме «Дон Жуан» есть два самостоятельных центральных персонажа -

герой и автор. Сюжетные перипетии касаются Дон Жуана - героя активного, но только в сфере своих личных интересов. Лирические отступления и философские медитации выражают общественную позицию автора, высказывающего революционные взгляды, но не имеющего возможности действовать. Байрон сознает общественную роль художественного творчества. С образом автора связано осмысление больших нравственных, социальных, политических проблем современности. В лирических отступлениях выражена вера в благотворные результаты духовной жизни человечества. С восхищением говорится об открытиях Ньютона, о дальнейшем прогрессе науки:

Уж скоро мы, природы властелины,
И на луну пошлем свои машины!

Но, согласно представлениям поэта, современная цивилизация полна противоречий: в XIX в. развивается наука (открыта вакцина, предупреждающая заболевание оспой), вводятся новые изобретения (Хэмфри Дэви изобрел шахтерскую лампу), но в этом же веке происходят войны: «И Ватерлоо, и слава, и увечья».

С образом автора связан гражданский пафос поэмы, постановка актуальных проблем времени. Байрон угадывает экономические причины всего, что происходит в современном обществе. Миром правят банкиры - Ротшильд и Беринг. Власть денег направляет политику, определяет судьбу Старого и Нового Света. Поэт решительно выступает против политики войн и захватов. Имеет смысл только война за свободу. Политические и этические основы буржуазно-аристократического общества Байрон подвергает критике с точки зрения идеала революционной борьбы. В поэме возвеличивается благотворное значение революции для жизни общества:

Но только революция, наверно,
Избавит старый мир от всякой скверны.

В лирических отступлениях поэмы говорится о неизбежности нарастания революционных настроений. Народ не захочет «хранить» королей в наши дни. Байрон заявляет о своей верности идеалам борьбы против деспотизма:

Но весь остаток дней моих и сил
Я битве с деспотизмом посвятил.

Стихотворная форма октавы в поэме охватывает широкое жизненное содержание, различные тональности повествования и многообразные авторские эмоции. Поэтический авторский монолог представляет собой непринужденный разговор с современником. Смена интонаций в повествовании выразительно передана в ритмических вариациях и переходах. Так же как спенсеровая строфа «Чайльд Гарольда», октава в «Дон Жуане» заканчивается двустушием, афористически формулирующим основную мысль.

Низменность жизни современной ему Англии поэт разоблачает как с помощью нарочито возвышенного стиля, так и посредством обращения к грубой лексике. Ирония и сарказм переданы в форме кратких предложений, характерных для разговорного стиля. В целях сатирического осмеяния Байрон смело трансформирует устойчивые словосочетания. Так, например, об Англии он говорит:

All countries have their «Lions», but in thee
There is but one superb menagerie.

Так много львов и зубров всех пород
В зверинце этом царственном живет!

(Все страны имеют своих львов, но у тебя их целый величественный зверинец.) Поэт называет зверинцем (menagerie) общество светских «львов» (lions), тем самым остроумно обличая современную Англию.

Байрон использует трудно переводимый каламбур, когда иронически говорит о Вест-Энде, районе Лондона, где живут богачи:

In the great world, - which being interpreted,
Meaneth the west or worst end of a city.

Что значит «высший свет»? Большой район
На западе столицы...

Более точно мысль поэта можно передать в дословном переводе: «высший свет» означает, по Байрону, западный, т.е. худший, конец города.

Крупнейший поэт своего времени, Байрон участвовал в национально-освободительном движении греческого народа. В Греции написан ряд вольнолюбивых произведений: стихотворение «В день моего тридцатишестилетия» (On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year, 1824), в котором настроение скорби и печали сменяется волевой темой необходимости борьбы за свободу; «Песнь к сулиотам» (Song to the Suliotes, 1824) - боевая песня, призывающая к мужественной борьбе; «Из дневника в Кефалонии» - стихотворение, передающее чувство готовности поэта участвовать в сражении против тиранов. С большим чувством Байрон писал о Греции, стране героев; он признавался, что сражаться за Грецию было для него одним из счастливейших событий всей его жизни. Байрон отдал свою жизнь, борясь за свободу Греции. Он умер в Миссолунги 19 апреля 1824 г.

Большое воздействие на литературу европейских стран оказал «байронический» герой - мятущаяся личность, недовольная современной действительностью, бунтующая против всех установлений, сковывающих свободу, личность разочарованная и одинокая, ищущая самоутверждения в индивидуальном действии. Герой байроновских поэм оказал большое влияние на мироощущение целого поколения европейской молодежи. Увлечение байроновским индивидуализмом, разочарованием и «мировой скорбью» получило название «байронизма». Но мировое значение Байрона отнюдь не сводится к байронизму.

Художественные открытия Байрона - лиризм, отличающийся высоким гражданским чувством, эмоциональным накалом, страстным авторским отношением к жизни, высокий трагизм и драматизм в изображении современной борьбы за свободу, гневная сатира политических стихов и поэм - народны по своему характеру.

Необычайно велико было влияние Байрона в России. В. Кюхельбекер написал стихотворение «Смерть Байрона» (1824), в котором утверждает мысль о мировом значении поэта. Кюхельбекер так характеризует Байрона: «Бард - живописец смелых душ».

А.С.Пушкин в стихотворении «К морю» писал:

Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим...

На русский язык Байрона переводили В.А.Жуковский, М.Ю.Лермонтов, А.Н.Плещеев, К.Д.Бальмонт, С.Я.Маршак, В.В.Левик, Б.Пастернак, Т.Гнедич, Г.Шенгели, В.Луговской и другие. О Байроне писали А.В.Луначарский, В.М.Жирмунский, М.П.Алексеев, А.А.Елистратова, М.Кургинян, Р.М.Самарин, А.А.Аникст, Н.Я.Дьяконова, Л.В.Сидорченко и другие исследователи.

Революционный романтизм Байрона имел мировое значение. Творчество Байрона относится к числу самых ярких страниц в национальное литературном наследии Англии.

Перси Биши Шелли **(Percy Bysshe Shelley, 1792-1822)**

Замечательный революционный поэт Перси Биши Шелли в своих лирических и публицистических произведениях ставил актуальные проблемы времени. Его политическая поэзия явилась выражением народных стремлений к освобождению от буржуазно-монархического режима.

Революционные убеждения Шелли стали основой его дружбы с Байроном, но между ними были и различия. Революционный романтизм как общая идейно-эстетическая позиция проявлялся в их творчестве по-разному. В художественных образах Байрона было больше жизненной конкретности, поэтому Байрон более непосредственно подготавливал и приближал становление критического

реализма. В творчестве Байрона отчетливо проявилась тенденция перехода от абстрактно-символических образов к образам реальным. Для художественной системы Шелли характерны сложная символика, яркая метафоричность, ассоциативность образов. Он тяготел к широким обобщениям и поэтическим абстракциям. Для романтизма Шелли характерна своего рода «поэзия познания», поэтическое восприятие и осмысление самого процесса познания.

Уступая Байрону в мастерстве изображения народных движений, Шелли имел и преимущество перед ним. Байрон часто увлекался сочувственным изображением героя-индивидуалиста, Шелли осуждал индивидуализм в любых его проявлениях. Байрон скептически относился к будущему, хотя и ждал победы народа, борющегося против тирании. Шелли пламенно верил в счастливое будущее и нарисовал в своих поэмах радостные утопические картины жизни освобожденного человечества.

Шелли учился в Итоне и Оксфордском университете, но был исключен за публикацию памфлета «Необходимость атеизма» (*The Necessity of Atheism*, 1811). В 1812г. Шелли выступил защитником интересов ирландского народа. Ирландская проблема стала содержанием его памфлетов («Обращение к ирландскому народу» - *An Address to the Irish People*, 1812). Свободолюбивые идеи выражены в памфлете «Декларация прав» (*Declaration of Rights*, 1812).

Политические и морально-этические воззрения Шелли складывались под влиянием французских просветителей, а также Пейна и Годвина, его трактата «Политическая справедливость». Идеи этого трактата находят развитие в философской поэме Шелли «Королева Маб» (*Queen Mab*, 1813). Сам автор писал об этой поэме: «Прошлое, Настоящее и Будущее - вот величественные и всеобъемлющие темы этой поэмы». Поэт стремится к универсальному охвату бытия: природа дана в масштабах космоса, общество - как панорама истории человечества. Сюжетом поэмы являются не события, а развитие авторской мысли об историческом прогрессе.

В фантастическом зачине поэмы волшебница королева Маб похищает душу спящей Ианты (символ человечества) и вместе с ней в крылатой колеснице устремляется в звездные миры. Здесь королева Маб показывает Ианте жестокость прошлого и настоящего и противопоставляет им картину будущего. Место действия поэмы - вселенная, но автор характеризует вполне земные явления - тиранию, милитаризм, торгашество, религию.

Шелли раскрывает уродливые отношения в обществе, в котором результаты труда бедняков присваиваются «аристократией богатства». Бесчестное общество губит народные таланты. Нищета и тяжелый подневольный труд убили энергию неведомых Мильтонов, безвестных Катонов и Ньютонов. Война стала ремеслом наемных убийц, игрой государственных деятелей, забавой священников.

Шелли обличает религию. Бог представлен в поэме как тиран, отправляющий недовольных деспотизмом в ад. Священники, служители бога, сковывают человеческие души, так же как клеветы земного тирана порабощают тела людей. Земной и небесный владыки живут в полном согласии и направляют свои действия против человечества. Отрицая христианского бога, Шелли обращается к пантеистическим идеям, сохраняя просветительскую веру в разум.

В поэме содержится призыв к борьбе против тирании. Человек, по мнению Шелли, во имя социальных перемен должен быть неустанно деятельным; «душа и тело человека созданы для деяний, исполненных высокой решимости».

Шелли рисует утопическую картину будущего. Пустыни будут превращены в пастбища, холодный климат сменится теплым. Другим будет и человек будущего. Он станет свободным и счастливым. В изображении будущего Шелли обращается к жанровой форме видения.

В «Королеве Маб» проявилась метафоричность поэтического языка Шелли (*the flight of passions wandering wing* - «полет крылатой страсти», *hydraheaded-woes* - «горе с головами гидры»). Поэма написана в форме ораторского обращения к читателю, и в ней отчетливо сказались черты ораторского стиля: эмоциональные повторы, восклицания, риторические вопросы.

Откликом на современные народные движения явилась поэма Шелли «Восстание Ислама» (*The Revolt of Islam*, 1818). В ней поэт воплотил свой идеал революции. По словам Шелли, в «Восстании Ислама» он хотел видеть поэму «о такой революции, которая вполне может произойти в каждой европейской стране». Хотя местом действия является Константинополь, поэт не заботится о точности локальных примет. Ему важно создать обобщенную картину восстания против тирании. В революционной борьбе участвуют не только центральные герои - Лаон и Ситна, но и народ. Сюжет поэмы фантастичен и раскрывается в форме видения, но это «видение девятнадцатого века», т.е. о современном явлении.

В связи с темой восстания встает проблема революционного насилия. Один из персонажей,

Отшельник, предлагает избежать кровопролития и пощадить тирана. Однако в ходе восстания оказывается очевидным, что тиран не останавливается ни перед чем в своих человеконенавистнических действиях. Шелли приводит своих героев к убеждению, что против тирании необходимо активно бороться.

В марте 1818г. Шелли покинул Англию. Последние годы он жил в Италии, где поддерживал дружеские отношения с Байроном.

Героическая тема в творчестве Шелли нашла наиболее яркое выражение в философской поэме «Освобожденный Прометей» (Prometheus Unbound, a Lyrical Drama, 1820). В предисловии к поэме Шелли обосновывает свою интерпретацию прометеевской темы. Шелли решил представить своего Прометея не примирившимся, не дрогнувшим перед коварным противником; он воплотил в его образе лучшие человеческие качества: величие души, бесстрашие перед силой зла.

Шелли продолжил сюжет греческого мифа и эсхиловской трагедии, он показал дальнейшую судьбу Прометея, сосредоточив внимание не столько на героическом мужестве прикованного титана, сколько на его борьбе против зла, на его освобождении и торжестве победителя. Идеал прекрасного выразился здесь в преодолении трагической ситуации. Герой не погибает; одерживая победу над злом, он приближает светлое будущее. К тому же он не одинок в борьбе, он действует вместе с другими героями, ему помогает вся природа. Миф о Прометее истолковывается в духе исторического оптимизма.

В монологе, открывающем поэму, Прометей говорит о страданиях человечества и обличает Юпитера за то, что в мире - «гекатомбы сломленных сердец». Прометей не признает постыдной власти бога. Прометея терзают фурии - «Собаки Ада», которых Юпитер кормит мольбами и стонами своих жертв. Юпитер мучает Прометея, потому что боится его. Прометей единственный из всех живых знает тайну падения тирана Юпитера. Прометей мог бы избавиться от страданий, если бы смирился и выдал тайну, но он не способен к смирению, ибо знает, что оно закабалит человечество. К мужеству и стойкости Прометей пришел через любовь. Второй акт открывается монологом возлюбленной Прометея Азии, которая ждет падения тирана и того часа, когда она будет счастлива с Прометеем.

На стороне Прометея - Дух революционных перемен и преобразований Демогоргон, который предвидит падение Юпитера и способствует уничтожению тирании. В начале третьего акта Демогоргон, появившийся на колеснице Часа, направляется к трону Юпитера, обращаясь к нему со словами:

Оставь свой трон. Иди за мною в бездну...
Для тирании неба нет возврата,
И нет уже преемника тебе...

(Пер. К. Чемена)

Угрозы Юпитера бессильны. Он больше не властен над стихиями и не может избежать неотвратимой гибели.

В четвертом акте «Освобожденному Прометею» развернуты картины счастливого будущего. По представлениям Шелли, в будущем наступит расцвет нравственных и духовных сил человека, который будет жить в обществе, основанном на свободном труде, равенстве и мире. Могущество человека будущего, покоряющего природу, сравнивается в поэме с могучей силой солнца.

Рисую картину будущего Шелли сближается в этой поэме с воззрениями утопических социалистов. Поэт верит в исторический прогресс и убежден, что путь к светлому будущему лежит через острую и напряженную борьбу против тирании. В этом преимущество Шелли перед социалистами-утопистами, которые полагались на естественный переход к социализму, без борьбы и активных политических действий. Шелли, однако, наивно представлял себе будущее социальное устройство; революционную борьбу он понимал только как уничтожение тирании.

Как и в «Королеве Маб», действие «Освобожденного Прометея» происходит в масштабах вселенной. Идея борьбы и возмездия раскрывается в песнях хоров. В свободном композиционном строе поэмы «Освобожденный Прометей» конкретная событийная линия не важна; главное - в борьбе противоположных нравственно-философских принципов. Борьба добра и зла, человечности и деспотизма представлена в символической форме. Но поэтические символы Шелли основаны на мыслях и чувствах современников. Прометей у Шелли - это обобщенный образ героя, в котором субъективное начало сказывается в самой идеальности образа.

В 1819 г. Шелли создает пятиактную трагедию, написанную белым стихом, - «Ченчи» (The Cenci). В

основу сюжета положены факты XVI столетия, касающиеся истории гибели семьи Ченчи. Трагедия «Ченчи» призывала к непримиримой борьбе с общественным произволом, с любым проявлением деспотизма. Бунтарский пафос трагедии «Ченчи» проявился прежде всего в образе Беатриче. Героиня пьесы способна на смелый, мужественный поступок, но она одинока в своей борьбе. Шелли показал трагизм индивидуалистического бунтарства. Однако бескомпромиссная борьба Беатриче, ее нравственное превосходство над миром мракобесия и насилия сообщают драме героический характер.

Некоторые элементы трагедийного стиля драмы «Ченчи» близки шекспировской традиции (быстрая смена эпизодов, большие монологи, белый стих). Очевиден факт влияния таких трагедий, как «Макбет» и «Король Лир». Шекспировское влияние ощутимо в монологе размышляющей о жизни и смерти Беатриче. Мысли героини напоминают философские раздумья Гамлета. Психологическое состояние Джакомо, задумавшего убить своего отца Ченчи, близко к переживаниям Отелло в сцене убийства Дездемоны.

Однако персонажи Шелли-романтика не стали полнокровными характерами. Его герои - воплощение определенного принципа; они одноплановы, лишены жизненной противоречивости. Столкновение героев - это конфликт разных принципов. Отсюда - резкое противопоставление противоположных фигур.

В предисловии к «Ченчи» Шелли высказал свои взгляды на трагедию и трагическое. Он поднял вопрос о народности трагедии. Чтобы вызвать сочувствие людей, содержание трагедии должно иметь «национальный и всеобщий интерес». Великими образцами трагедии Шелли считает «Короля Лира» Шекспира и две трагедии Софокла об Эдипе. Высших нравственных целей трагедия достигает путем воздействия на чувства человека, вызывая его симпатии и антипатии к тому, что изображается. Трагедия учит познавать человеческое сердце, учит мудрости, справедливости, искренности, терпимости и доброте.

В лирических стихотворениях Шелли героическим темам соответствует масштабное изображение могучих сил природы. Космические просторы, бури, потоки, вегер - такова стихия лирических шедевров поэта. Природа в стихах Шелли предстает в бурном движении и непрестанном изменении.

В «Оде к Западному Ветру» (Ode to the West Wind, 1819) символический образ Западного Ветра выражает идею обновления жизни. Западный Ветер разрушает все старое на своем пути и способствует созданию нового. Лирический герой-борец един с могучей силой Западного Ветра, предвещающего наступление бури. Десятистопный ямб и терцины «Оды» создают, неотразимое впечатление нарастающего ритма непреодолимого движения вперед.

Политические стихи Шелли строятся на приемах ораторской речи, которые передают негодование поэта-гражданина, разоблачающего преступления властей. Стихотворение «Песнь к людям Англии» (Song to the Men of England, 1819) является обращением к народу, живущему в рабской зависимости от эксплуататоров. Здесь выражены настроения пролетарской массы, начинающей осознавать несправедливость социальных отношений:

Англичане, почему
Покорились вы ярму?
Отчего простой народ
Ткет и пашет на господ?
Для чего вам одевать
В шелк и бархат вашу знать,
Отдавать ей кровь и мозг,
Добывать ей мед и воск?
Пчелы Англии, зачем
Создавать оружие тем,
Кто оставил вам труды,
А себе берет плоды?..

(Пер. С. Маршака)

Поэт обращается к труженикам Англии с призывом начать революционную борьбу против угнетателей.

Идеал прекрасного выражен в стихотворении «Гимн Интеллектуальной Красоте» (Hymn to Intellectual Beauty, 1816). Лирический герой обращается с клятвой верности к духу интеллектуальной красоты, которая является для него смыслом бытия.

Теме любви посвящено стихотворение «Эпипсихидион» (Epipsychidion*, 1821). В символической форме поэт говорит о своем чувстве к Эмили Вивиани. Истинная любовь идеальна, она основана на взаимопонимании, интеллектуальном общении и родственности воображения; любовь всесильна, она побеждает зло, освобождая людей от тьмы.

* Слово «эпипсихидион» можно перевести как «вращение душ в малом кругу»; человеческие души, дополняющие одна другую, сравниваются с планетами.

Шелли создал замечательные лирические стихи - раздумья об искусстве и трагической судьбе поэта. В стихотворении «К Жаворонку» (To a Skylark, 1820) истинное искусство сравнивается с песней жаворонка. Искусство должно быть столь же непосредственно, чисто и радостно, как пленительная песня вольной птицы.

Элегическая поэма «Адонаис» (Adonais, 1821) - скорбный плач о трагической гибели художника, жертве преследований в несвободном обществе. Поэма была откликом на смерть Китса, но Шелли в обобщенной форме утверждает бессмертие истинного таланта.

Откликом на события политического характера явилась сатирическая поэма Шелли «Маскарад Анархии» (The Masque of Anarchy, 1819, опублик. в 1832 г.). Подзаголовок говорит о том, что это произведение «написано по поводу манчестерской резни». Полна сарказма публицистическая характеристика правителей Англии, которые устраивают кровавую расправу над народом. Символом власти предстает здесь зловещее маскарадное шествие палачей. Эта сатира содержит трагические ноты: поэт говорит о рабском существовании простых людей. Заканчивается поэма призывом к борьбе, к восстанию.

Торжественным гимном свободе прозвучали стихотворения Шелли «Ода к защитникам свободы» (Ode to the Asserters of Liberty, 1819), «Ода к свободе» (Ode to Liberty, 1820), «Свобода» (Liberty, 1820), «Ода к Неаполю» (Ode to Naples, 1820). В стихах поэт стремится передать дух эпохи, пафос борьбы. Эти произведения были написаны по поводу драматических событий современности, но поэт не дает событийной конкретизации, для него важно передать эмоциональную реакцию на них.

Эстетические взгляды Шелли наиболее полно выражены в трактате «Защита поэзии» (A Defence of Poesy, 1821, опублик. в 1840 г.), который был ответом на работу писателя и друга Шелли Т.Л.Пиккока «Четыре века поэзии» (The Four Ages of Poetry, 1820). Пиккок считал, что поэзия утрачивает свое значение по мере развития цивилизации. В противовес точке зрения Пиккока Шелли утверждает идею великого значения поэзии в истории человеческого общества, ставит вопрос о сущности поэтического творчества. Шелли высказал свои взгляды на специфику поэзии. Поэзия основана на «внешних и внутренних» впечатлениях человека. Ритм рождается как имитация природных явлений. Поэты «выражают влияние общества и природы на их собственный ум». «Быть поэтом - значит постичь истинное и прекрасное, с помощью слова понять добро...» Поэт, по представлению Шелли, - это пророк, который видит будущее в настоящем; в его мыслях содержится «зародыш будущего цветения».

Для Шелли прекрасно то, что находится в движении, в развитии к высокому идеалу. Шелли как поэт-романтик ищет в настоящем ту красоту, в которой предвосхищается будущее, однако он обходит вопрос о конкретном изображении настоящего. Отсюда неизбежен определенный разрыв между действительным и желаемым. Материалистическая мысль о том, что искусство создается как результат воздействия реальности, осложняется в трактате идеалистическими утверждениями о пророческой роли поэзии, о всесильном воздействии поэта-законодателя на общество.

Влияние идеалистических идей Платона, его диалогов «Федр» и «Ион» ощутимо в определенной мере в мыслях Шелли, касающихся вопроса о вдохновении поэта. Абстрактное толкование вопросов искусства проявляется и в том, что предмет поэзии сводится только к воспроизведению красоты жизни, хотя Шелли был сторонником универсальности поэтического образа.

Шелли утверждает, что поэзия основана на воображении. Акцент на воображении и вдохновении, свойственный эстетике поэта-романтика, не означает, однако, того, что Шелли не признавал роли разума в поэтическом творчестве. Разум, по мнению Шелли, необходим для поэтического воображения.

Шелли сознает силу воздействия поэзии на общество: «Поэзия - неизменный провозвестник пробуждения великого народа, сторонник благотворных перемен во мнениях и установлениях». Восхищаясь прекрасными образами поэзии, люди подражают им и через подражание отождествляют себя с объектом своего восхищения. Яркие и страстные рассуждения Шелли о роли поэзии в общественной жизни проникнуты гражданским пафосом.

Шелли вошел в мировую литературу как поэт-тираноборец, прославляющий прометеевский героизм

прекрасной свободолюбивой личности, выступающей против социального неравенства. Мечта поэта-романтика раскрывается в поэзии Шелли в форме картин счастливого будущего. Символический образ освобожденного человечества в произведениях Шелли родствен высокими идеалам социалистов-утопистов. Лирика Шелли оказала большое влияние на последующую социалистическую поэзию Англии, в частности на поэзию Уильяма Морриса.

Джон Китс (John Keats, 1795-1821)

Поэт-лирик, писавший на высокие темы любви, красоты, искусства, Джон Китс был человеком драматической судьбы. Отказавшись от занятий медициной, Китс посвятил себя поэтическому творчеству. Но жизнь его была недолгой: в 25 лет он умер от туберкулеза. Китс создал произведения, ставшие шедеврами английской поэзии.

По своим социальным и эстетическим взглядам Китс относится к течению лондонских романтиков. Ближе всех к нему был Хэзлитт. Китс испытывал влияние радикальных идей Хэзлитта, но, как и последний, он скептически относился к политическим способам борьбы.

Течение лондонских романтиков демократично в своей основе. Китс, Хэзлитт, Лэм, Хант выступали с критикой буржуазных порядков и торийской политики Англии, предлагали радикальные реформы, защищали права личности, высказывали прогрессивные этические и эстетические идеи. Они многому учились у «лейкистов» Вордсворта и Колриджа, но резко критиковали их за консервативные взгляды. Близкие Байрону и Шелли по своим прогрессивным политическим убеждениям, они, однако, не возвысились до революционной героики их мировоззрения и творчества, не приняли тенденциозности их передового искусства. Течение лондонских романтиков занимает срединное положение между крайними течениями в романтизме. Поэтому в позиции лондонских романтиков есть черты сходства и различия с позициями разных течений английского романтического движения*.

* См.: Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма.

Прогрессивные социально-политические убеждения Китса находят выражение в его сонете «О мире» (On Peace, 1814). Тема мира связана здесь с тираноборческими мотивами. Лирический герой приветствует мир, наступивший после разгрома Наполеона. Он радуется тому, что вместе с миром придут покой, улыбки, счастье. Но мир неотделим для поэта от борьбы за свободу, за то, чтобы в Европе не было больше тиранов, за то, чтобы справедливый закон не позволял «сильным мира сего» совершать зло.

В стихотворении «Робин Гуд» (Robin Hood, 1818), в котором поэт воспевает легендарного героя и его вольнолюбивых друзей из Шервудского леса, сказан его интерес к героической теме народной борьбы.

Китс - мастер сонетной формы стиха. Его сонеты отличаются глубиной философской мысли и вместе с тем простотой музыкальной и гармонической формы. Тема поэта, его творческого самосознания и отношения поэзии к жизни - основное содержание сонетов Китса. В сонете «Чаттертону» (Sonnet to Chatterton, 1815) Китс выражает чувства скорби и печали по поводу трагической гибели поэта. Но сонет заканчивается прославлением вечно живого творчества. «Сонет, написанный в домике Бернса» (Sonnet Written in the Cottage where Burns was Born, 1818) передает восхищение Китса великим шотландским поэтом. Поэзия Бернса волнует потомков. Китс, очутившись в доме поэта, чувствует свое родство с Бернсом. В сонете «Кузнечик и сверчок» (On the Grasshopper and the Cricket, 1816) поэт раскрывает в малом большое, видит красоту бытия в самом обычном и славит поэзию земной жизни.

Наряду с сонетом Китс обращался и к жанру оды. Его ода свободна от дидактизма и риторики классической оды. Ода в творчестве поэта-романтика стала лирической медитацией, включающей реальные детали и конкретные образы. Оды Китса, как правило, написаны пятистопным ямбом. В «Оде соловью» (Ode to a Nightingale, 1819) лирический герой счастлив тем, что соловей свободно поет о прекрасном лете. Поэт хотел бы улететь вместе с соловьем на крыльях поэзии. Поэту не страшно умереть, так как он знает, что соловей по-прежнему будет петь свою песню. Но, упиваясь музыкой, поэт не забывает о действительности, фантазия не может оторвать его от реальности.

Китс увлекается поэзией эпохи Возрождения. Он высоко ценит творчество Эдмунда Спенсера. Ренессансная традиция сказанась в гармоническом сочетании красоты и истины, мысли и пластики. Но эта традиция развивается в творчестве Китса в форме романтических мотивов чуда, мечты,

воображения.

Недовольство Китса буржуазной действительностью проявилось в противопоставлении больших страстей героев Возрождения мелким чувствам человека XIX в. В стихотворении «Современная любовь» (*Modern Love*, 1818) Китс с иронией сопоставляет чувства современника с любовью у шекспировских героев. Сам Китс определил свою творческую эволюцию как «поступательное движение Воображения к Истине». Ближе всего к реальности муза поэта-романтика стоит в стихотворении «Осень» (*To Autumn*, 1820). Здесь Китс полностью отходит от мифологической образности, создавая картину осени - поры грустного прощания с прошлым накануне суровой зимы. Пейзаж в стихотворении связан с образом простого человека - крестьянки, живущей в непрестанном труде.

Стихи Китса отличаются разнообразием стихотворных размеров и богатством ритмики. Своеобразие Китса-поэта - в живых и ярких впечатлениях, в изобилии красок, в обостренном интересе к предметным деталям. Благодаря глубокой авторской идее предметные детали и штрихи в стихах всегда слиты в единый поэтический образ. Стихи Китса передают радость человека, наслаждающегося красотой.

Романтический идеал Китса - в поисках и утверждении первозданной красоты. Он видит ее в реальном мире, воображение открывает и воссоздает ее в поэтическом произведении.

Стремясь восстановить гармонию мира и истины, которые изуродованы в современной ему буржуазной действительности, Китс ищет в объекте прежде всего красоту и обращается в поисках идеала прекрасного к античности и Ренессансу. Поэт жаждет найти гармонию в человеке и природе.

Противоречие между мечтой и действительностью поэт-романтик Китс выражал как противоречие между желанным идеалом красоты и буржуазной прозой. Преклонение Китса перед красотой не было, однако, бегством от жизни, от проблем, волнующих человечество. В своей поэзии он воплощал истину жизни, суть реальности. Он поэтизировал ту красоту, которая была скрыта в самой жизни под покровом уродливых явлений. Прекрасное искусство запечатлевает лучшие мгновения жизни, и потому оно сохраняет свое значение для последующих эпох. Эти мысли находят выражение в стихотворении Китса «Ода греческой вазе» (*Ode on a Grecian Urn*, 1820). Изображения на греческой вазе передают прекрасные моменты жизни античной цивилизации. Греческая ваза представлена как «рассказчица, чьи выдумки верней и безыскусней вымысла иного». Концовка стихотворения - поэтический афоризм, передающий мудрую идею, возникающую у поэта в момент восприятия греческой вазы как произведения искусства:

Скажи: Прекрасна правда и правдиво
Прекрасное - и этого довольно!

(Пер. О. Чухонцева)

Китс обращался к различным жанровым формам - сонету, оде, балладе, исторической трагедии («Оттон Великий» - *Otho the Great*, 1819) и поэмам: незавершенная сатирическая поэма («Колпак и бубенцы» - *The Cap and Bells*), идиллическая («Эндимион», 1817), трагическая («Изабелла», 1818, «Ламия», 1819), героическая («Гиперион», 1818).

Идеал Китса с особой силой выражен в начальных двадцати четырех строках поэмы «Эндимион» (*Endymion*, 1818). Красота - это вечная радость, которая никогда не уходит в небытие. Она дает многим людям покой, здоровье, мечты; она торжествует, несмотря на отчаяние. Красота так же важна для человека, как солнце, луна, деревья, цветы, чистый ручей.

В поэме «Гиперион» (*Hyperion*, 1818) Китс использует приемы аллегорической поэзии эпохи Возрождения. В поэме показано столкновение противоположных сил. Новые олимпийские боги благодаря своему величию, красоте и силе побеждают титанов. В поэме раскрывается конфликт между древним богом света Гиперионом и его антагонистом - новым богом света Аполлоном. Гиперион томится в ожидании неотвратимого конца. Торжество Аполлона - это победа новой красоты. В мифологических образах поэмы передана идея движения времени. Поэма проникнута пафосом познания истины. Обладая пророческим даром, Аполлон видит будущее и своей волей старается приблизить его. В образе Аполлона выражена авторская мысль о нравственной силе искусства. Поэма осталась незавершенной.

Во фрагменте «Падение Гипериона. Видение» (*The Fall of Hyperion. A Dream*, 1819) герой уже не бог Аполлон, а обыкновенный человек, поэт, ведущий разговор с богиней памяти Монетой. В уста Монеты вложены мысли Китса о сущности поэзии. Монета говорит герою о том, что порывы поэта-мечтателя

бесполезны для человечества, нужно быть истинным поэтом, т.е. мудрецом, гуманистом, врачом людей; истинный поэт думает о земном. Монета наделяет поэта всеми познаниями, которые хранятся в ее памяти. Подлинным художником может стать лишь тот, кто посвящает свою жизнь людям, кто борется за истину.

А.А.Елистратова так определяет своеобразие поэзии Китса в сравнении с поэзией Байрона и Шелли: «Сравнивая Китса с этими его современниками... можно сказать, что если в их поэзии преобладает пафос раскрепощения действия, мысли и чувства, то основным пафосом поэзии Китса было раскрепощение эстетического сознания человека»*.

* Е л и с т р а т о в а А.А. Наследие английского романтизма и современность. - С.454.

Вальтер Скотт **(Walter Scott, 1771-1832)**

Творчество Вальтера Скотта - важный этап в развитии литературного процесса в Англии, отразивший переход от романтизма к реализму.

Творческий метод и стиль романов Скотта - явление сложное. Скотт опирался на достижения писателей XVIII в., считая своим учителем Филдинга. Однако он жил в иную эпоху, и творчество его знаменовало новый этап в развитии романа. Не уступая своим предшественникам в художественном мастерстве. Скотт превосходит их не только глубиной своей исторической концепции, но и более совершенным способом построения романа и раскрытия характеров. Романтизм в творчестве Скотта своеобразно сочетается с ярко выраженными реалистическими тенденциями. Исследователи отмечают, что Скотт включил «романтическое» в круг реального*.

* См. Р е з о в Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. - М.; Л., 1965. - С.407.

В мировую литературу Вальтер Скотт вошел как создатель исторического романа.

С присущей ему глубиной Скотт отобразил жизнь самых различных эпох, начиная со средних веков и кончая тем временем, когда жил он сам. Скотт увидел «тайну жизни» современного ему общества в его переходном характере.

Писатель жил на рубеже XVIII и XIX вв., в ту переломную эпоху, когда феодальные отношения сменялись буржуазными. Феодально-патриархальная Шотландия уходила в прошлое; на смену ей приходила Шотландия буржуазно-помещичья. Смена эпох обостряла интерес к прошлому, к истории, порождала стремление разобраться в закономерностях ее развития. Величие и сила Скотта заключаются в том, что он соединил в своем творчестве изучение истории с философским осмыслением события прошлого и блестящим художественным мастерством романиста.

Современники Скотта зачитывались его романами. Их высоко оценили все крупнейшие писатели и критики XIX столетия. Пушкин сравнивал Скотта с Шекспиром. Белинский назвал его «Колумбом в сфере искусства», а также «Шекспиром и Гомером» исторического романа. Бальзак считал Скотта своим учителем. Историзм творчества Скотта имел большое значение для развития реалистического романа XIX в.

Вальтер Скотт родился в столице Шотландии Эдинбурге. Эдинбург с его архитектурными памятниками был самой историей. Все здесь хранило память о прошлом Шотландии, о героических сражениях и народных восстаниях. Отец Скотта был известным адвокатом. Изучению юриспруденции сразу же после окончания школы посвятил себя и будущий писатель. Работая в конторе отца, он познакомился с шотландским и английским законодательством. Недолгая адвокатская практика, связанная с разъездами по стране, работа секретаря эдинбургского суда и шерифа одного из округов Шотландии - все это помогло молодому Скотту познакомиться с жизнью и не прошло бесследно для будущего романиста. Прошлое родины вызывало живой интерес у Скотта. Он начинает собирать памятники шотландского фольклора, записывает баллады и песни, посещает места исторических событий, изучает историю Шотландии, Англии и других европейских стран.

Народное творчество вдохновило Скотта на создание романтических баллад*. Однако источником его ранних поэтических произведений был не только фольклор Шотландии. Молодой Скотт был хорошо знаком с литературами европейских стран - Англии, Германии, Франции, Италии, Испании, увлекался драмами Гёте, балладами Бюргера, поэмами Тассо.

* Баллада Скотта «Иванова ночь» (The Eve of Saint John) была переведена в 1824 г. на русский язык В. А. Жуковским.

В 1802 г. Скотт опубликовал два тома шотландских народных песен, собирать которые он начал с ранней юности («Песни шотландской границы» - *Minstrelsy of the Scottish Border*). Третий том появился в 1803 г. Эти памятники народной поэзии содержали богатейший материал по истории; в них отразились мысли и чувства простых людей, живших в далекие времена; в них звучал голос народа Шотландии. Вслед за этими сборниками появились поэмы Скотта - «Песнь последнего менестреля» (*The Lay of the Last Minstrel*, 1805), «Мармион» (*Marmion*, 1808), «Дева озера» (*The Lady of the Lake*, 1810), «Рокби» (*Rokeby*, 1813).

Уже первая из поэм имела необыкновенный успех и сделала автора знаменитым. В «Песни последнего менестреля», как и в других поэмах Скотта, реальность сочетается с фантастикой, черты и факты истории средневековья переплетаются с вымыслом. Описания средневековых замков, шотландский пейзаж, картины охоты и сказочные приключения - все это характерно для раннего поэтического творчества Скотта. Однако оно было лишь подготовительным этапом к созданию знаменитых романов.

В своих романах Вальтер Скотт обращался к значительным историческим событиям. Он показал столкновение социальных сил в различные эпохи. Скотт более глубоко, чем какой-либо писатель до него, раскрыл роль социальных конфликтов в истории человечества.

Велика заслуга писателя, сумевшего показать народные движения, создать значительные народные характеры. Всей логикой развертывающихся в его романах событий Скотт подчеркивал зависимость судьбы отдельного человека от хода истории; он обладал способностью раскрывать характер каждого действующего лица как характер, определяемый исторической эпохой. Вместе с тем он прекрасно передал особенности быта людей, их обычаи и нравы, колорит страны и эпохи.

Своеобразие исторических романов Скотта определяется его мировоззренческой позицией. Мировоззрение писателя было противоречивым. Он придерживался консервативных взглядов, поддерживал правительство тори и был сторонником конституционной монархии. Объективно Скотт признавал право народа на борьбу против угнетения, но он опасался революционных преобразований, и его пугала идея народовластия.

За свою жизнь Скотт написал 28 романов, несколько повестей и рассказов. Многие его романы посвящены истории Шотландии: это так называемые шотландские романы, среди которых: «Уэверли, или Шестьдесят лет назад» (*Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*, 1814), «Гай Маннеринг» (*Guy Mannering, or The Astrologer*, 1815), «Антикварий» (*The Antiquary*, 1816), «Пуритане» (*Old Mortality*, 1816), «Роб Рой» (*Rob Roy*, 1818) и др.; историческое прошлое Англии воспроизведено в романах «Айвенго» (*Ivanhoe, A Romance*, 1820), «Монастырь» (*The Monastery, A Romance*, 1820), «Аббат» (*The Abbot*, 1820), «Кенилворт» (*Kenilworth, A Romance*, 1821), «Вудсток» (*Woodstock; or The Cavalier*, 1826); в «Квентине Дорварде» (*Quentin Durward*, 1823) описаны события, происходившие во Франции во время правления Людовика XI.

Условием создания подлинно исторического романа Скотт считал серьезную проблематику и историческую точность. Писатель тщательно и добросовестно изучал исторические памятники, документы, костюмы, обычаи. В.Г.Белинский писал: «Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история»*.

* Б е л и н с к и й В.Г. Поля. собр. соч. - Т. 5. - С. 42.

И все же главное в романах Скотта не изображение быта и нравов, а изображение истории в ее движении и развитии. В предисловии к роману «Айвенго» Скотт писал, что для воспроизведения исторического прошлого вовсе не обязательно пользоваться архаизированным языком и делать человеческие чувства примитивными. Он подчеркивал, что романист должен рассматривать историю с позиций человека своего времени. Этой точки зрения Скотт последовательно придерживался в своем творчестве. Проблематика его романов всегда значительна, и о какой бы эпохе он ни писал, он осмысливает ее с точки зрения современности. Каждый из романов Скотта открывает перед читателем целый мир важных исторических событий и больших человеческих чувств. В своем единстве его романы составляют грандиозную панораму жизни Англии и Шотландии на протяжении нескольких столетий, от конца XII до начала XIX в.

Ключевыми романами шотландского и английского циклов с полным основанием можно считать «Роб Роя» и «Айвенго». В этих двух романах во всем блеске проявилось мастерство Скотта-романиста.

С темой Шотландии связан роман «Роб Рой». Описанные в нем события происходят в начале XVIII в. в горных селениях Шотландии, в торговом городе Глазго, на севере Англии. Писатель вводит нас в обстановку напряженной политической борьбы. Шотландскому народу навязана уния 1707 г., по которой Шотландия была окончательно присоединена к Англии. Феодалная знать еще лелеет мечты о возвращении своей былой власти, о реставрации Стюартов. Зреет заговор, ведется подготовка к якобитскому восстанию 1715 г. (якобиты - сторонники низложенной династии Стюартов). Знатный землевладелец Осбалдистон примыкает к восстанию. В атмосферу политической борьбы и интриг попадает молодой Фрэнк Осбалдистон, приехавший из Англии в поместье к своему дяде.

Главная сюжетная линия романа связана с историей Фрэнка. Однако отнюдь не она представляет основной интерес, а описание жизни и борьбы людей из горных кланов Шотландии. В романе воспроизведены тяжелые условия жизни простых людей, населяющих прекрасную Горную Страну с ее обширными лесами, живописными пещерами, озерами, высокими горами и лощинами. Великолепие природы еще более оттеняет нищету горных селений. В жизнь Горной Страны проникают новые формы торгово-денежных отношений. Рассказывая о жизни шотландцев, Скотт утверждает их право на борьбу с поработителями и угнетателями. Черты народного мстителя он воплощает в образе Роб Роя.

Роб Рой - реально существовавший вожак шотландских горцев. Он был гуртовщиком, которого разорили, лишили земли и дома. Роб Рой ушел в горы и возглавил отряд таких же, как и он, обездоленных горцев. Скотт не стремился к воспроизведению всех подробностей, связанных с жизнью Роб Роя; он передал основное - дух горной шотландской вольницы, воплощенный в образе великодушного и отважного народного мстителя, память о котором, как «о шотландском Робине Гуде - грозе богатых, друге бедняков», навсегда сохранилась в сердцах его соотечественников.

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

Многообразна галерея действующих лиц романа: представители старой англосаксонской знати (Седрик, Ательстан), нормандские феодалы и рыцари (Фрон де Беф, де Мальвуазен, де Браси), крестьяне-рабы (Гурт и Вамба), церковники (аббат Эймер, великий магистр Лука Боманоар, монахи), король Ричард Львиное Сердце, ведущий борьбу против феодальной клики, возглавляемой его братом принцем Джоном. Скотт дает острые социальные характеристики феодалов-угнетателей, рисует реалистическую картину жестокости феодальных порядков и нравов.

Уже в самом начале повествования подчеркнут контраст между красотой величественной природы и условиями жизни народа. Две человеческие фигуры возникают на фоне лесного пейзажа; на шею каждого из них надеты металлические кольца, «вроде собачьего ошейника, наглухо запаянного». На одном написано: «Гурт, сын Беовульфа, прирожденный раб Седрика Ротервудского»; на другом - «Вамба, сын Уитлисса Безмозглого, раб Седрика Ротервудского». Крестьяне-рабы ведут разговор о положении дел в стране. «У нас остался только воздух, которым мы дышим, - говорит Гурт, - да и его у нас не отняли потому только, что иначе мы не были бы способны выполнять работу, наваленную на наши плечи».

В народных сценах и в народных характерах отчетливо проявилась связь творчества Скотта с фольклорной традицией. Прежде всего это чувствуется в образе Робина Гуда, созданного на основе народных преданий. В соответствии с народными балладами и песнями Скотт описал Робина Гуда как подлинно народного героя, борца с несправедливостью. В традициях английского народного творчества написаны сцены стрельбы из лука, поединка на дубинках в лесу. В духе народной поэзии даны и образы отважных стрелков Робина Гуда, в частности веселого шутника и балагура, бесшабашного монаха Тука, борющегося на стороне крестьян. Любитель выпить и обильно поесть. Тук заставляет вспомнить шекспировского Фальстафа.

Если в «Айвенго», обращаясь к далекому средневековью, Скотт рассказывает о победе феодальных отношений над патриархальными, то в ряде романов, посвященных событиям английской буржуазной революции XVII в. («Вудсток», «Пуритане», «Антикварий»), он обращается к изображению борьбы буржуазии с феодальными порядками. Оставаясь верным исторической правде, Скотт объективно показал историческую неизбежность крушения феодального строя и утверждения буржуазного.

Большая заслуга писателя состоит в том, что, несмотря на свой консерватизм и монархические симпатии, он сумел в данном случае изобразить события в полном согласии с исторической правдой. Об этом свидетельствует и образ принца Карла Стюарта («Вудсток») - пустого и легкомысленного человека, неспособного к управлению государством, но претендующего на королевский престол, и образ монархиста, верного феодала Стюартов сэра Генри Ли, который, хотя и осуждает казнь короля, встает на сторону Кромвеля («Вудсток»).

Историзм Скотта раскрывается и в романе «Пуритане», где создан собирательный образ пуритан-повстанцев. В романе повествуется о событиях 1679 г., когда в Шотландии вспыхнуло восстание пуритан, направленное против реставрированной в 1660 г. династии Стюартов. В «Пуританах» на широком фоне происходящей в стране борьбы между республиканцами и роялистами показана судьба шотландца Генри Мортон. Вначале умеренный пуританин, Генри Мортон становится одним из вождей восставших пуритан. Жизненный опыт помогает Генри побороть первоначально присущую ему политическую инертность. Жестокость королевской власти, бесчинства солдат королевской армии заставляют его принять активное участие в борьбе. Как это обычно бывает у Скотта, фигура героя, история его любви затмеваются бурным потоком развертывающихся событий, в данном случае - борьбой между феодальным и буржуазным лагерями. Эти две социальные силы представлены в романе образами генерала-монархиста Клеверхауза и одного из вождей пуританского восстания - Берли. В образе жестокого, высокомерного аристократа Клеверхауза в самом отталкивающем виде показан фанатизм роялистов, стремящихся любыми средствами расправиться с народным движением ради утверждения своей власти и прежнего могущества. Клеверхаузу противопоставлен Берли как образ, выражающий историческую необходимость выступления пуритан. Основной пафос романа обусловлен включением в него замечательных, ярких народных образов. Для Скотта очевидно, что без народа никакие исторические сдвиги невозможны, и потому народу в романе «Пуритане» принадлежит центральное место. В самой постановке вопроса - народное движение есть ответ на многовековые притеснения феодалов - большая заслуга Скотта. Но, отразив стремление народа к социальной справедливости. Скотт выступил с проповедью политического компромисса между враждующими лагерями - аристократией и буржуазией, компромисса, в котором он видел наиболее приемлемую форму разрешения острого социального конфликта. Скотт осуждает «фанатизм» пуритан, который представляется ему весьма опасным. Этот фанатизм писатель показал в образах слепой Бетси Маклюр, безумного Аввакума Многогневно, в образе Берли.

Выступив создателем многопланового романа, Скотт строит сюжеты своих произведений свободно, обогащая их множеством событий, вводя большое количество действующих лиц; несколько тем, переплетаясь друг с другом, создают сложный и яркий рисунок. Неоспоримое достоинство романов Скотта проявилось в художественно завершенном приеме соединения описаний частной жизни с историческими событиями. Мастерство писателя видно и в портретной характеристике героев, в описаниях обстановки, в которой они живут и действуют. Скотт умело вводит в повествование элемент неожиданности, распутывает сложные сюжетные узлы, обращается к фантастике, связывая ее с поверьями народа и особенностями его мировосприятия в каждую из описываемых эпох. Обращаясь к различным эпохам, Скотт на историческом материале каждой из них подчеркивает неизбежность исторического развития, смены старого новым.

Как создатель жанра исторического романа, Вальтер Скотт вошел в мировую литературу, заняв место в первом ряду ее лучших представителей.

Реализм

Как ведущее направление реализм утверждается в английской литературе в 30-40-е годы XIX в. Своего расцвета он достигает во второй половине 40-х годов.

В 30-40-е годы выступают такие замечательные романисты, как Диккенс, Теккерей, сестры Бронте, Гаскелл, поэты-чартисты Джонс, Линтон и Масси.

В истории Англии 30-40-е годы XIX в. - это период напряженной социальной и идеологической борьбы.

Политическая атмосфера в стране особенно накалилась в 1846-1847 гг., т.е. в канун европейских революций 1848 г. Во второй половине 40-х годов выступила замечательная плеяда чартистских поэтов и публицистов. Стихи поэтов-чартистов звали к классовой борьбе, к международной солидарности рабочих; они отличались большой социальной глубиной и политической страстностью. Новаторство

чартистской поэзии проявилось в создании образа пролетария-борца, сознающего свои классовые интересы.

Никто вам не поможет,
Спасенье в вас самих - вперед! -

с этими словами Эрнест Джонс обращался в одном из своих стихотворений к рабочим.

Широкую известность получили стихи сочувствующих чартизму поэтов, писавших о бесчеловечной эксплуатации детского и женского труда на ткацких фабриках. К их числу относятся знаменитый «Плач детей» (The Cry of the Children, 1843) Э.Баррет-Браунинг* и «Песнь о рубашке» (The Song of the Shirt, 1844) Томаса Гуда. Т. Гуд изобразил непосильный труд швеи, проводящей всю жизнь за машиной. И лексика, и звучание строк передают ритм безостановочно стучащей машины:

* На основе «Плача детей» Э.Баррет-Браунинг было написано одноименное стихотворение А.Н. Некрасова.

Работай! Работай! Работай,
Пока не сожмет головы, как в тисках!
Работай! Работай! Работай,
Пока не померкнет в глазах!
Работай! Работай! Работай!
От боя до боя часов!
Работай! Работай! Работай!
Как каторжник в тьме рудников.

(Пер. М. Л. Михайлова)

В 40-е годы были созданы лучшие произведения английского критического реализма. Именно в это время выходят романы «Домби и сын» Диккенса, «Ярмарка тщеславия» Теккерея, «Джен Эйр» и «Шерли» Шарлотты Бронте, «Мэри Бартон» Элизабет Гаскелл.

Жанр романа прочно завоевывает себе популярность. Диккенс и Теккерей, сестры Бронте и Гаскелл помогли своим современникам задуматься над коренными проблемами эпохи, раскрыли перед ними глубину социальных противоречий. Со страниц их романов страшными глазами смотрели нищета и страдания народа. И не «старая добрая Англия», а страна, раздираемая противоречиями, была изображена в их книгах. Собственно, это была не одна Англия, а две - Англия богатых и Англия бедных.

Широко раздвинулись социальные и вместе с тем географические рамки романа: трущобы Лондона и английская провинция, небольшие фабричные города и крупные индустриальные центры; за пределы Англии переносит действие своих романов Теккерей.

Появляются и новые герои. Это не просто люди из народа, а люди, глубоко задумывающиеся над жизнью, тонко чувствующие, горячо реагирующие на окружающее и активно действующие (Джон Бартон в романе «Мэри Бартон», герои романов Шарлотты и Эмилии Бронте).

Формы английского реалистического романа XIX в., впитавшего достижения просветительского романа предшествующего столетия, открытия романтиков, опыт создания исторического романа В. Скотта, многообразны. Эпическая многоплановая масштабность в изображении общества сочетается с углубляющимся мастерством изображения человеческой личности в ее обусловленности обстоятельствами и ее взаимодействии с окружающим. Возрастает мастерство психологического анализа.

После 1848 г. начинается новый период в истории критического реализма и одного из его ведущих жанров - романа. В 50-60-е годы, последовавшие за революционным подъемом и подавлением европейских революций 1848 г., Англия вступает в новую фазу развития. Одержав победу над рабочим движением, буржуазия укрепила свои позиции. Англия завоевала ведущее положение на международной арене в промышленности и торговле.

Однако насаждавшиеся апологетической литературой представления о «процветании» справедливы лишь по отношению к буржуазии, укрепившей свои позиции и интенсивно обогащающейся. Положение народных масс противоречило официальной версии о «всеобщем процветании». В Англии этих лет не затихает классовая борьба, хотя по своей силе и массовости она значительно уступает рабочему движению предшествующих десятилетий. В рабочем движении происходит раскол, усиливается влияние оппортунизма и буржуазной идеологии.

В 50-60-е годы XIX в. заметным явлением реалистической литературы в Англии стало творчество Энтони Троллопа (Anthony Trollope, 1815-1882). В его обширном литературном наследии видное место занимает цикл романов «Барсетширские хроники» (Barsetshire Chronicle, 1855-1867), состоящий из книг: «Смотритель» (The Warden, 1855), «Барчестерские башни» (Barchester Towers, 1857), «Доктор Торн» (Dr. Thorne, 1858), «Фремлейский приход» (Framley Parsonage, 1861), «Домик в Оллингтоне» (The Small House at Allington, 1864) и «Последняя хроника Барсета» (The Last Chronicle of Barset, 1867). Для Троллопа характерно особое внимание к обыденной жизни, к широкому панорамному изображению провинциальной Англии, к социальной характеристике таких слоев английского общества, как духовенство и дворянство. Троллоп продолжает традиции Теккерея, однако в его творчестве сатирическое начало играет уже меньшую роль. Размеренное, детализированное, спокойное повествование Троллопа резко отличалось от повествовательной манеры таких романистов, как Уилки Коллинз и Чарлз Рид, которые, следуя традициям Диккенса, обращались к сложной сюжетной интриге и к острым драматическим ситуациям.

Английский роман второй половины XIX в. приобретает новые черты и особенности. Это проявилось в заметном усилении драматического и лирического начал, в более пристальном внимании к интеллектуальной и духовной жизни героев, к их психологии; с особым интересом романисты этого периода относятся к разработке этического аспекта общественной проблематики. Это сказалось в творчестве Джордж Элиот, а позднее - в романах Мередита и Батлера.

Чарлз Диккенс (Charles Dickens, 1812-1870)

Диккенс вошел в мировую литературу как великий юморист и сатирик. Смех во всем многообразии его оттенков - от мягкой иронии до гневной сатиры - главное оружие Диккенса. Смех побеждает зло и утверждает добро, всегда торжествующее в романах Диккенса. «Юмор Диккенса, - писал Стефан Цвейг, - возносит его творчество в область непреходящего, делает его вечным».

В первый ряд мировой литературы ставит произведения Диккенса Лев Толстой, отметивший на склоне лет: «На меня он имел очень большое влияние, любимый был писатель». В России Диккенс воспринимался как «брат Гоголя», как писатель гоголевского направления русской литературы. «Мы на русском языке, - писал Ф.М.Достоевский, - понимаем Диккенса, я уверен, почти так же, как и англичане, даже, может быть, со всеми оттенками; даже, может быть, любим его не меньше его соотечественников. А, однако, как типичен, своеобразен и национален Диккенс!»

Чарлз Диккенс родился на юге Англии в предместье Портсмута - Лендпорте, расположенном на острове Портси. Родословная одного из самых известных романистов мира не блистала величием имени. Дед Чарлза служил лакеем, а потом дворецким в одном из поместий. Он был женат на горничной и, рано умерев, оставил двух сыновей. В семье младшего из них - Джона Диккенса, добившегося места чиновника морского ведомства, - и родился 7 февраля 1812 года будущий писатель. По роду службы Джону Диккенсу не раз приходилось менять место жительства. В 1814 г. семья переехала в Лондон, а через три года - в городок Четем, где и прошли самые лучшие детские годы Диккенса.

Биографы писателя отмечают свойственную Чарлзу впечатлительность и удивлявшую окружающих наблюдательность. Он ясно помнил каждое событие, каждую деталь и подробность, ничто не ускользало от его внимательного взгляда. Он любил наблюдать за людьми, умел передавать особенности их речи, изображать манеру их поведения. Он подмечал все смешное, все характерное. Его с детства тянуло к сцене, к игре, ко всему необычному. Огромным событием стало посещение театра, на подмостках которого разыгрывались трагедии Шекспира и ставились водевили. Вместе со своей младшей сестрой Фанни маленький Чарлз распевал песенки и разыгрывал сценки на радость посетителям пивной, куда не раз вместе с отцом заходили и дети. Одно из самых ярких воспоминаний детства - цирковая арена, на которой знаменитый в те годы клоун Гримальди потрясал воображение зрителей своими трюками.

Самые большие впечатления детства были связаны для Чарлза с чтением романов Дефо, Филдинга, Смоллета - знаменитых романистов XVIII в., создателей комической традиции в литературе Англии. Часы, проведенные над страницами дешевых изданий «Тома Джонса» и «Робинзона Крузо», навсегда остались в памяти писателя как самые счастливые часы его детства.

Детство Чарлза окончилось рано. Когда ему было девять, материальное положение семьи

пошатнулось; когда ему исполнилось двенадцать, он уже был в Лондоне и самостоятельно зарабатывал себе на жизнь, помогая к тому же младшим братьям и сестрам. За неуплаченные долги Джон Диккенс попал в долговую тюрьму, а Чарлз, поселившись на окраине Лондона, поступил работать на фабрику ваксы. Несчастья и беды одинокой и неустроенной жизни, о которых он так не любил вспоминать в годы своей славы, приобщили Диккенса к миру лондонской бедноты, к страданиям брошенных на произвол судьбы одиноких детей, о судьбах которых он расскажет потом во многих, своих романах - в «Оливере Твисте», «Дэвиде Копперфилде», «Холодном доме».

Впечатлений было много. Страстно хотелось учиться. И Диккенсу все же удалось окончить школу. Это произошло после того, как, получив небольшое наследство, Джон Диккенс покинул долговую тюрьму, и его семья вновь воссоединилась. Заботиться о ее благополучии пришлось Чарлзу. Он становится рассыльным в одной из лондонских судейских контор, потом получает место чиновника. Ему становится хорошо известен мир стряпчих, адвокатов; он переписывает бумаги и деловые письма, знакомится с атмосферой судебных заседаний, с бракоразводными процессами и бесконечными тяжбами за наследство.

Из мира судебных контор Чарлз попадает в журналистику. В 1832 г. двадцатилетний Диккенс, овладев стенографией, получает место парламентского репортера. Это позволяет ему присутствовать на заседаниях палаты общин в парламенте. Он слушает и записывает речи ораторов, публикует свои корреспонденции в газетах «Тру сан» и «Миррор оф парламент». Вскоре Диккенс становится известным в кругу лондонских журналистов. Молодого репортера приглашают работать в газету «Морнинг кроникл», и он с радостью принимает это предложение, хотя в душе его живет мечта стать актером. Осуществить эту мечту ему не удалось. Он стал писателем. Начав как очеркист, Диккенс прославился как автор «Записок Пиквикского клуба».

Как корреспондент Диккенс объездил многие города Англии и Шотландии. Он побывал в Бирмингеме и Эдинбурге, в Бате и Эксетере, в Ипсвиче и Саддери. Он присутствовал на городских торжествах, выслушивал юбилейные речи, наблюдал за ходом выборов в парламент. Он знакомился с обычаями и нравами жителей провинции, был свидетелем дорожных происшествий, очевидцем самых удивительных событий, повидал множество людей. Все эти впечатления, факты, сведения, все эти встречи, лица и обстоятельства получали свою новую жизнь на страницах его произведений, преломлялись в фейерверке рассказанных им историй. На протяжении нескольких лет он публикует свои очерки, которые привлекают читателей юмором и тонкой наблюдательностью их автора. Вначале Диккенс не подписывал очерки своим именем, они выходили без подписи. Потом под ними появилось имя «Боз».

В 1835 г. Диккенс получил от издателя Джона Макрона предложение издать очерки (или «скетчи», как их называли в Англии) отдельной книгой. В день рождения Диккенса - 7 февраля 1836 г., когда писателю исполнилось двадцать четыре года, «Очерки Боза» вышли в свет.

«Очерки Боза» (Sketches by Boz) посвящены жизни Лондона и его обитателей. «Лондонский приход», «Картинки с натуры», «Лондонские типы» - так называются разделы этих «зарисовок подлинной жизни и нравов», изданные с иллюстрациями знаменитого в то время художника-карикатуриста Крукшенка.

«Очерки Боза» часто называют прологом к творчеству Диккенса-романиста. И это действительно так, хотя, создавая их, Диккенс еще не помышлял о создании романов. Он писал «картинки с натуры», оживляя их силой своего творческого воображения, рассказывая о том, что наблюдал в повседневной действительности, освещая заурядное и обыденное светом любви и сочувствия к людям.

Разнообразны созданные им лондонские типы! Целой вереницей проходят перед читателями чиновники, служанки и модистки, мелкие клерки и владельцы бедных лавчонок, содержательницы дешевых пансионатов и скупщики подержанных вещей, кондукторы омнибусов, кэбмены и мальчишки-разносчики. Сколько смешных и печальных историй рассказал о них Диккенс! Он показал своих героев в будни и праздники, в горе и радости. Вместе с ними мы отправляемся на Гринвичскую ярмарку, от души веселимся, присутствуя на спектакле в театре «Этли», смеемся над клоуном, бродим по темным окраинам Лондона. Диккенс ведет нас в жалкие каморки бедняков, где царит безысходная нужда, где дети плачут от голода, а несчастные матери страдают, не имея возможности согреть и накормить их.

От внимательного взора писателя не укрылись такие стороны жизни, которые были скрыты от многих его современников. В английской литературе XIX в. Диккенс выступил как писатель-урбанист, как поэт и бытописатель Лондона. Он любил и хорошо знал этот огромный, поражающий своими контрастами город. Картины жизни Лондона создали в своих очерках предшественники и современники Диккенса - Чарлз Лэм, Ли Гент, Пирс Эган. Но Диккенс о многом сумел сказать по-своему. Он не

только зоркий наблюдатель и остроумный рассказчик. Его очерки согреты глубоким сочувствием к обездоленным, обманутым жизнью людям. Мастерство юмориста связано с интересом к проблемам социального характера. Смеясь над тем, что смешно, он никогда не остается равнодушным к тому, что достойно сострадания или осуждения. Юморист соединяется в нем с социальным критиком.

С появлением «Очерков Боза» начался путь Диккенса в литературе.

В творчестве Диккенса можно выделить четыре периода.

Первый - ранний - охватывает 1833-1841 гг. В это время созданы «Очерки Боза», «Посмертные записки Пиквикского клуба», «Приключения Оливера Твиста», «Жизнь и приключения Николаса Никльби».

Второй период - 1842-1848 гг. - приходится на время подъема рабочего движения в Англии. В эти годы написаны «Американские заметки», «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита», «Домби и сын».

Третий период - 1849-1859 гг. - открывается романом «Дэвид Копперфилд», за которым следуют «Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит».

Четвертый период охватывает 1860-е годы. В это десятилетие Диккенс создает романы «Большие ожидания», «Наш общий друг» и начинает работу над «Тайной Эдвина Друда». Завершить этот роман помешала смерть писателя.

Славу Диккенсу принес его первый роман «Посмертные записки Пиквикского клуба» (The Posthumous Papers of the Pickwick Club, 1837). Он возник из юмористических подписей, которыми Диккенс по договору с одной из издательских фирм сопровождал рисунки художника Сеймура о приключениях членов охотничьего клуба. Роман печатался отдельными выпусками. Каждый новый выпуск привлекал все большее количество читателей, и к тому времени, когда он был закончен, имя его автора стало широко известно. По мере работы над романом Диккенс отказался от первоначального плана построения своего произведения как серии комических зарисовок и сцен. Роман приобретает определенную сюжетную линию, в основу которой положена история судебного процесса, возбужденного против мистера Пиквика его квартирной хозяйкой миссис Бардль. Столкновение Пиквика с судебскими чиновниками, с крючкотворами и темными дельцами Додсоном и Фоггом, воплощающими продажность буржуазного суда, пребывание мистера Пиквика в тюрьме, его знакомство с ее обитателями определяют сюжетный стержень романа.

Пиквик поставлен писателем в положение человека, который на собственном (правда, пока еще очень небольшом) опыте познает некоторые темные стороны жизни. Фигура Пиквика по мере развития романа перестает быть только комичной. Диккенсовский герой привлекает к себе сердца читателей своей честностью, доверчивостью к людям, добротой и нежеланием мириться с несправедливостью. Смешные и нелепые положения, в которые на каждом шагу попадает мистер Пиквик, объясняются полным несоответствием между его представлениями о жизни и людях и реальной действительностью. Слепая доверчивость Пиквика делает его жертвой проходимца Джингля, хитрой миссис Бардль и многих других. Честность и прямолинейность Пиквика приводят его в долговую тюрьму, ибо он не может и не хочет дать взятку Додсону и Фоггу.

Образ Сэма Уэллера становится в романе воплощением тех качеств и свойств, которых не хватает мистеру Пиквику. Сэм Уэллер трезво смотрит на жизнь. У него ясный ум человека из народа: он находчив, ловок, деловит, изворотлив. Не случайно Пиквика и Сэма Уэллера сопоставляют с другой классической парой в мировой литературе - странствующим рыцарем Дон Кихотом и его слугой Санчо Пансой. Действительно, герои Диккенса напоминают героев бессмертного романа Сервантеса. Только вместо странствующего рыцаря, идадьго Дон Кихота, величественно восседающего на своем Россинанте и облаченного в рыцарские доспехи, перед нами - смешной коротенький джентльмен во фраке, цилиндре и гетрах. Но Пиквика роднит с Дон Кихотом его стремление к добру и справедливости, его наивное и искреннее недоумение перед неустроенностью жизни.

Сэм Уэллер вносит в роман яркую струю искрящегося веселья; его остроумие неиссякаемо, находчивость в любых жизненных трудностях вызывает восхищение, а его оптимизм, связанный с присущим ему здравым смыслом, действует покоряюще. Красноречие Сэма Уэллера достойно восхищения. Не случайно многие из его афоризмов и изречений были подхвачены современниками и перешли со страниц романа в жизнь. Поток его каламбуров бесконечен. Сэм щедро рассыпает вокруг себя блестящие своего остроумия: «Дело сделано, и его не исправить, и это единственное утешение, как говорят в Турции, когда отрубят голову не тому, кому следует».

Значение «Записок» определяется не столько описанием веселых приключений пиквикистов, сколько звучащими в романе социальными мотивами. В главах о выборах в городке Итонсвилле Диккенс

обращает свою критику против буржуазного парламентаризма, системы обмана, подкупов, шантажа, которая сопутствует буржуазным выборам.

Роману в целом свойствен мягкий и жизнерадостный юмор. В конце 30-х годов выходят романы Диккенса «Приключения Оливера Твиста» (*The Adventures of Oliver Twist*, 1837-1838) и «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (*The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*, 1838-1839). В этих романах, построенных в форме жизнеописания героя, Диккенс углубляет критику буржуазного общества. Он обращается к вопросу о взаимоотношении личности и общества, личности и окружающей ее социальной среды. В судьбах центральных героев (Оливер Твист и Николас Никльби) писатель отразил тяжелую жизнь многих тысяч обездоленных. Жизнь Оливера Твиста начинается в работном доме. Английская буржуазия пыталась представить работные дома как своего рода благотворительные учреждения, в стенах которых престарелые рабочие и дети-сироты могут чувствовать себя вполне спокойно и устроено. Диккенс смело разоблачил эту легенду. Маленькому Оливеру приходится столкнуться здесь с голодом, унижениями, незаслуженными оскорблениями и обидами. Надзиратель Бамбл и миссис Мэн, приглядывающая за детьми, - воплощение бесчеловечности и жестокости. Дети или умирают от побоев и хронического недоедания, или превращаются в жалкие, забытые, запуганные существа. Просьба о дополнительной порции каши воспринимается надзирателем как бунт, опасный и совершенно недопустимый в стенах подобного учреждения. После бегства из работного дома Оливер становится учеником гробовщика, попадает в воровскую шайку, оказывается жертвой злодея Сайкса и содержателя воровского притона Фейджина. Жизнь открывается перед Оливером своими мрачными сторонами. Но случайная встреча с добрым мистером Браунлоу меняет его судьбу. Он находит приют у хороших людей, у него появляются друзья, выясняется тайна его происхождения, и роман завершается благополучной развязкой.

Второй период творчества Диккенса относится к 40-м годам XIX в. Обстановка в Англии этих лет способствовала дальнейшему углублению реализма писателя. Важную роль в этом сыграли впечатления, полученные им во время путешествия по Америке (1842), в период его пребывания в Италии, Швейцарии, Франции. В 40-е годы ярко проявился талант Диккенса-публициста («Американские заметки» - *American Notes for General Circulation*, 1842) и очеркиста («Картины Италии» - *Pictures from Italy*, 1846); он обращается к жанру исторического романа («Барнеби Радж» - *Barnaby Rudge*, 1841), создает цикл «Рождественских рассказов» (*Christmas Tales*, 1843-1845), пишет остро обличительные романы «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (*The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*, 1844) и «Домби и сын» (*Dealings with the Firm of Dombey and Son Wholesale, Retail and for Exportation*, 1848).

Углубление критического начала в творчестве Диккенса проявилось в романе «Мартин Чезлвит».

Диккенс развивает мысль о том, что страсть к обогащению становится импульсом поведения людей в капиталистическом мире. И не случайно одна из центральных тем романа - тема борьбы жадной своры родственников за наследство богатого старика Мартина Чезлвита. Собравшись у постели умирающего, они играют жалкую комедию любви и преданности, но за каждым лицемерным вздохом и возгласом сожаления скрываются корыстные помыслы и эгоистические побуждения. Цель у них одна - обогащение. О нем мечтают Энтони Чезлвит и его сын Джонас, к нему стремится Монтегю Тигг, надеется на него и молодой Мартин Чезлвит. Но ни один из них не может превзойти Пекснифа - ни в мастерстве и тонкости применяемых уловок, ни в хитрости, ни в лицемерии. В образе Пекснифа Диккенс запечатлел характерные черты английской буржуазии, особо выделив одну из них - лицемерие. Образ Пекснифа дан в сатирическом плане. В описании его поведения и характера нет места мягкому юмору и добродушному смеху. Диккенс беспощаден в обличении его ханжества, эгоизма, жестокости, хитрости и беспредельного корыстолюбия, прикрывающегося маской благопристойности. Имя Пекснифа стало нарицательным в Англии, оно применяется для обозначения лицемерия.

Важное место принадлежит в романе главам, посвященным Америке. Молодой Мартин Чезлвит отправляется в Америку. Как и многие другие эмигранты, он возлагает большие надежды на жизнь в «стране свободы». Однако очень скоро становится очевидной вся глубина их заблуждения. На своем печальном опыте они познают «прелесть» американских «демократических свобод». Мартин и Марк становятся жертвами компании по продаже земельных участков.

Герой Диккенса знакомится с деятелями американской прессы. Свое перо они всецело подчинили власти золота. Характерны названия, которые дает Диккенс продажным американским газетам, - «Клеветник», «Нью-Йоркская помойка», «Скандалист», «Соглядатай». Мартин Чезлвит сталкивается с общественными деятелями, политиками, крупными американскими буржуа. Все они преклоняются

перед силой доллара. Деньги заменяют ум, образование, сердце. На «свободной» земле американской буржуазной республики не менее пышно, чем в монархической Англии, процветают цинизм и невежество, наглость и высокомерие.

Диккенса глубоко волнует вопрос об усовершенствовании общества. В бурные 40-е годы, в период наивысшего обострения чартистских выступлений, он продолжает сохранять свою веру в возможность переустройства общества путем морального воздействия на буржуазию и перевоспитания ее. Эти убеждения легли в основу его «Рождественских рассказов» - «Рождественская песнь в прозе» (A Christmas Carol in Prose, 1843), «Колокола» (The Chimes, 1844), «Сверчок на печи» (The Cricket on the Hearth, 1845) и другие.

Традиционный жанр святочного рассказа со всеми утвердившимися в нем атрибутами - переплетение реальности с фантастикой, достоверности с вымыслом, появление духов и волшебников, обязательное завершение рассказа счастливой развязкой - Диккенс наполнил новым содержанием. И глубоко правы были его современники, увидевшие в «Рождественских рассказах» выражение актуальных для эпохи идей.

«Рождественская песнь» и «Сверчок на печи» со дня их выхода стали наиболее широко известными, любимыми и популярными книгами в Англии. Причину этого следует искать в демократизме рассказов Диккенса, в содержащейся в них защите обездоленных и угнетенных, в прославлении доброго и отзывчивого человеческого сердца.

Диккенс утверждал в своих рассказах принципы моральной чистоты и нравственности, которые были близки и дороги простым людям. В «Рождественской песни» создан выразительный образ скряги Скруджа, который воплощает в себе эгоизм, скарденность, жестокость, бездушие буржуазного дельца. Он презирает бедняков, не признает за ними права жить, иметь семью, детей. По своим взглядам этот герой Диккенса - мальтузианец. Во второй и третьей частях рассказа Диккенс повествует о перерождении Скруджа. При этом писатель вводит в повествование сказочный элемент. Под влиянием духов, которые являются Скруджу во сне и показывают его прошлое, настоящее и будущее, он изменяется. Из эгоиста и скряги он превращается в доброго старика, готового помочь людям. И после этого преобразования Скрудж впервые чувствует себя счастливым.

В рассказе «Колокола» поставлен вопрос о положении народа, раскрыта антинародная сущность буржуазных партий и решительно осуждается мальтузианство. Бедный посыльный Тоби Векк, скромный и смиренный труженик, случайно встречается с тремя джентльменами, рассуждающими о положении бедняков и их назначении в жизни. Двое из этих представителей господствующих классов - Файлер и Кьют - сторонники мальтузианства. Файлер говорит о том, что бедняки (речь идет о дочери Тоби Векка) не имеют права выходить замуж, иметь детей, ибо это способствует увеличению числа нищих. Кьют всецело разделяет взгляды Файлера; он лишь «развивает дальше» его мысль, доказывая, что наиболее правильное и радикальное средство избавления от бедняков - их уничтожение. Третий, «краснолицый» джентльмен, скорбит о «добром старом времени» и о былом согласии между бедняками и их хозяевами. Образ буржуазного филантропа Баули, «покровителя» и «друга» всех бедняков, созданный в этом же рассказе, еще раз убеждает в резко отрицательном отношении писателя к правящим классам и проводимой ими политике. Прикидываясь «другом» простых людей, Баули стремится своими подачками заставить бедняков смириться, не думать о своем положении, трудиться и во всем полагаться на «добрых» хозяев.

Тоби Векк простодушен и наивен. Он не может разобраться во всех хитросплетениях, преподносимых файлерами, кютами, баули. Но он понимает, что настоящую помощь простому человеку, попавшему в беду, может оказать только бедняк. И Тоби помогает безработному и бездомному рабочему Вилли Ферну.

Образ Вилли Ферна - новое явление в творчестве Диккенса. Честный и трудолюбивый, Ферн не может молчать, сталкиваясь с несправедливостью. Он произносит речь в защиту бедняков. Однако протест Вилли Ферна принимает форму апелляции к хозяевам; Ферн просит у них сочувствия, высказывает надежду на их отзывчивость.

Лучшим произведением Диккенса 40-х годов был роман «Домби и сын». Он создавался в период наивысшего подъема чартизма в Англии и в разгар революционных событий в других европейских странах. Во второй половине 40-х годов все более и более очевидной становилась беспочвенность многих иллюзий писателя, и прежде всего его веры в возможность существования классового мира. Не могла не быть поколеблена и его уверенность в эффективности апелляции к буржуазии. «Домби и сын» с большой убедительностью раскрывает антигуманную сущность буржуазных отношений. Диккенс

сумел показать взаимосвязь и взаимозависимость между отдельными сторонами и явлениями жизни. Это определило построение романа. Если предыдущие романы Диккенс строил как серию последовательно чередующихся эпизодов или включал в них несколько параллельно развивающихся и в определенные моменты перекрещивающихся сюжетных линий, то в «Домби и сыне» все, вплоть до мельчайших деталей, подчинено единству замысла. Все сюжетные линии романа сходятся и переплетаются в едином центре. Идеино-художественным центром романа является образ мистера Домби - крупного английского негоцианта, возглавляющего фирму «Домби и сын».

Повествуя об истории крушения семьи и честолюбивых надежд мистера Домби, Диккенс доказывает, что деньги несут в себе зло, отравляют сознание людей, поработают их и превращают в бессердечных гордецов и эгоистов. Домби бездушен, суров, холоден. Цель его жизни - процветание фирмы «Домби и сын». Домби уверен в непоколебимой силе богатства. Он - типичный английский буржуа.

Денежные интересы мистера Домби, деятельность его фирмы в той или иной мере оказывают влияние на судьбу остальных героев романа. «Домби и сын» - название фирмы и в то же время история семьи, в членах которой ее глава мистер Домби видел не людей, а лишь послушных исполнителей своей воли. На людей Домби смотрит только с точки зрения их полезности для дела. И потому он просто не замечает свою дочь Флоренс. В его глазах она лишь «фальшивая монета, которую нельзя вложить в дело». Все свои надежды Домби связывает с маленьким Полем. Сын должен стать наследником и продолжателем дела отца.

Эгоизм Домби не знает границ. Но и внимание его к кому-либо не может принести добра. Гибнет маленький болезненный Поль. Он не может перенести той системы воспитания, во власть которой его отдал бездушный отец. Школа Блимбера и пансион миссис Пипчин оказываются губительными для него.

Отношения между людьми Домби воспринимает как торговые сделки. Он покупает себе жену - красавицу Эдит. Домби уверен, что можно купить покорность, послушание, преданность. Однако власть денег оказывается далеко не всесильной при столкновении с гордой и сильной Эдит. Она уходит из его дома. Впервые поколеблена уверенность Домби в несокрушимости его могущества. Неудачи постигают Домби и в делах. В конце концов он остается в полном одиночестве.

В романе «Домби и сын» Диккенс отказывается от чрезмерной прямолинейности в изображении действующих лиц. Характеры Домби, Каркера, Эдит Диккенс стремится раскрыть в присущей им психологической сложности. И это, бесспорно, новая черта в творчестве писателя. В романах 30-х годов этого не было. Образы Ральфа Никльби, Фейджина одноплановы. В одной плоскости строится и образ скряги Скруджа. Домби более сложен. Он жесток и бездушен, эгоистичен, но его чувство к Полю велико и переживания в связи со смертью мальчика мучительны. Еще более сложен характер Эдит Грейнджер. Она выросла в мире, где все продается и покупается. Ее тоже продали, выдав замуж сначала за Грейнджера, а потом за мистера Домби. Эдит горда и высокомерна, но вместе с тем она «слишком унижена и подавлена, чтобы спасти себя». И все же Эдит восстает против деспотизма Домби. Унижение и гордость, подавленность и мятежность сочетаются в ее натуре.

В «Домби и сыне» Диккенс создал образы людей из народа. Каждый из них в отдельности и все они вместе противостоят миру Домби не только в моральном, но и в социальном плане. Кочегар Тудль и его жена, капитан Катль и лавочник Джилс, горничная Сюзен Ниппер воплощают в себе замечательные свойства простых людей. Говоря о кочегаре Тудле, Диккенс подчеркивает, что этот рабочий - «полная противоположность во всех отношениях мистериу Домби». Ему чужды лесть и преклонение перед силой золота.

Общий тон повествования в романе «Домби и сын» иной, чем в предыдущих романах. Здесь нет места тому безграничному оптимизму, который определял характер юмора более ранних произведений Диккенса. Сильнее звучат ноты печали; гнев и возмущение сменяют веселый смех.

Создавая образы лицемеров, эгоистов, скупцов, Диккенс изображает их как нравственных уродов. Он считает, что зло - это уродство, отклонение от нормы. Подчеркивая это уродство, Диккенс использует гротеск.

Диккенс широко пользуется приемом лейтмотива. Лейтмотивом образа Каркера являются его блестящие белые зубы как символ его хищности и коварства. «Череп, гиена, кошка вместе взятые не могли бы показать столько зубов, сколько показывает Каркер». Лейтмотив образа Домби - леденящий холод.

Новым этапом в творчестве Диккенса были 50-е годы. В это время им написаны романы: «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» (The Personal History of David Copperfield, 1850),

«Холодный дом» (Bleak House, 1853), «Тяжелые времена» (Hard Times, 1854), «Крошка Доррит» (Little Dorrit, 1857) и роман о Французской буржуазной революции XVIII в. «Повесть о двух городах» (A Tale of Two Cities, 1859). Это блестящие художественные полотна, в которых подняты важные общественные проблемы.

Социальная система Англии, политический и общественный строй, парламент и суд - все подвергается критике. Диккенс показывает гнилость английского государственного аппарата, бюрократизм и коррупцию. 50-е годы - это годы еще большей демократизации мировоззрения писателя. Об этом свидетельствуют замечательные образы простых людей (Одинокий Том, Обитатели Подворья Разбитых Сердец, рабочие) и последовательное противопоставление их правящей верхушке. Связь с народом и вера в народ, которые всегда были свойственны Диккенсу, еще больше усилились в его социальных романах 50-х годов.

Характерная особенность произведений Диккенса этого периода заключается в преобладании в них сатиры над юмором.

В форме жизнеописания героя написан роман «Дэвид Копперфилд». По своему построению и общему тону повествования он отличается от остальных произведений Диккенса 50-х годов; роман написан в мягких лирических тонах, ему свойствен тонкий юмор. Этот роман можно рассматривать как переходное произведение от ранних периодов творчества писателя к более поздним. Повествование ведется от первого лица. Это лирические воспоминания рассказчика о годах его детства и юности. Традиция романа о судьбе молодого человека («Оливер Твист», «Николас Никльби»), к которой Диккенс вновь обращается, претерпевает существенные изменения. Новым в «Дэвиде Копперфилде» является стремление писателя показать характер героя в процессе его становления, в противоречиях и внутренней борьбе. Образ Дэвида лишен той односторонности и прямолинейности, которые были присущи образу Николааса Никльби. Диккенс стремится передать «движение жизни», которую он образно сравнивает с вечно струящейся рекой, неслышно несущей свои воды от детства и юности к годам зрелости. Герой Диккенса, пройдя через сложные жизненные испытания, не разочаровывается в жизни. Он сохраняет нравственную чистоту, доброту и отзывчивость сердца и, что особенно важно, веру в людей. И в этом отношении Дэвид Копперфилд отличается от героев романов современников Диккенса (Стендаль, Бальзак, Теккерей).

Существенное место в романе занимают образы простых людей; писатель уделяет им гораздо больше внимания, чем в предыдущих романах. Если в «Домби и сыне» образ кочегара Тудля, имевший важное значение в плане противопоставления его мистеру Домби, играет все же эпизодическую роль в развитии действия, то в «Дэвиде Копперфилде» образу старого рыбака Пеготти принадлежит одно из центральных мест. С семейством Пеготти связаны многие сюжетные линии романа; и общее жизнеутверждающее значение его определяет тема простого человека, отстаивающего свое достоинство в мире буржуазного расчета, лицемерия и ханжества.

«Дэвид Копперфилд» - в значительной мере роман автобиографический. Рассказывая о тяжелых днях детства Дэвида, о его работе на винном складе, о его детских разочарованиях и несбывшихся надеждах, Диккенс воспроизводит историю своего собственного безрадостного детства. Автобиографический характер имеют и многие другие эпизоды (работа Дэвида чиновником и парламентским репортером, его обращение к литературным занятиям, некоторые эпизоды, связанные с семейной жизнью). И все же «Дэвид Копперфилд» - это не автобиография писателя, не только «взгляд на прошлое». Писатель, который прошел уже значительный творческий путь, оглядывается в прошлое, стремясь отдать себе отчет во всем пережитом и пережитом: это необходимо ему для дальнейшего движения вперед.

Большое внимание в романе уделено проблеме воспитания. Речь идет о формировании личности героя, о становлении его характера. Счастливая жизнь ребенка нарушается вторжением в дом Копперфилдов мистера и мисс Мардстон. Отчим Дэвида Мардстон и его сестра - первые наставники мальчика. Их уроки и поучения исковеркали детство Дэвида, отравили его существование под родной крышей. Домашнее «воспитание» сменяется школьным. Дэвида определяют в школу мистера Крикла - Сэлем Хауз. Это учебное заведение, возглавляемое разорившимся торговцем хмелем, не только не приносит никакой пользы детям, но нравственно калечит их.

Настоящей школой для Дэвида становится школа жизни, а его подлинными наставниками - простые люди, такие, как его няня Пеготти, мистер Пеготти, Хэм, малютка Эмми. Именно они стали его верными друзьями; в общении с ними он находит поддержку в дни своего безрадостного детства. Перевернутый старый баркас, служивший домом семейству Пеготти, Дэвид с ранних дней своего детства привык считать самым надежным убежищем. Эти простые люди на протяжении всей жизни

были для Дэвида примером благородства, честности, бескорыстия, человечности. Общению с ними обязан он лучшими чертами своего характера; особенно благотворной оказалась для Дэвида его дружба с мистером Пеготти. Истинным другом Дэвида становится и его бабка мисс Бетси Тротвуд.

Диккенс показывает в романе людей, искалеченных буржуазным воспитанием. Таковы Стирфорт и Урия Гипп. Рассказывая о судьбе каждого из них, писатель глубоко анализирует причины, порождающие моральное уродство этих людей; и он видит эти причины в общественной системе.

В 1853 г. Диккенс закончил роман «Холодный дом». Это большое многопроблемное и многоплановое произведение, в котором глубоко раскрыты сложные противоречия английской действительности. Мрачный тон романа, его общее пессимистическое звучание вытекают из неверия писателя в возможность разрешить противоречия жизни общества теми путями, на которые прежде он возлагал надежды. «Холодный дом» отличается смелостью и остротой социальных обобщений, большой впечатляющей силой сатирических образов. Объектом критики становится английский консерватизм, проявляющийся в стремлении буржуазии сохранить в неприкосновенности установленные порядки.

В «Холодном доме» описана жизнь различных социальных слоев общества: аристократические салоны и лавка старьевщика, загородные поместья и грязные трущобы Лондона, великолепные апартаменты в особняке Дедлоков к убогое жилище рабочего-кирпичника. В самом сюжете романа Диккенс стремится передать сложность социальных отношений в обществе. Важным моментом является то, что судьбы героев, принадлежащих к различным общественным слоям, самым неожиданным образом переплетаются друг с другом.

В описании английской аристократии, и прежде всего аристократического семейства Дедлоков, критика Диккенса достигает большой социальной остроты. Резким контрастом той жизни, которую ведут Дедлоки и люди их круга, является существование бездомного метельщика улиц – маленького Джо. Образ Джо становится воплощением бедности, ужасающих условий жизни людей, оказавшихся на дне жизни.

Важное место в творчестве Диккенса занимает роман «Тяжелые времена».

В этом романе Диккенс стремится представить не отдельные явления социальной жизни, а буржуазную систему в целом. Символическим изображением этой системы является фабричный город Кокстаун. Описывая его, Диккенс подчеркивает всеобщую обезличенность: все здесь одинаково одеты, все встают в одни и те же часы, в одно и то же время выходят из дома, идут по одним и тем же деревянным тротуарам, одинаково стуча одинаковыми башмаками. Здания этого города похожи одно на другое: ратушу можно принять за больницу, больницу за тюрьму, тюрьму за школу.

Обезличивающая система влияет на взгляды, характеры и судьбы людей. Капиталист Гредграинд усвоил истину: в жизни важны только факты и цифры. В его лице Диккенс критикует дух практицизма и утилитаризма, пропитавший все поры английского буржуазного общества. У Гредграинда своя система воспитания. Он считает, что воспитывать детей нужно только на фактах и цифрах, обучая их статистике и политической экономии. Фантазию, детские радости и развлечения надо изгнать из воспитания. Так он воспитывает своих детей, сына и дочь. В результате Луиза несчастна, а Том становится преступником. На упреки отца сын отвечает: «На известное количество порядочных людей всего приходится некоторое количество негодяев - таков закон статистики. Ты утешал этим законом других, попробуй теперь утешиться сам».

Образам капиталистов (Гредграинд, Баундерби) в романе противопоставлена рабочая масса (сцена рабочего митинга). В изображении Диккенса рабочие - мужественные люди, которые, несмотря на ужасающие условия жизни, сохранили лучшие качества людей из народа. Они понимают полную бесполезность разговоров с хозяевами, лживость их обещаний. Рабочие начинают забастовку, сознавая, что другого выхода у них нет. Сама жизнь приводит их к такому выводу. Диккенс горячо сочувствует рабочим, пытается убедить читателей в возможности взаимопонимания между хозяевами и рабочими. В отрицательном плане изображается чартист Слэкбридж, выступающий с речью на митинге. Для Диккенса Слэкбридж - опасный демагог, увлекающий рабочих на неверный путь. Революция страшит писателя, хотя неизбежность революционного выступления рабочих обоснована им в романе весьма убедительно.

Не верит в революцию и герой романа рабочий Стивен Блекпул. Более правильным он считает путь нравственного перевоспитания богатых. Однако судьба самого Блекпула убеждает в тщетности подобных надежд. Блекпул ничего не достигает: убедить хозяев ему не удастся, он погибает. На страницах романа «Тяжелые времена» почти не звучит мягкий диккенсовский юмор. Общий тон

повествования суров и сдержан. Конец романа трагичен.

В романах 50-х годов смех Диккенса приобретает гневные интонации. Сатирическое изображение явлений действительности становится в них преобладающим. Созданные Диккенсом образы парламентариев, банкиров, фабрикантов по силе их сатирического звучания перекликаются с творениями его предшественников - великих английских сатириков Свифта, Филдинга, Смоллета, Байрона.

Многообразны приемы сатирической типизации в романах Диккенса. Он обращается к смелым и острым в социальном отношении сопоставлениям и символическим параллелям, к нарочито гиперболизированным образам, подчеркивающим нелепость существующих порядков; он создает образы, совершенно сознательно лишённые индивидуальных черт и особенностей, отражающие в самой общей форме наиболее характерные черты государственных учреждений и тех сил, которые служат интересам правящей верхушки (образы Церкви, Адвокатуры, Казначейства, обобщенные образы Тудлов, Кудлов, Дудлов, Будлов); широко использует прием уподобления.

Диккенс уже не ограничивается изображением отдельных сторон английской действительности, он стремится показать буржуазную систему в целом и с этой целью создает такие обобщенные образы, как Канцлерский суд в «Холодном доме» и «Министерство околичностей» в «Крошке Доррит».

Последний период творчества Диккенса относится к 60-м годам. В этот период написаны романы «Большие ожидания» (*Great Expectations*, 1861) и «Наш общий друг» (*Our Mutual Friend*, 1864).

Связь с народом и вера в народ, которые были свойственны Диккенсу всегда и которые особенно усилились в социальных романах 50-х годов, продолжали питать собой творчество писателя. В 1869 г. в речи, произнесенной в Бирмингеме, Диккенс сказал: «Моя вера в людей, которые правят, говоря в общем, ничтожна. Моя вера в людей, которыми правят, говоря в общем, беспредельна».

Поздний Диккенс является автором произведений, в которых выдвигаются на первый план существенные вопросы современной писателю действительности: показ невозможности для простого человека в условиях буржуазного общества осуществить свои мечты о счастье (в «Больших ожиданиях»); разработка темы наследства, использованная писателем для того, чтобы еще раз показать корыстолюбивых, алчных людей, сделавших деньги кумиром своей жизни, и создание замечательного сатирического образа Подснепа, олицетворяющего английскую буржуазию (в «Нашем общем друге»).

Однако общий тон его романов становится иным - гораздо более пессимистическим, что объясняется утратой веры в возможность осуществления своего идеала в современных условиях. Диккенс, упорно искавший пути выхода из создавшегося положения, не мог не чувствовать, что найденное им - этот утопический мир добрых, наивных и бескорыстных людей, живущих как бы на островке среди океана зла, лжи и бесчеловечности буржуазного мира, - не имеет под собой широкой реальной основы (отсюда - элемент некоторой сказочности в романе «Наш общий друг» и глубокой печали в «Больших ожиданиях»).

В романе «Большие ожидания» особенно ярко проявились характерные особенности творчества позднего Диккенса. Идеальный замысел, определивший содержание романа «Большие ожидания», его сюжет, композицию, систему художественных образов и весь стиль повествования, заключается в том, чтобы показать невозможность осуществления мечты человека о счастье в условиях современной писателю буржуазной действительности. Но замысел Диккенса не ограничивается только этим: он ведет своего читателя к пониманию того, что для простого честного человека нет места и не может быть удовлетворения и счастья в пустой, но обеспеченной жизни сытого буржуа.

Роман построен как жизнеописание бедного деревенского мальчика-сироты Пипа, ставшего благодаря помощи каторжника обеспеченным молодым человеком, лондонским джентльменом с большими надеждами на крупное наследство. История Пипа - это история постепенного крушения всех его ожиданий. Образ героя романа Пипа существенно отличается от образов молодых людей в предыдущих романах Диккенса (Оливер Твист, Николас Никльби). Характер Пипа динамичен: он в постоянном движении и изменении. Пип в центре внимания автора на всем протяжении повествования; его судьба, успехи и неудачи, его внутренний мир, его взаимоотношения с окружающими составляют основу развития действия романа.

Блестящим художественным приемом, всецело вытекающим из идейного замысла романа, является прием сближения и переплетения в романе мира джентльменов и мира преступников, темы джентльменства и темы преступности. Преступный мир, мир каторжников и убийц, который вторгается в жизнь Пипа и определяет его судьбу, - это обратная сторона мира джентльменов. Диккенс последовательно ведет своего читателя к выводу о том, что между джентльменом и преступником

разницы нет: дело в форме и степени преступления, а также в умении его скрыть. Эта мысль раскрывается в изображении каторжника Абея Мэгвича и джентльмена-преступника Кампесона. Рассказывая историю Мэгвича, Диккенс показывает, как общество, преступное в своей основе, создает преступников, калечит людей, отправляет их на каторгу и виселицу. Трагична и судьба мисс Хэвишем.

Образу Пипа в романе противопоставлен образ Джо. Честный и трудолюбивый деревенский кузнец находит подлинное счастье в мирной семейной жизни, в своем труде. Джо понимает, что простые люди ничего общего не имеют с «обществом джентльменов» и что они должны быть все вместе. «Оно, пожалуй, и лучше было бы, кабы обыкновенные люди, то есть кто попроще да победнее, так бы и держались друг за дружку», - говорит Джо. В стремлении найти свой идеал в среде простых людей, в том единении их, о котором говорит Джо, проявился демократизм писателя.

Произведения Диккенса вошли в сокровищницу английской и мировой литературы.

Знакомство русского читателя с Диккенсом началось в 1838 г., когда на страницах журналов «Сын отечества» и «Библиотека для чтения» были опубликованы переводы из «Записок Пиквикского клуба». С тех пор Диккенс стал в России одним из наиболее любимых и широко известных английских писателей. И когда в 1848 г. его русский переводчик Иринарх Введенский в своем письме к английскому романисту сообщал, что имя Диккенс «пользуется в России известностью» и его книги «читают с большим усердием от берегов Невы до самых отдаленных пределов Сибири», то в этих словах не было преувеличения. Диккенс действительно, говоря словами Достоевского, становится «почти русской силой». Российским читателям гоголевского периода русской литературы были созвучны идейно-художественные принципы Диккенса. Его демократические идеалы, интерес к судьбе простых людей, сочувствие обездоленным, возмущение социальной несправедливостью, обличительный смех во всем многообразии его градаций находили горячий отклик у русских читателей. Не только творчество, но и личность Диккенса, его общественная деятельность, издаваемый им журнал «Домашнее чтение» интересовали почитателей его таланта. Дань мастерству Диккенса отдали многие русские писатели и поэты: Толстой, Тургенев, Островский, Писемский, Успенский, Лесков, Гаршин. «Общим учителем романистов» назвал Диккенса Гончаров. О «присутствии Диккенса» в жизни каждого, кто соприкоснулся с его романами, писал Короленко. Идеи и темы романов Диккенса, он сам и его герои, воссозданный им образ Англии и образ Лондона обретали свою новую жизнь в русской поэзии. Стихотворения о Диккенсе написаны А. Орловым, П. Антокольским, О. Мандельштамом, Н. Асеевым и другими*. Своим успехом у русского читателя романы Диккенса во многом обязаны искусству переводчиков А. В. Кривцовой, Н. Волжиной, Н. Дарузес и другим.

* См. М и х а л ь с к а я Н. П. Диккенс в России // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 10 т. - Т. 10. - М., 1987.

Уильям Мейкпис Теккерей (William Makepeace Thackeray, 1811-1863)

Уильям Теккерей принадлежит к блестящей плеяде английских реалистов. «В настоящее время, - писал в середине XIX в. Н. Г. Чернышевский, - из европейских писателей никто, кроме Диккенса, не имеет такого сильного таланта, как Теккерей»*.

* Чернышевский Н. Г. Поли. собр. соч. - Т. 4. - С. 521.

Теккерей - один из крупнейших сатириков Англии. Своеобразие и сила его таланта проявились в сатирическом обличении буржуазно-аристократического общества. Его вклад в развитие романа связан с разработкой формы романа - семейной хроники, раскрывающей частную жизнь героев в органической связи с жизнью социальной. Сатира Теккерей народна в своей основе.

Теккерей происходил из состоятельной семьи. Он родился в Индии, в Калькутте, где его отец служил в колониальной администрации в должности судьи и главного сборщика налогов. После смерти отца шестилетний Теккерей был отправлен в Англию. До двенадцатилетнего возраста Теккерей жил на попечении своего деда в графстве Миддлсекс, а потом был отдан в школу Чертерхауз. Условия жизни в казенном пансионе были безрадостными. В 1829 г. Теккерей поступил в Кембриджский университет, но университетского курса не закончил. Теккерей отправляется путешествовать. Он живет в Германии (в Веймаре), где знакомится с Гёте, в Италии и во Франции, обучается живописи в Париже. Отсюда он посылает в английские газеты и журналы статьи о французских писателях и художниках, о судебных процессах и парижских нравах. Вернувшись в Лондон, Теккерей занимается издательской и журналистской деятельностью, выступая и как писатель, и как художник-карикатурист. Многие из

своих произведений Теккерей иллюстрировал сам.

Ранний период творчества Теккерей (1829-1845) связан с журналистикой. Свои статьи, очерки, пародии и заметки на злободневные общественно-политические темы он печатает в журнале «Фрейзерс мэгезин» (Frazer's Magazine), а позднее (с 1842 г.) сотрудничает в известном сатирическом еженедельнике «Панч» (Punch). В 40-е годы «Панч» имел демократическую направленность и объединял писателей и художников передовых взглядов. В нем сотрудничали поэт-демократ Томас Гуд, сатирик Дуглас Джерралд. Демократический характер имели и выступления самого Теккерей, который в своих бурлесках и сатирических очерках ставил важные проблемы внутренней и международной политики, осуждал британский милитаризм, поднимал голос в защиту угнетенной Ирландии, осмеивал и осуждал постоянную, но ничего не изменяющую в стране борьбу парламентских партий вигов и тори.

О демократических симпатиях Теккерей свидетельствует, например, его очерк «Как из казни устраивают зрелище» (1840). В нем Теккерей с уважением пишет о простых людях Лондона, о мастеровых и рабочих, противопоставляя их здравый смысл неразумию власть имущих и членов парламентских партий. «Должен признаться, что всякий раз, оказываясь в большой лондонской толпе, я с некоторым недоумением думаю о так называемых двух великих «партиях» Англии. Скажите, какое дело всем этим людям до двух великих лидеров нации... Спросите-ка вот этого оборванного парня, который, судя по всему, нередко участвовал в клубных дебатах и наделен большой проницательностью и здравым смыслом. Ему решительно нет дела ни до лорда Джона, ни до сэра Роберта... он нисколько не огорчится, если мистер Кетч притащит их сюда и поставит под черной виселицей». Теккерей советует «достопочтенным членам обеих палат» побольше общаться с простыми людьми и оценить их по достоинству.

Вместе с тем - и это особенно важно отметить - Теккерей пишет о возросшей силе и сознательности английского народа, о том, что пока парламентарии «кричали и спорили, народ, чьим имуществом распоряжались, когда он был ребенком, рос себе помаленьку и наконец дорос до того, что сделался не глупее своих опекунов». В изображении писателя парень в пиджаке с продранными локтями олицетворяет трудовой народ Англии. «Поговорите-ка с нашим оборванным приятелем. Быть может, в нем нет того лоска, как в каком-нибудь члене Оксфордского или Кембриджского клуба, он не учился в Итоне и никогда в жизни не читал Горация, но он способен так же здраво рассуждать, как лучшие из нас, он умеет так же убедительно говорить на своем грубом языке, он прочитал массу разнообразных книг, выходящих за последнее время, и немало почерпнул из прочитанного. Он ничуть не хуже любого из нас; и в стране еще десять миллионов таких же». В очерке Теккерей звучит предупреждение о том, что в недалеком будущем уже не десять, а двадцать миллионов встанут на сторону «простого парня».

Социальная сатира Теккерей направлена на все привилегированные слои английского общества вплоть до самых верхов. Не избежали ее и венценосные особы. В стихотворении «Георги» нарисованы убийственные портреты королей - четырех Георгов - ничтожных, алчных и невежественных. Этот сатирический квартет завершают строки о «Георге Последнем» (Georgius Ultimus):

Он предавал и убежденья, и друзей.
Невежда, грамоту он одолеть не мог,
Зато в портняжном понимал искусстве
И мастер был по кулинарной части.
Воздвиг он Брайтонский дворец, а также Бакингемский,
И за такие достижения был
Восторженною знатью именован
Он «первым джентльменом всей Европы».

(Пер. Э. Линецкой)

Созданные Теккереем портреты королей не имеют ничего общего с трудами буржуазных историографов, возвеличивающих их мнимые добродетели и подвиги. Сатирическое перо писателя изображает правителей Англии людьми презренными и жалкими. Георг I «литературу презирал, искусства ненавидел», Георг II, оставаясь чужеземцем на английском троне, «сквалыжничал, жадничал, деньги копил», Георг III - «умом был слабоват, но англичанин с головы до пят».

В 1842 г. на протяжении нескольких месяцев в журнале «Панч» печатались юмористические «Лекции мисс Тиклтоби» по истории Англии, в которых проявилось насмешливо-неуважительное отношение Теккерей к традиционным авторитетам английской истории и вместе с тем его

принципиальное несогласие с официальными псевдонаучными версиями о том, что историю творят короли и герои. «Лекции» были иллюстрированы самим автором. Карикатуры Теккерея усиливали сатирическое звучание текста. Теккерей использует прием двойного пародирования: осмеивает манеру «лекторши» - многословие, нагромождение фактов, их поверхностное освещение - и в то же время пародирует исторические романы и ученые труды историков, утверждающих «культ героев». Вместе с тем в «Лекциях мисс Тиклтоби» содержалось и нечто большее, что по мере их публикации обнаруживалось со всей очевидностью: осуждение войн, несущих бедствия народам. О них «приятно читать», но они «не так приятны в действительности». Сражения и битвы, о которых пишут с таким увлечением, на самом деле оборачиваются страданиями и гибелью множества людей. Напоминание об этом прямо звучит в «лекции» об Эдуарде III. Эта лекция оказалась последней: дальнейшая публикация сатиры Теккерея была приостановлена.

Молодой Теккерей неизменно остроумен и смел, он обращается к важным проблемам внутренней и международной политики, осуждает британский милитаризм, поднимает голос в защиту угнетенной Ирландии. Неистощимый на выдумки, Теккерей создает разнообразные пародии. Он осмеивает в них эпигонов романтизма, произведения, далекие от правды жизни, пародирует труды буржуазных историографов. Особым успехом пользовались пародии Теккерея на салонные романы и романы так называемой ньюгетской школы, в которых преступный мир изображался в ореоле романтики*.

* Newgate - Ньюгетская тюрьма в Лондоне.

Как полемика с писателями, приукрашивающими жизнь, возникают первые повести Теккерея - «Кэтрин» (Catherine, 1840), «Записки Джимса де ла Плюш» (Memoirs of Jeams de la Pluch), «Мещанская история» (A Shabby-Genteel Story, 1840) и его первый опыт в области романа - «Карьера Барри Линдона» (The Luck of Barry Lyndon. A Romance of the Last Century, 1844).

Роман о Барри Линдоне - важный этап в движении к созданию такого шедевра, как «Ярмарка тщеславия». В нем образ проходимца и авантюриста, претендующего слыть джентльменом и добывающегося места в самых верхах общества, создан с блеском. Барри преуспевает, поняв основной механизм современной ему жизни - силу денег и отказ от нравственных принципов. Он многолик и изворотлив, хитер и дерзок. Барри предстает перед нами в самых разных обликах - рекрута, дезертира, шулера, светского щеголя, претендента на членство в парламенте. Он меняет маски и имена, служит то в одной, то в другой армии. Во время Семилетней войны ирландец Редмонд Барри носит форму английского, а потом прусского солдата, он появляется в гостиницах европейских столиц под именем француза де Баллибарри, а женившись на леди Линдон, присоединяет к своему имени ее знатную фамилию. Брак по расчету приносит ему состояние и положение в обществе. В тематическом плане этот «роман карьеры» Теккерея перекликается с произведениями крупнейших романистов его времени - Стендаля, Бальзака, Диккенса, продолжая вместе с тем традиции предшественников - английских писателей XVIII столетия - Филдинга и Смоллета, писавших о молодых людях, вступающих в жизнь, ведущих борьбу за свое место в обществе, расстающихся с иллюзиями.

События «Барри Линдона» происходят в XVIII в. Герой Теккерея становится участником событий, вошедших в историю. Центральное из них - Семилетняя война 1756-1763 гг. Упоминается о том, что в год смерти короля Георга II полк Барри «удостоился великой чести принять участие в Варбургской битве», а «в 1870 году, после Гордоновых беспорядков, парламент распустили и были объявлены новые выборы». Называются имена многих исторических лиц, реально существовавших личностей, - английский король Георг, русский князь Потемкин, глава радикальной партии вигов Чарльз Фокс, художник Рейнольдс, писатели Джонсон, Босуэлл, Гольдсмит и др. Даются краткие их характеристики: мистер Рейнольдс - «самый элегантный живописец наших дней», мистер Джонсон - «великий вождь литературной братии», Оливер Гольдсмит - «неимущий писатель» из Ирландии.

Барри Линдон вовлечен в русло происходящих событий и тем самым приобщен к истории. Однако о существовании общественных коллизий и переживаемых его современниками войн он не задумывается, да и не стремится во всем этом разбираться. Им движут иные интересы и помыслы. «Я недостаточно философ и историк, - признается Барри, - чтобы судить о причинах пресловутой Семилетней войны, в которую ввергнута была в ту пору вся Европа. Обстоятельства, ее вызвавшие, казались мне всегда чрезвычайно запутанными, а книги, ей посвященные, написаны столь невразумительно, что я редко чувствовал себя умнее, кончая главу, нежели к ней приступая, а потому я не собираюсь обременять читателя личными соображениями о сем предмете».

Действительно, Барри не углубляется в суть происходящего. Однако и личность, и судьба его несут

на себе печать определенной исторической эпохи, своеобразие которой раскрывается в созданной писателем картине нравов, в правдивом воспроизведении жизни английского общества. Личную судьбу своего героя, его помыслы и поступки Теккерей связывает с эпохой и историей. В частной судьбе проявляются закономерности времени. Этот принцип, проявившийся в «Барри Линдоне», является основополагающим во всем творчестве писателя.

Вопрос о том, что определяется в наши дни термином «художественный историзм», всегда имел принципиально важное значение для Теккерей. В той или иной форме он обращался к нему и в своих статьях, и в литературных пародиях, и, конечно, в романах. Этот вопрос обсуждается им, возникая снова и снова, в его работах об авторах прославленных исторических романов, и прежде всего о Вальтере Скотте, и в его спорах с историками и философами, и в первую очередь с Томасом Карлейлем как автором труда «Герои, культ героев и историческое в истории» (1840).

В «Рейнской легенде» (1842) Теккерей осмеял идеализацию Вальтером Скоттом средневекового рыцарства, а в конце 50-х годов он создал пародию на «Айвенго», написал его «продолжение», сатирически гипертрофировав характерные для Скотта приемы изображения героев («Ревекка и Ровена»).

Сам Теккерей идет иным путем при создании образа центрального персонажа своего романа. Барри Линдон предстает перед нами не столько как «герой» в общепринятом смысле этого слова, сколько как «антигерой»; пожалуй, ни одна из человеческих добродетелей ему не свойственна, если не считать ту предельную и лихую откровенность, с которой он повествует о своих похождениях, о совершаемых им обманах и подлостях. Впрочем, сам он оценивает свои поступки и помыслы совсем по-иному и ставит себя высоко, что вовсе не означает, что трезвость суждений ему не свойственна. «Во всей Европе нет человека, чья кровь благороднее моей», - пишет он о себе. «Благодаря своим способностям и энергии я проложил себе путь из нищеты и безвестности к благоденствию и роскоши», - замечает он. Барри не устает восхищаться своим «неумным темпераментом», своими «блистательными достоинствами и дарованиями», он считает себя центром светского общества каждой из европейских столиц. И вместе с тем он называет себя «бесстыжим ирландским проходимцем» и, не смущаясь, признается: «Более прожженного негодяя не нашлось бы во всей прусской армии». Его девиз - «Иди напролом! Дерзай - и мир перед тобой отступит; а если тебе и намнут холку, дерзай снова, и он тебе покорится». Этому правилу, не зная страха и угрызений совести, Барри следовал всю свою жизнь. Дерзал, пускался в авантюры, лгал и лицемерил, хитрил и оболещал. Он знал успех и неудачи, никогда не отступал, всегда шел напролом, поднимался все выше и выше, был близок к самым вершинам, вкусил сладость богатства, перед ним открылись двери столичных гостиных, его не только приняли в светских кругах, но и признали украшением общества, избрали депутатом.

Но в том-то и дело, что и бесстыдство, и наглость ему лишь на руку, они способствуют его продвижению, без них карьера его не была бы столь блистательной. Таковы уж законы общества, в котором он живет, а может быть, и жизни вообще. Барри склонен иногда и пофилософствовать: «Но до чего же непостоянен мир! Ведь, кажется, как велики наши печали, а сколько они ничтожны на деле! Нам представляется, будто мы умираем с горя, а до чего же мы, в сущности, легко все забываем!.. И почему у Времени ищем мы утешения!»

Барри не лишен наблюдательности, о многом он судит весьма справедливо и критически. Например, о войне: «Сколько преступлений, несчастий, сколько насилий над чужой свободой надо сложить вместе, чтобы получить в сумме этот апофеоз славы!» Ему нельзя отказать даже в известной тонкости ощущений, он способен отдаться воспоминаниям о былом: «Со мной не раз бывало, что цветок или ничем не замечательное слово будили в моей душе воспоминания, спавшие годами. Неужто наступит день, когда все, что мы видели, и думали, и делали в жизни, снова молнией пронесется у нас в мозгу?» Да, такого рода мысли приходят Барри Линдону в голову, но не они определяют суть его личности, этого скопища пороков, лицемерия и тщеславия, себялюбия и жестокости. «О характере человека, - писал Теккерей, - мы судим не по одной когда-либо высказанной им мысли, не по одному его настроению или мнению, не по одной с ним беседе, но по общему направлению его поступков и речей»*. Так и в случае с Барри, общее направление речей и поступков которого говорит о нем как об авантюристе и негодяе. И, читая роман, нельзя не отдать должное мастерству Теккерей, такого рода личность изобразившего правдиво и ярко.

* Т е к к е р е й У. М. Собр. соч.: В 12т. - М., 1976. - Т. 5. - С.6.

Ранние произведения Теккерей, в которых он выступил как критик буржуазного общества и его

морали, подготовили появление наиболее значительных вещей писателя: «Книги снобов» (The Book of Snobs, 1846-1847) и вершины его реалистического творчества - романа «Ярмарка тщеславия» (Vanity Fair. A Novel Without a Hero, 1848). В этих произведениях, созданных в период подъема чартистского движения, социальная критика Теккерея, его реалистические обобщения и сатирическое мастерство достигают наибольшей силы.

Теккерей уловил связь между людьми современного ему общества, основанную на «бессердечном чистогане», на магической власти денег. Это общество предстает в его произведениях как громадная ярмарка, где все продается и все покупается. Правдиво изображая отталкивающее лицо английского буржуа, Теккерей не питал, подобно Диккенсу, иллюзий относительно возможности его превращения в доброго и отзывчивого человека. Теккерей - писатель несколько иного типа. В нем преобладает сатирик и социальный обличитель. Для него главное - раскрытие суровой правды жизни без всяких прикрас и иллюзий.

«Книга снобов» написана в форме очерков о жизни современного общества. В своей совокупности они составляют широкую и выразительную картину английской действительности. Обращаясь в каждом из них к определенному, конкретному явлению общественной или частной жизни своих соотечественников, писатель соединяет эти явления в единое сатирическое полотно.

Слово «сноб» и понятие «снобизм» имеют в творчестве Теккерея вполне определенный социально-критический смысл. Теккерей определяет сноба как человека, смотрящего с обожанием вверх и с презрением вниз. Этим словом передается характерное для английского буржуа раболепное преклонение перед аристократией и презрительное отношение к нижестоящим. Однако только этим понятие «снобизм» не исчерпывается. Оно значительно шире и включает в себя все многообразие буржуазных пороков - корыстолюбие, хищничество, лицемерие, чванство, ханжество. Для Теккерея сноб - это «тот, кто подлю преклоняется перед подлым явлением». Теккерей находит снобов во всех общественных слоях. Он создает образы снобов-аристократов, с презрением взирающих с высоты своего величия на тех, кто раболепствует перед ними; пишет о снобах из среды британской военщины, о снобах-клерикалах и снобах из Сити, о литературных снобах. Самую верхнюю ступень этой длинной лестницы занимают «державные снобы». В очерке «Царственный сноб» вновь возникает образ Георга IV, выведенного под именем «Горгия» и названного правителем вымышленного королевства Brentford. Автор предлагает поставить статую этого короля в лакейской и изобразить его за кройкой, ибо в этом искусстве «он не знал себе равных».

«Книга снобов» подготовила появление романа «Ярмарка тщеславия».

Название романа - «Ярмарка тщеславия. Роман без героя» - заимствовано из «Пути паломника» Джона Беньяна, создавшего аллегорический образ торжища житейской суеты. «Ярмаркой тщеславия» Теккерей назвал буржуазно-аристократическое общество своего времени, сравнив современную ему Англию с огромной ярмаркой.

Длинной вереницей проходят перед читателями буржуазные дельцы и помещики, члены парламента и дипломаты, знатные лорды и чиновники. Все они живут соответственно бесчеловечным законам «ярмарки тщеславия». Форма подачи материала в романе Теккерея весьма своеобразна. Действующих лиц своего повествования он сравнивает с марионетками, а себя с кукольником, приводящим их в движение. Кукольник делает замечания по поводу героев-марионеток, дает свои оценки, в ряде отступлений высказывает свои суждения. Искусство «кукольника» Теккерея так велико, что он заставляет забыть об условности избранного им приема и в игре послушных его воле марионеток позволяет увидеть реальные отношения людей и нравы XIX в. Авторские комментарии служат раскрытию сатирического замысла романа.

Жанр романа Теккерея можно определить как роман-хронику. Жизнь героев показана в нем на протяжении нескольких десятилетий - начиная с юности и кончая старостью. В композиционном отношении романы Теккерея - важное достижение английского реализма. Умение передать жизнь в ее развитии, раскрыть процесс становления характера и показать обусловленность его социальным окружением - все это свидетельствует о большой силе таланта писателя.

В центре внимания писателя - судьба двух молодых девушек, двух подруг - Бекки Шарп и Эмили Сэдли. Обе они оканчивают один и тот же пансион. С этого и начинается роман: за подругами закрываются двери пансиона, они вступают в жизнь. Но судьба, которая их ожидает, различна. Эмили Сэдли - дочь богатых родителей, которые позаботятся об устройстве ее судьбы, Бекки Шарп - сирота, о ее судьбе некому позаботиться, кроме нее самой. Момент выхода из пансиона - это начало ее трудной борьбы за свое место в жизни. И для этой борьбы она вооружается необходимым оружием. Она не

останавливается ни перед интригами, ни перед бесчестными поступками, лишь бы добиться желанной цели: быть богатой, блистать в обществе, жить в свое удовольствие. Бекки - эгоистична и жестока, бессердечна и тщеславна. Теккерей беспощаден в изображении походов этой ловкой авантюристки, но вместе с тем всей логикой своего произведения он убедительно доказывает, что окружающие ее люди ничем не лучше. В отличие от многих других Бекки лишена ханжества. Трезво судя об окружающих ее людях, она не закрывает глаза и на свои собственные поступки. Она прекрасно понимает, что только деньги помогут ей занять желаемое место в обществе и ради денег она готова на все.

В противоположность Ребекке Шарп Эмилия Сэдли - добродетельное и добропорядочное существо. Однако в описаниях ангелоподобной Эмилии звучит нескрываема ирония. Эмилия ограничена и ничтожна, к тому же она не менее эгоистична, чем любой из участников представления в ярмарочном балагане.

Двуплановость композиции романа - линия Эмилии, принадлежащей к буржуазным кругам, и линия Ребекки, стремящейся приобщиться к аристократическим сферам, - открыла перед Теккереем возможность создать широкую панораму английской жизни. Семейства Сэдли и коммерсанта Осборна представляют буржуазные круги. Разорение Сэдли заставляет его родственника богача Осборна отвернуться от него. Сэдли пользовался вниманием и уважением окружающих лишь до тех пор, пока имел деньги. Выброшенной за борт жизни оказывается и лишившаяся состояния Эмилия. Лишь полученное от свекра наследство помогает ей вновь обрести место в мире буржуазных снобов. По законам общества снобов живет муж Эмилии - Джордж Осборн. Он тщеславен, ищет связей с влиятельными людьми и не считается с теми, кто ниже его по положению в обществе. Пустой и недалекий, эгоистичный и испорченный воспитанием, Джордж живет легко и бездумно, заботясь лишь о своих удобствах и удовольствиях.

В романе создана галерея образов аристократов. Это многочисленные члены семейства Кроули: помещик Питт Кроули, невежественный и грубый, «не умеющий грамотно писать и никогда не стремившийся что-либо читать», не знавший «никаких волнений или радостей, кроме грязных и пошлых»; его сыновья и его брат Бьют Кроули; обладательница огромного состояния престарелая мисс Кроули, в ожидании наследства которой грызутся ее родственники. В этом мире титулованной знати расчет, лицемерие, лезть являются испытанным оружием в борьбе за преуспевание. Корыстные интересы и низменные побуждения делают близких людей врагами; ради денег каждый из Кроули готов перегрызть горло своему конкуренту. В ряду аристократических снобов находится маркиз Стайн. Этот престарелый вельможа, циничный и умный, являет собой образец развращенного до мозга костей представителя господствующих классов. Это человек с темным прошлым и воровскими замашками. Но он сумел приобрести себе титул и огромное состояние, женился на знатной аристократке и считается столпом общества. Размеры состояния маркиза Стайна соответствуют степени его подлости.

В роман «Ярмарка тщеславия» включены события, вошедшие в историю. Судьбы действующих лиц романа связаны с битвой под Ватерлоо, которая произошла 18 июня 1815 г. и в результате которой под натиском англо-голландских и прусских войск под командованием Веллингтона и Блюхера армия Наполеона I потерпела поражение, а сам он был вынужден вторично отречься от престола.

Бытовые сцены чередуются в романе с военными эпизодами, тема войны и тема мира перекрещиваются. «Наш рассказ, - пишет Теккерей, - неожиданно попадает в круг прославленных лиц и событий и соприкасается с историей». И вместе с тем он заявляет: «Мы не претендуем на то, чтобы нас зачислили в ряды авторов военных романов. Наше место среди невоюющих». Вопрос о том, является ли «Ярмарка тщеславия» историческим романом, неоднократно поднимался исследователями. В связи с этим важно отметить, как сам Теккерей понимал задачи романа, каковы его взгляды на историю и в чем состоит художественный историзм его творчества.

Роман для Теккерей - это история нравов определенной эпохи. Его интересует проблема воздействия исторических событий на социальную, политическую и частную жизнь. Как реалист, он использует принцип исторического и социального детерминизма при изображении нравов и характеров. Подлинно историческими Теккерей считал такие произведения, которые соответствуют «духу эпохи», раскрывают ее своеобразие, содержат правдивые картины жизни общества, дают верное и яркое представление об обычаях и морали своего времени. Именно в этом смысле он считает историческими романы Филдинга, Смоллета и Диккенса. В таком плане историческим может быть назван и роман «Ярмарка тщеславия».

Теккерей интересуется задача изучения человека в его связях с обществом и историей. Однако в его

интерпретации история утрачивает героический характер, что проистекает, с одной стороны, от свойственного Теккерее отказу понимать историю как деяние «героев», а с другой - от стремления избежать изображения народных движений. Тема народа отсутствует в романах Теккерее, и в этом отношении он уступает Вальтеру Скотту. В глазах Теккерее события частной жизни имеют не меньшее значение, чем крупные военные баталии, а судьба ничем не выдающегося человека может сказать о своей эпохе больше, чем многословное описание деяний великого полководца. Теккерее отказывается от какой бы то ни было романтизации войны. Его интересуют не столько батальные сцены, сколько то, что происходит в тылу. Именно потому он и определяет свою позицию в романе как «место среди невоюющих». Свое внимание «летописца» Теккерее стремится уделить прежде всего людям, которые непосредственными участниками великих событий не являются, хотя последствия происходящего определяют их судьбу.

Именно в таком плане развивается в «Ярмарке тщеславия» линия Эмилии - «маленькой Эмилии», - «бедной, невинной жертвы войны». «Ни один мужчина, жестоко раненный... не страдал больше, чем она». Эмилия не понимает причин происходящего, «победа или поражение - для нее все равно; ее беспокоит судьба любимого». Это скромное и неприметное существо Теккерее включает в трагикомедию происходящего. Многозначительно и вместе с тем иронично звучит название глав романа - «Эмилия прибывает в свой полк», «Эмилия вторгается в Нидерланды». Однако совсем иную тональность приобретают эпизоды, связанные с трагическими последствиями войны. «Эмилия молилась за Джорджа, а он лежал ничком - мертвый, с простреленным сердцем».

Батальные сцены и предшествующие им эпизоды написаны Теккереем в сатирико-ироническом плане. Таковы картины увеселительных балов и бесконечных развлечений, которым предаются оказавшиеся в Брюсселе знатные господа и дамы накануне решительной битвы, а также едко-насмешливые замечания о военачальниках. И вместе с тем Теккерее решителен в своем осуждении бесчеловечности и неразумия войны. Ее последствия страшны и губительны. Зеленые поля, тучные пастбища Бельгии «запестрели сотнями красных мундиров» - и сразу же звучит взволнованное предупреждение автора: «А между тем Наполеон, притаившись за щитом пограничных крепостей, подготовил нападение, которое должно было ввергнуть этих мирных людей в пучину ярости и крови и для многих из них окончиться гибелью».

Одной из многих жертв войны становится Джордж Осборн. Он начинает свой воинский путь исполненным романтических иллюзий. Война представляется ему увлекательной забавой. «Кровь стучала у него в висках, щеки пылали: начиналась великая игра-война, и он был одним из ее участников. Какой вихрь сомнений, надежд и восторгов! Как много поставлено на карту! Что были в сравнении с этим все азартные игры, в которые он когда-то играл». В битве при Ватерлоо Джордж погибает. Его судьбу разделили тысячи других людей. «Пройдут столетия, - комментирует автор, - а мы, французы и англичане, будем по-прежнему убивать друг друга, следуя самим дьяволом написанному кодексу чести». В этих словах выражена мысль о том, что война - один из законов «дьявольского кодекса» мира Ярмарки Тщеславия.

«Ярмарка тщеславия» имеет подзаголовок «Роман без героя». Теккерее считает невозможным найти положительного героя в среде Осборнов и Кроули. Однако, в отличие от Диккенса, он не вводит в свой роман людей из народа и не противопоставляет своекорыстному миру буржуа простого человека. И вместе с тем он не отказывается полностью утвердить в качестве положительных начал принципы нравственной чистоты и честности. Носителями их выступает капитан Доббин. В круговороте «Ярмарки тщеславия» он - единственный, кто сохраняет доброту и отзывчивость, самоотверженность и скромность.

Проблема положительного героя представляла для Теккерее неразрешимую трудность. Он видит свою основную задачу в том, чтобы «суметь по возможности точно воспроизвести ощущение правды». Он не стремится к преувеличениям и, в отличие от Диккенса, избегает приема гиперболизации. Он не склонен изображать человека ни отъявленным злодеем, ни существом идеальным. Для него важно раскрыть сложность взаимодействия различных начал в характере человека, понять причины, заставляющие его совершать тот или иной поступок. И, очевидно, именно потому, что в каждом человеке наряду с достоинствами заключены недостатки, Теккерее и избегает кого бы то ни было из действующих лиц своего романа называть «героем», человеком идеальным во всех отношениях. По его убеждению, таких людей не существует, хотя в романах Диккенса они появлялись - Николас Никльби, Уолтер Гей, добрые братья Чирибл и многие прелестные молодые девушки.

«Пусть у нас нет героя, но мы претендуем на то, что у нас есть героиня», - заявляет Теккерее, имея в

виду Бекки Шарп. Однако эти слова проникнуты иронией. Бекки обладает умом, энергией, силой характера, находчивостью и красотой; но от ее зеленых глаз и неотразимой улыбки становится страшно; Бекки коварна, лицемерна, корыстолюбива, во что бы то ни стало она хочет быть богатой и «респектабельной». Добиваясь своей цели, Бекки приводит в движение ярмарочную карусель, но подлинной героиней в человеческом, нравственном плане Ребекка Шарп быть не может. В круговороте Ярмарки Тщеславия единственным, кто сохраняет доброту и отзывчивость, самоотверженность и скромность, остается Уильям Доббин, «добрый Доббин», самоотверженно любящий Эмилию, спешащий на помощь тем, кто в нем нуждается. Теккерей симпатизирует Доббину, но не считает его героем. Образ Доббина, как и все остальные, связан со звучащей в романе темой «суеты сует». Его любовь отдана женщине ограниченной и эгоистичной, его стремления пусты и суетны, постигшее его разочарование неизбежно.

Не без намека на Диккенса рассуждает Теккерей о склонности романистов завершать романы изображением счастливого бракосочетания героев. «Когда герой и героиня переступают брачный порог, - пишет он в «Ярмарке тщеславия», - романист обычно опускает занавес, как будто драма уже доиграна, как будто кончились сомнения и жизненная борьба, как будто супругам, поселившимся в новой, брачной стране, цветущей и радостной, остается только, обнявшись, спокойно шествовать к старости, наслаждаясь счастьем и полным довольством». Теккерей строит свой роман иначе. Он включает читателей в сложные перипетии супружеской жизни Эмилии Седли и Бекки Шарп. Счастливый конец романа, по мнению Теккерей, только обманывает читателя. Его выводы о жизни гораздо более безнадежны. Роман «Ярмарка тщеславия» он завершает словами: «Ах, Vanitas Vanitatum*. Кто из нас счастлив в этом мире? Кто из нас получает то, чего жаждет его сердце, а получив, не жаждет большего? Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление окончено».

* Vanitas Vanitatum (лат.) - суета сует.

Теккерей использовал новаторский прием включения в систему образов романа образа автора, наблюдающего за происходящим и комментирующего события, поступки, суждения действующих лиц. Авторский комментарий помогает выявить все смешное, уродливое, нелепое и жалкое, что происходит на сцене театра марионеток, усиливает сатирическое звучание романа. Авторские отступления, которых так много в романе, служат задаче обличения социальных и нравственных пороков.

Мастерство Теккерей-реалиста и сатирика проявляется в его романах первой половины 50-х годов - в «Истории Пенденниса» (The History of Pendennis, 1850) и «Ньюкомах» (The Newcomes. Memoirs of a Most Respectable Family, 1855). В этих романах Теккерей делает попытку найти положительного героя в той самой среде, которой прежде он отказывал в самой возможности выдвинуть такого героя. Реалистическая ирония и обличительный пафос приглушаются примирительными мотивами.

В 50-е годы Теккерей публикует исторические романы «История Генри Эсмонда» (The History of Henry Esmond, 1852) и «Виргинцы, повесть из жизни прошлого столетия» (The Virginians, a Tale of the Last Century, 1857-1859). К этому же времени относятся его лекции - «Четыре Георга» (The Four Georges, 1855-1856) и «Английские юмористы XVIII века» (The English Humourists of the Eighteenth Century, 1851, опублик. в 1853г.).

«История Генри Эсмонда» - наиболее значительное из этих произведений. События, описанные в романе, происходят в самом начале XVIII в. Роман написан в форме мемуаров главного героя Генри Эсмонда. Подробно, с массой интересных исторических и бытовых деталей развернута история жизни Генри Эсмонда. Детство, проведенное в старинном замке в семье лордов Кестлвуд, университет, где Эсмонд готовится посвятить себя духовной карьере, тюрьма, куда он брошен за участие в дуэли, сражение в войне за испанское наследство, знакомство с представителями политических и литературных кругов Англии - все эти события описаны с большой силой реалистической достоверности. Фигура Эсмонда интересна и в плане проявления особенностей его личности. Это смелый, бескорыстный и обаятельный человек, способный на сильные чувства и благородные поступки. Глубоко и психологически убедительно разработана в романе линия отношений Эсмонда с членами семьи Кестлвуд - особенно с леди Кестлвуд и ее дочерью Беатрисой.

Участие Эсмонда в политической жизни эпохи завершается неудачной попыткой возвести на престол Карла Стюарта. Старания Эсмонда ни к чему не приводят, его планы терпят крушение; причиной этого во многом является недостойное и легкомысленное поведение предполагаемого наследника, увлекшегося любовной интригой в момент, когда необходимо было действовать. Разочаровавшись во всем, Эсмонд решает переселиться в Америку, в Виргинию. Грустные, щемящие ноты определяют

звучание финала романа. В «Виргинцах» рассказывается история внуков Эсмонда, родившихся и выросших в Виргинии.

Разработка исторической темы осуществляется Теккереем в полемическом плане по отношению к официальной буржуазной историографии, представленной трудами Гизо и Маколея. Историческая концепция Теккереева основана на его демократизме. Писатель критикует правящие парламентские партии, английскую конституционную монархию, осуждает захватнические и колониальные войны и пишет о враждебности политики правящих кругов интересам народа.

Однако вместе с тем и сам Теккерей, и его герой (Генри Эсмонд) уверены в неизбежности того пути, по которому осуществляется историческое развитие Англии. С этим связаны примирительные мотивы его произведений на исторические темы. Именно позицию стоического примирения и занимает Генри Эсмонд после многих лет участия в политической борьбе.

В историю мировой литературы Теккерей вошел как создатель «Ярмарки тщеславия» - одного из лучших сатирических произведений английского критического реализма.

Шарлотта Бронте
(Charlotte Bronte, 1816-1855)

Эмили Бронте
(Emily Bronte, 1818-1848)

Энн Бронте
(Anne Bronte, 1820-1849)

Ярким и значительным явлением в развитии английского критического реализма было творчество сестер Бронте. Они выступили в конце 40-х годов. Творчество каждой из них имело важное значение для развития английской романистики в переходный период от конца 1840-х годов к последующим десятилетиям. В произведениях сестер Бронте получили свое выражение характерные особенности времени: в них органически сливаются и легко просматриваются линии, соединяющие романтическое искусство начала XIX в. (Байрон, Шелли) с реализмом 1830-1840-х гг. (Диккенс, Теккерей), в нем формируются тенденции новых художественных открытий в области романа второй половины века (Дж. Элиот, Мередит). Особенно широкую известность завоевали романы Шарлотты «Джен Эйр» и Эмили «Грозовой перевал»; новую жизнь в настоящее время обрели и произведения Энн Бронте «Агнес Грей» и «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла».

Все три сестры Бронте родились в местечке Торнтон в одном из глухих районов Йоркшира. Здесь их отец - священник Патрик - имел приход в 1815-1820 гг. Вскоре после рождения младшей дочери Энн (она была последним ребенком в семье) пастор Бронте переселился в городок Хоурт, расположенный в том же Йоркшире, в нескольких милях от Брэдфорта и недалеко от известных своими ткацкими фабриками Галифакса и Лидса. В свое время Даниэль Дефо в знаменитом «Путешествии по Великобритании» (1726) писал о процветании этих мест, которые славились мастерством обработки шерсти. Здесь, как и в соседнем Ланкашире, в начале XIX в. происходили выступления луддистов, а в 30-40-е гг. - чартистов. Отзвуки этих событий достигали Хоурт и его обитателей. В то время, когда семья приходского священника Патрика Бронте поселилась в доме при церкви, построенной еще в XV в., Хоурт был тихим и спокойным городом; его население не превышало пяти тысяч человек; в нем была своя главная улица, здание банка, две гостиницы с питейными заведениями; в церковном дворе находилось кладбище. А вокруг Хоурта простирались луга, вересковые пустоши, холмы с пологими склонами, покрытыми бархатным мхом и цветущими травами. Таков был мир, окружавший детей Бронте с самого детства. Младшие дети не помнили матери (она рано умерла) и росли под наблюдением тетки Элизабет Брэнуэлл. Определяющую роль в формировании их взглядов сыграл отец. Особенно сильное влияние оказал он на становление личности Энн. Все члены семьи Бронте были воспитаны в лоне англиканской церкви. Дети Патрика были талантливы. Они много читали, беря книги из библиотеки отца, сочиняли пьесы, писали стихи, вели хронику событий, происходивших в вымышленной ими фантастической стране Энгрии. Единственный сын Патрика - Брэнуэлл - прекрасно рисовал и мечтал стать художником. Но не только волшебная Энгрия увлекала детей. В Хоурт приходили газеты, из которых становилось известно о волнениях на ткацких фабриках, о разорении фермеров. Суровая и жестокая действительность, сказавшаяся в раннем сиротстве, не обошла ни одного

из членов семейства Бронте. Погибли от туберкулеза две старшие дочери Патрика - Мария и Элизабет. Они не выдержали тяжелых условий жизни в приюте для детей-сирот бедного духовенства - Коун-Бридже, куда их отдал отец. Смерть старших девочек заставила Патрика взять из приюта Шарлотту и Эмили. Теперь, как и двое младших детей - Брэнзуэлл и Энн, - они воспитывались дома, а точнее, были предоставлены сами себе. Их судьбы имеют много общего, но вместе с тем судьба каждой из сестер и судьба брата драматичны по-своему. Не дожив до тридцати лет, скончались Эмили и Энн, на тридцать первом году умер Брэнзуэлл, немногим дольше прожила Шарлотта. Однако след, оставленный в культуре Англии этим удивительным литературным феноменом - творчеством сестер Бронте, - имеет непреходящее значение, и интерес, проявляемый к нему на протяжении вот уже ста пятидесяти лет, не только не затихает, но усиливается. Романы сестер Бронте прочитываются нашими современниками по-новому. Экранизированы «Джен Эйр» и «Грозовой перевал», в 80-е годы сделан телефильм по роману «Незнакомка из Уайлдфелл - Холла».

Первая публикация сестер была совместной. В 1846 г. под мужскими псевдонимами они выпустили сборник «Стихотворения Каррер, Эллис и Эктон Белл» (Poems by Currer, Ellis and Acton Bell). Далее каждая пошла своим путем.

За свою жизнь Шарлотта Бронте написала несколько десятков стихотворений и четыре романа - «Учитель» (The Professor, 1847; опубл. в 1857), «Джен Эйр» (Jane Eyre, 1847), «Шерли» (Shirley, 1849) и «Городок» (Villette, 1853). В романах ставятся проблемы женского равноправия, социального неравенства, отражены рабочие волнения, обсуждаются вопросы образования; произведения Шарлотты Бронте во многом автобиографичны, в них отразились впечатления и события ее личной жизни.

Несколько раз за свою жизнь Шарлотта покидала Хоурт. В 1831 и в 1832 гг. она посещала школу в Роэхеде, в 1835-1838 гг. работала там же учительницей. Самые сильные впечатления связаны с поездкой в Брюссель, где в 1842 г. вместе с Эмили Шарлотта обучалась в пансионе Эгера, а в следующем году, получив место учительницы, преподавала в том же пансионе английский язык. После успеха «Джен Эйр», получив известность в литературных кругах, она несколько раз приезжала в Лондон, встречалась с писателями и издателями своих произведений. Она познакомилась с Теккереем, которого считала лучшим романистом своего времени (ему Шарлотта Бронте посвятила «Джен Эйр»). В 1851 г. она присутствовала на лекции Теккереева об английских юмористах XVIII в. В свою очередь автор «Ярмарки тщеславия» высоко оценил талант Бронте. Он с увлечением прочитал «Джен Эйр». Свообразие манеры Бронте он увидел в соединении «чистого чувства с исповедальной искренностью». Его привлекли проявившиеся в этом произведении любовь к истине и возмущение несправедливостью, смелость суждений и простота повествования. Автора «Джен Эйр» Теккерей назвал «строгой маленькой Жанной д'Арк». Среди литературных знакомых Бронте - критик Д.Г.Льюис, писательницы Э.Гаскелл, Г.Мартино. Э.Гаскелл была среди тех, кто приветствовал появление «Джен Эйр»; она назвала этот роман «необычной книгой» и отметила, что новаторство автора проявилось в образе героини. Э. Гаскелл стала биографом Шарлотты, выпустив в 1857 г. книгу «Жизнь Шарлотты Бронте» (Life of Charlotte Bronte). Этой книгой было положено начало многочисленным жизнеописаниям автора «Джен Эйр», и, как правило, творчество Бронте «выводилось» из обстоятельств ее жизни, в то время как на самом деле оно противоречило этим тяжелым обстоятельствам, рождалось из духа протеста, жившего в мужественной «маленькой Жанне д'Арк». Трудно представить себе судьбу, менее благоприятную для писательской деятельности, чем удел, выпавший на долю Шарлотты. Начав писать еще в ранней юности, она послала одно из своих стихотворений поэту Роберту Саути. Просила его совета и выражала надежду на ответ. Ответ был получен. Саути писал, что поэзия - не женское дело, советовал адресату заняться домашними делами и выполнять обязанности по хозяйству. Это не обескуражило Бронте. Не убили в ней жажду творчества и тяжелые утраты. Жизнь в Хоурте была безжалостна к ее обитателям. Ранняя смерть прервала удачно начавшийся путь в искусстве сестер Шарлотты. Одна за другой умерли Эмили и Энн. Не сбылись надежды, связанные с талантом брата, столь же рано расставшегося с жизнью. В опустевшем доме она осталась в 1848 г. наедине с отцом. Мысли и чувства, рожденные искалеченной, одинокой жизнью сестер Бронте, одаренных силой чувств и богатым воображением, запертых «как в тюрьме, в открытом всем ветрам пасторском доме на болотах Вест-Райдинга... Шарлотта выразила в возвышенной любви Рочестера к Джен Эйр, в захватывающей истории Люси Сноу в "Виллет"», - писал в своей книге «Роман и народ» (1937) английский критик Р. Фокс.

Выполняя работу по дому, ухаживая за теряющим зрение отцом, Бронте продолжала писать. Появилась надежда создать свою семью. В июне 1854 г., наперекор желанию отца, она выходит замуж за священника Артура Николаса, оставаясь жить в родительском доме. Она ждет рождения ребенка. Но

судьба не была к ней благосклонна: в марте 1855 г. Шарлотта умирает.

Романы Бронте привлекали к себе внимание значительностью проблематики, мастерством увлекательного повествования, образами героинь, наделенных сильными чувствами, смелостью, твердыми нравственными принципами, способных принимать самостоятельные решения. Книги Ш.Бронте совершили переворот в представлениях о морали. Как своего рода манифест борьбы за права женщин был воспринят роман «Джен Эйр». «Шерли» и «Городок» закрепили это представление.

Роман «Джен Эйр» принадлежит к числу значительных произведений английской литературы. Новаторский характер его состоит в том, что героиня смело отстаивает свое человеческое достоинство, право на самостоятельную трудовую жизнь и любовь. Создан образ свободолюбивой и мятежной женщины, серьезно размышляющей о жизни, глубоко чувствующей и в полный голос заявляющей о своих стремлениях и взглядах. В образе Джен Эйр Бронте воплотила свои представления о современной женщине, способной определить свою жизнь и стать не только женой, но и достойной подругой мужчины. В условиях викторианской Англии такая постановка проблемы была воспринята как проявление крайней смелости взглядов автора. Героини, подобной Джен Эйр, не было ни у Диккенса, ни у Теккерея, даже у Э.Гаскелл, которая переключалась с Бронте в трактовке женских характеров.

В романе рассказана история простой девушки, вынужденной вести борьбу за существование. Детство Джен проходит в Ловудском приюте. Система воспитания основана здесь на подавлении воли и любого проявления непокорности. Жестокие наказания, суровый режим делают детей безропотными и покорными. Многие оказываются сломленными морально. Такова судьба Элен Барнс. Но Джен Эйр находит в себе мужество для сопротивления. «Когда нас бьют без причины, - говорит она Элен, - мы должны отвечать ударом на удар - иначе и быть не может, - притом с такой силой, чтобы навсегда отучить людей бить нас!» Джен умна и наблюдательна, ее чувства сильны, побуждения искренни, слова правдивы. Богат ее духовный мир. Став гувернанткой в доме помещика Рочестера, оказавшись в среде провинциального дворянства, Джен явно превосходит окружающих. Ее взгляды противоречат общепринятым представлениям. Она не приемлет отношения к браку как к выгодной сделке, в ее душе живет мечта о любви, она стремится к независимости и праву самостоятельно избрать себе спутника жизни. Сила воздействия и обаяния романа - в правде чувств, в их истинности, в соединении реального с романтическим, в покоряющей своей увлекательностью истории простой маленькой гувернантки, способной на большую и преданную любовь, сумевшей найти свое счастье. В книге заключен бессмертный мотив сказочной Золушки, предстающей в образе столь похожей на саму Бронте, а потому и вполне реальной Джен Эйр.

На весьма широком социально-историческом фоне происходят события романа «Шерли». Время его действия - 1812 год. Это период войны с Наполеоном, континентальная блокада, выступления луддитов. Рабочие волнения начала XIX в. показаны в романе с учетом чартистского движения 40-х гг. Основа конфликта «Шерли» - выступления рабочих ткацкой фабрики против их хозяина - фабриканта Мура. Мур приобрел новые машины для фабрики, лишив тем самым многих рабочих заработка. В сердцах безработных зреет протест, «нищета рождает ненависть». О закономерности рабочих волнений и их борьбы пишет Бронте. Изображение восстания рабочих становится кульминацией в развитии действия романа, хотя Бронте не была сторонницей революционного решения социальных противоречий, возлагая надежды на разумную деятельность людей, направленную на преобразование общества.

Последний роман Бронте «Городок» - это еще одна история о женской судьбе, о любви, человеческом достоинстве, об искусстве и его роли в жизни, о силе творческого воображения, помогающего преодолевать невзгоды бытия и творить красоту. Психологически глубок образ главной героини Люси Сноу - молодой англичанки, рано осиротевшей, оказавшейся без средств и поддержки, преподающей в одном из пансионов Брюсселя английский язык. Для Люси Сноу труд - не только источник существования, но и неотъемлемая часть ее существа. Такая героиня впервые появилась на страницах английского романа. Создавая ее образ, Бронте во многом ориентировалась на Жорж Санд. Характер женщины незаурядной, смелой и решительной в своих суждениях и действиях, здравомыслящей и тонко чувствующей показан Ш.Бронте в его сложности, многогранности, в его движении и изменении. У героини Бронте свое представление о любви. Люси не верит в любовь, «рожденную лишь красотой», не приемлет благополучия, лишнего духовной близости; ей дорога любовь, основанная на дружбе, «закаленная болью, сплавленной с чистой и прочной привязанностью, отчеканенная постоянством, подчинившаяся уму и его законам».

В романе «Городок» жизнеутверждающие мотивы переплетаются с трагедийными. Драматизм изображенных жизненных ситуаций во многих случаях сближается с трагедией. Люси понимает, что

жизнь организована не по законам истинной справедливости. Цепью утрат является ее собственная жизнь. Погибает и любимый ею Поль. Кольцо одиночества, казалось бы, вновь сомкнется вокруг Люси. Однако теперь, после всего перенесенного ею, этого уже не происходит. Трагедия преодолевается. Люси стала другой: она готова к жизни, отданной своему призванию и исполненной труда. Впечатление, производимое романом, во многом определяется тоном повествования - доверительно-непосредственным, иронично-насмешливым, печально-горьким. Знакомясь с историей Люси Сноу, о которой рассказывает она сама, выступая в роли повествователя, мы слышим голос автора.

В очерке, посвященном Бронте и написанном Теккереем уже после смерти писательницы, есть такие слова: «Помню трепетное, хрупкое создание, маленькую ладонь, большие глаза. Пожалуй, главной чертой ее характера была пылкая честность... Она мне показалась очень чистым, возвышенным и благородным человеком. В ее душе всегда жило великое, святое уважение к правде и справедливости».

В суждениях современников и потомков Эмили Бронте не раз звучала мысль о том, что она в гораздо большей степени поэт, чем романист, а между тем в историю литературы Эмили Бронте вошла прежде всего как автор знаменитого романа «Грозовой перевал». О жизни и личной судьбе его автора почти не сохранилось сведений, хотя в самых общих чертах ее биография включает все то, что пережито ее братом и сестрами. Недолгое пребывание в приюте, в школе, несколько месяцев, проведенных в Брюсселе в пансионе Эгера, домашнее, далеко не систематическое, образование под руководством старшей сестры Шарлотты, те же детские увлечения, рано вспыхнувшая любовь к поэзии, чтение Гомера и Вергилия, Шекспира, Мильтона, Байрона и Шелли, В. Скотта. «Нет никаких свидетельств, что она так или иначе планировала свое будущее, - пишет биограф Эмили, современная английская писательница Мюриел Спарк. - Наоборот, она словно больше всего на свете хотела избежать необходимости "устроить" свою жизнь... Да, Эмили Бронте словно твердо решила, что ее жизнь должна подходить под определение: "Лишенная каких-либо событий". И не потому, что была к ней равнодушна, а как раз напротив: потому, что ее полностью поглощало собственное жизненное призвание. И все свои усилия Эмили направляла на то, чтобы определить этот смысл - и прямо через свое творчество, и косвенно через посредство домашних и семейных обязанностей. Тратить же время сверх этого на улучшение собственного жребия ей было в тягость, и в конечном счете она для себя не сделала практически ничего».

В творчестве Э. Бронте живет и главенствует романтическая традиция, сливающаяся с реализмом, проникновением в извечно-человеческие, а тем самым и современные коллизии; ее мастерство проявилось в глубине психологических характеристик и романтической символической. Творчество было средоточием ее существования, потому вести речь о ее жизни - это значит говорить о ее творчестве.

Шарлотта Бронте заметила, что «свобода - воздух Эмили». Дух свободолюбия проявился в ее поэзии. Лирический герой Э. Бронте сродни героям поэтов-романтиков (Шелли, Байрона, Вордсворта, Колриджа). С двумя первыми ее роднит дух протеста и непримиримости, смелость вызова, бесстрашие; с двумя вторыми - пристальный интерес к жизни природы, образ одинокого странника. Однако, в отличие от поэтов «озерной школы», в изображении Эмили природа - это могучая стихия, а человек - свободолюбив и силен, он преодолевает страдания и горечь одиночества.

Дух романтизма воплощен в произведении огромной эмоциональной напряженности - романе «Грозовой перевал». Его называли «романтичнеем из романов» (У.Пейтер), «дьявольской книгой, объединившей все самые сильные женские наклонности», одним из самых лучших романов «по силе и проникновенности стиля» (Д.Г.Россети), «одним из манифестов английского гения... романом, перерастающим в поэзию» (Р. Фокс). В.Вулф писала: «"Грозовой перевал" - книга более трудная, чем "Джен Эйр", потому что Эмили - больше поэт, чем Шарлотта. Шарлотта все свое красноречие, страсть и богатство стиля употребила для того, чтобы выразить простые вещи: "Я люблю", "Я ненавижу", "Я страдаю". Ее переживания, хотя и богаче наших, но находятся на нашем уровне. А в "Грозовом перевале" *Я* вообще отсутствует. Здесь нет ни гувернанток, ни их нанимателей. Есть любовь, но не та любовь, что связывает мужчин и женщин. Вдохновение Эмили - более обобщенное. К творчеству ее побуждали не личные переживания и обиды. Она видела перед собой расколотый мир, хаотическую груду осколков и чувствовала в себе силы свести их воедино на страницах своей книги. От начала и до конца в ее романе ощущаются этот титанический замысел, это высокое старание - наполовину бесплодное - сказать устами своих героев не просто "Я люблю" или "Я ненавижу", а - "Мы, род человеческий" и "Вы, предвечные силы"».

Э.Бронте мифологизирует реальные конфликты; создавая апофеоз всепоглощающей страсти героев, она изображает их общественную трагедию*. «Грозовой перевал» - это роман о любви в условиях

социального неравенства и несправедливости; его конфликт определяется столкновением мечты и действительности. Противостоят два мира - подкидыша Хитклифа и обитателей помещичьих усадеб. Хитклиф мстит за свое поруганное человеческое достоинство. Его сильный характер, природная гордость и честность противопоставлены эгоизму, заурядности и дворянской спеси его соперника Эдгара Линтона. Измена Кэтрин, которая предпочла благополучную жизнь на Мызе Скворцов жизни с Хитклифом, нанесла ему незаживающую рану, но не убила его любви. «Я не могу жить без жизни моей! Не могу жить без моей души», - говорит Хитклиф. И как бы вторя ему, о своей неумирающей любви говорит и Кэтрин: «...Я и есть Хитклиф! Он... все мое существо».

* См.: Е л и с т р а т о в а А.А. Наследие английского романтизма и современность.

Хитклиф - бунтарь, поднимающийся против установленных порядков, против лицемерной морали, против бога и религии, против зла и несправедливости. Хитклиф и Кэтрин могли быть счастливы лишь до тех пор, пока между ними не встали деньги, предрассудки, условности. Однако ничто не смогло убить их любовь, страстное влечение друг к другу. О героях «Грозового перевала» У.Пейтер писал: «Эти фигуры, исполненные таких страстей, но вытканные на фоне неброской красоты вересковых просторов, являют собой типичные образцы духа романтизма»*. Судьбы своих героев Э. Бронте изображает как судьбы трагические, но при этом она противопоставляет им историю жизни и любви молодого поколения - Кэти и Гэртона, сумевших отстоять свое право на счастье.

* Б р о н т е Э м и л и . Грозовой перевал. Стихотворения. - М., 1990. - С. 355.

Роман отличается разорванностью композиции. События переданы в восприятии нескольких рассказчиков (Нэлли Дин, Локвуда); каждый по-своему интерпретирует происходящее. Используется прием рассказа в рассказе, в повествование включаются вставные эпизоды, письма, отрывки из дневников. Преобладающими становятся лирическое и драматическое начала; эпическое повествование отходит на второй план. Драматическая напряженность характерна и для картин природы. Пейзаж - соучастник и предвестник событий. Вересковые поля и торфяные болота озаряются блеском молний, на них падает тень предвещающих бурю грозowych туч, гонимых порывами ветра; раскаты грома сопутствуют переживаниям мятущихся и страдающих героев. Природе, как и людям, присущи волнение и тайна. Э. Бронте использует образы лесных эльфов, фей, оборотней, блуждающих призраков, заимствуя их из фольклора. Она тяготеет к широким обобщениям и реалистическим в своей основе символам.

Иная тональность присуща произведениям Энн Бронте - и ее стихам, и двум ее романам - «Агнес Грей» (Agnes Grey, 1847) и «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» (The Tenant of Wildfell Hall, 1848). Подлинность жизненного опыта, переданного Энн Бронте в ее произведениях, придает им особый лиризм, проникновенность звучания. И не столько полет творческого воображения, сила и смелость которого так ярко проявились в «Грозовом перевале» Эмили, в романтической струе «Джен Эйр» и других романов Шарлотты, сколько будничность повседневной действительности, окрашенная дымкой грусти, рождающаяся от сознания неизбежной тяжести жребия судьбы человеческой, привлекает в романах Энн. В них - достоверность реального, переданная не только в образах обыденного, но и возвышенного, присущего образу мыслей и чувств и самой Энн, и ее героинь. Ее романы - это своего рода дневник, заключающий в себе многие обстоятельства и реалии жизни автора и эпохи. Это - один из вариантов документальной прозы викторианской Англии. Природа документализма романов Энн Бронте особая. В ее книгах мы не находим исторических фактов, известных в истории личностей, сколько-нибудь значительных событий общественной жизни. Однако мы проникаемся атмосферой жизни людей того круга, к которому принадлежали сестры Бронте, познаем их мораль и устои, понимаем, как формировался характер и внутренний мир самой Энн, ее религиозные убеждения, ее надежды и помыслы.

Энн была последним ребенком в семье Патрика Бронте. Для всех последующих поколений, знакомых с литературным наследием Шарлотты и Эмили, она всегда оставалась «третьей Бронте», их «младшей сестрой». Ее имя называлось последним, а о том, что было написано ею, или вовсе не говорили, или упоминали вскользь. Как считали критики, ни в какое сравнение с тем, что было написано ее старшими сестрами, произведения Энн идти не могли. Забытые на протяжении многих лет, они привлекли к себе внимание в наши дни и обрели новую жизнь. Трехединный в своей сущности историко-литературный феномен, обозначаемый понятием «сестры Бронте», не может быть воспринят во всей его полноте без романов и стихов Энн, заключающих свою тайну, способность волновать,

тронуть, заставить задуматься.

Энн прожила недолгую жизнь. Из 54-х написанных ею стихотворений при жизни были опубликованы 24. Остальные вышли посмертно с предисловием Шарлотты Бронте. Оба романа были опубликованы сразу же после их завершения, но ни один из них не встретил столь живого отклика, как книги ее сестер.

Хрупкая и болезненная, Энн с раннего детства была серьезна и задумчива. При всей своей нежности и склонности к рефлексии она была наделена душевной силой и стойкостью. Интенсивность ее внутренней жизни, готовность противостоять страданиям проявились уже в ранних стихах:

Я в склепе. Жизни свет угас.
.....
Как я давно забыта тут!
Тоска и скорбь меня гнетут.
Кругом лишь тишина и тьма,
Гробницей стала мне тюрьма.
.....
Но мирный сон не для меня,
Он жжет тоской сильнее огня.

*(«Голос из темницы».
Пер. И. Гуровой)*

Единственная из всей семьи Энн приняла методизм со всеми присущими этому протестантскому направлению ригористическими установлениями. Непоколебимая твердость в исполнении моральных принципов соединялась у нее с неизменной строгостью самооценки. Сила духа и требовательная доброта побуждали к действенному гуманизму. Этими чертами, свойственными ей самой, Энн наделила и своих героинь. Когда Энн исполнилось пятнадцать лет, она начала посещать школу мисс Вулер (1835-1838). Завершение курса было отмечено наградой за хорошее поведение. Самостоятельная жизнь началась для нее с поступления на место гувернантки некоей миссис Ингхэм. Однако жизнь в чужом доме глубоко чуждых ей по духу людей оказалась для Энн, отличавшейся крайней застенчивостью, невыносимой.

В 1840 г. в Хоурт приехал молодой священник Уильям Уэйтмен. Он был доброжелательно принят в доме Патрика Бронте. Энн полюбила его. В ее жизни это была единственная любовь, но ей не суждено было завершиться счастливо. В 1842 г. Уильям скоропостижно скончался. Его похоронили на церковном кладбище рядом с домом Бронте. О своей любви, о скорби утраты Энн писала в своих стихах.

Стихи Энн Бронте не принадлежат к ярким явлениям английской поэзии. Они интересны как лирический комментарий к жизни и судьбе их автора. Источник поэтического вдохновения Энн - природа, любовь к родному дому. Радость слияния с красотой окружающего мира соединяется с мотивами печали и скорби. Одухотворенность пейзажа и сила религиозного чувства - характерные особенности поэзии Энн Бронте. Душевная боль, сожаление об утраченном счастье не переходят в отчаяние, не порождают мятежных чувств и протеста, столь свойственных поэзии Эмили, не изливаются с той силой страсти, которой отмечены стихотворения Шарлотты.

В двадцать два года Энн впервые побывала в другом городе, впервые увидела море. Она побывала в Йорке, находившемся в тридцати пяти милях от Хоурта, и на восточном побережье Англии. Впечатления были сильными, навсегда остались в ее памяти. Некоторое время Энн вновь была гувернанткой, а затем, вернувшись домой, ухаживала за больным братом, в судьбе которого она принимала большое участие. Лишь однажды пришлось ей побывать в Лондоне. Вместе с Шарлоттой нанесли они визит издателю Смигу, посетили оперу, были на выставке, в залах Королевской Академии, осмотрели Национальную галерею, присутствовали на церковном богослужении. Они обедали в доме Смита и были приглашены на чай к его литературному консультанту Уильямсу. Вот, пожалуй, и все события в недолгой жизни Энн. А о своем восприятии окружающего мира, о своих мыслях и чувствах она с присущей ей аккуратностью писала в дневнике и в своих произведениях. Последнюю в своей жизни весну 1849 г. Энн провела в городе Скарборо на побережье Восточной Англии. Она приехала сюда лечиться от туберкулеза, но надежды на выздоровление не оправдались. Единственная из всей семьи Бронте Энн похоронена вдали от дома, в Скарборо.

Первый роман Энн Бронте «Агнес Грей» написан от первого лица. Тон повествования сдержан и

доверителен. Рассказывается о событиях, внешне ничем не примечательных, но имеющих важное значение для рассказчицы, которая правдиво и просто повествует о себе, включая читателя в круг своих повседневных забот и переживаний. «Книгу эту я начала с твердым намерением ничего не утаивать, - сообщает Агнес Грей, - чтобы те, кто захотел бы, могли извлечь пользу, постигнув чужое сердце». Агнес Грей - это сама Энн Бронте. Ее произведение имеет автобиографический характер, и вместе с тем это - не только рассказ о том, что ей пришлось пережить, когда она была гувернанткой и занималась воспитанием чужих детей. «Агнес Грей» - одно из характерных явлений литературной жизни Англии 40-х гг. XIX в., в нем отразились тенденции времени, связанные с возросшим интересом к проблемам положения женщины в обществе. Многие женщины включились в литературную деятельность. Героинями целого ряда романов и повестей, появившихся в эти годы, были гувернантки («Старая гувернантка» С.-К. Холл, «Гувернантка» леди Блессингтон, «Каролина Мордаунт» Шервуд). В обиход вошло выражение «роман о гувернантке» (governess novel). Появление такого рода произведений понятно: становясь гувернантками, молодые женщины из средних слоев общества, нуждавшиеся в заработке, могли найти применение своим силам и знаниям. Впрочем, Энн Бронте, как и Шарлотта, ориентировалась не на литературный контекст, а исходила из своего скромного жизненного опыта, о котором смогла поведать легко и непринужденно. Для героини «Агнес Грей» порыв к новой жизни и самостоятельности при столкновении с реальностью оборачивается разочарованием. В роман входит тема утрачиваемых иллюзий. Мечта и действительность несопоставимы. Агнес убеждается в этом, попав в дом богачей-выскочек Блумфилдов. Новые испытания начались для нее в семье мистера Мэррея, владельца поместья Хортон-Лодж. Агнес понимает, что у нее как у гувернантки есть только одно право - «подчиняться и угождать». Постигающие Агнес разочарования не ожесточают ее сердце, не притупляют ее «нравственный слух». Встреча с Уэстоном и любовь к нему преображают ее жизнь: «Я с восторгом убедилась, что мир вовсе не состоит только из Мэрреев, Хэтфилдов, Эшби и им подобных и что совершенство человеческой природы вовсе не плод моего воображения». Героиня Энн Бронте познает простую и вечную истину: высшая радость - в «возможности и желании быть полезным».

Роман «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» - произведение более сильное и значительное. Линейное построение «Агнес Грей» сменяется сложной структурой; расширяются рамки изображаемого, углубляется психологизм; писательница свободно оперирует различными временными пластами, меняя тональность повествования, включая в роман несколько рассказчиков. Звучат различные голоса, сопоставляются различные точки зрения.

Роман строится как раскрытие тайны главной героини Хелен, поселившейся с маленьким сыном в мрачном, давно покинутом его владельцами старинном доме елизаветинских времен, известном под названием «Уайлдфелл-Холл». Появление прекрасной незнакомки привлекает внимание жителей округа. Ее независимость и одиночество разжигают интерес к ее прошлому. История Хелен и обстоятельства ее семейной жизни и составляют основу романа. «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» - роман семейно-психологический. На его страницах ведутся дискуссии о многих аспектах семейной жизни, об отношениях супругов, детей и родителей, об ответственности членов семьи друг перед другом. Все эти проблемы глубоко волновали Энн Бронте и решались ею в русле свойственных ей этических установлений. Она во всем верна своим убеждениям, разделяемым с нею и ее героиней Хелен Хантингдон: исполнять свой долг, сохраняя свое человеческое достоинство.

Присущая Энн Бронте сила зрительного восприятия проявилась в описаниях ландшафтов, в лаконизме и выразительности пейзажа. Тонкость видения, ощущение красоты природы, реалии быта, умение воплотить зрительный образ в художественно-словесный рождает радость от общения с миром романа Энн Бронте.

Литературное наследие сестер Бронте вошло в сокровищницу национальной английской культуры, завоевав признание далеко за пределами Англии. Особый успех выпал на долю романа Шарлотты Бронте «Джен Эйр». На русском языке он появился вскоре же после его публикации на родине писательницы. В 1849 г., находясь в заключении в Петропавловской крепости, Ф.М.Достоевский читал «Джен Эйр»; роман произвел на него сильное впечатление. Он писал брату: «В Отечественных записках английский роман чрезвычайно хорош»*.

* Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч. - Л., 1979. - Т. 19. - С. 211.

Элизабет Гаскелл принадлежит к блестящей плеяде английских романистов XIX в. Своим творчеством она внесла существенный вклад в развитие социального романа в Англии. Ее лучшие произведения, и прежде всего роман «Мэри Бартон», посвящены жизни и борьбе английского пролетариата; в них показано становление классового сознания рабочего.

Э.Гаскелл была дочерью чиновника финансового ведомства. Ранние ее годы прошли в городе Натсфорде на юге Англии. Выйдя замуж, она переселилась в Манчестер, который был одним из крупнейших промышленных центров страны и центром чартистского движения. Здесь она познакомилась с тяжелыми условиями жизни рабочих и стала свидетельницей их борьбы за свои права.

Не являясь сторонницей революционных методов борьбы, Гаскелл правдиво воспроизвела нечеловечески тяжелую жизнь манчестерских ткачей, рассказала о гибели многих рабочих семей от безработицы и голода, о безвременной смерти измученных нищетой женщин и детей, о мрачных трущобах большого промышленного города.

В творчестве Гаскелл выделяются два периода. В первый (1847-1857) создан ее лучший роман «Мэри Бартон. Манчестерская повесть» (*Mary Barton, a Tale of Manchester Life*, 1848), романы «Крэнфорд» (*Cranford*, 1853), «Руфь» (*Ruth*, 1853), «Север и Юг» (*North and South*, 1855) и книга «Жизнь Шарлотты Бронте» (*The Life of Charlotte Brontë*, 1857); во второй период (1857-1865) написаны романы «Поклонники Сильвии» (*Sylvia's Lovers*, 1863) и «Жены и дочери. Обыденная история» (*Wives and daughters. An Everyday Story*, 1865).

В романах первого периода выдвигаются значительные проблемы, связанные с критикой социальной несправедливости, правдивым изображением жизни рабочих; Гаскелл обращается к теме чартистского движения («Мэри Бартон», «Север и Юг»), создает образы рабочих вожаков (Джон Бартон и Хиггинс), с большой смелостью обращается к изображению судьбы «падшей» женщины («Руфь»), трактуя ее в социальном плане как следствие непосильного труда и тяжелой жизни девушки-работницы, пишет биографию своей современницы и друга Шарлотты Бронте, не только обобщая ценный материал о жизни писательницы, но и раскрывая общественные причины гибели членов семьи Бронте.

В семейно-бытовых романах второго периода социальная тема звучит глухо. Основным становится часто ироническое изображение будней обитателей английской провинции, их быта и нравов («Жены и дочери»).

Гаскелл - убежденная сторонница реалистических принципов изображения действительности. Ее интересуют темы, выдвинутые современностью.

Большое значение для Гаскелл имели ее дружба и творческие связи с Ш. Бронте, а также многолетняя переписка с Диккенсом и начавшееся в 1850 г. сотрудничество в издаваемом им журнале «Домашнее чтение». Влияние Диккенса на взгляды и творчество Гаскелл несомненно. Гаскелл создает образы, во многом перекликающиеся с диккенсовскими. Фабриканты Карсон («Мэри Бартон») и Торнтон («Север и Юг») заставляют вспомнить о мистере Домби; рабочий Джоб Лег («Мэри Бартон»), полагающий возможным взаимопонимание хозяев и рабочих и верящий в доброту и отзывчивость власть имущих, напоминает Вилли Ферна из рассказа Диккенса «Колокола». В свою очередь, появление романа «Мэри Бартон» и характер изображения в нем жизни промышленного города имели несомненное значение для Диккенса в процессе его работы над романом «Тяжелые времена».

В романе «Мэри Бартон» Гаскелл обращается к описанию жизни большого промышленного города, судеб «измученных людей», обреченных «тяжко работать, борясь с нуждой», к изображению трагедий, происходящих «на шумных улицах Манчестера». Гаскелл рисует ужасающие условия жизни ткачей. Жилища рабочих - это мокрые зловонные подвалы, в которые даже днем не проникает свет; в дни безработицы на улицах города слышен голодный плач, люди умирают прямо на улице или забиваются в подвалы и ждут там смерти как избавления. Но в то же самое время владельцы фабрик продолжают пользоваться жизненными благами: «По улицам по-прежнему ездят кареты; на концертах по-прежнему полно чистой публики, в дорогие магазины по-прежнему ежедневно приезжают покупатели... Контраст слишком велик». Социальная несправедливость пробуждает в сердцах рабочих гнев и ненависть, толкает их на решительные действия.

В изображении Гаскелл рабочие - это не безлика и не пассивная масса, не только страдающие жертвы несправедливости. Важная заслуга писательницы состоит в том, что в простых людях труда, жестоко подавляемых и эксплуатируемых, она увидела большие возможности, отметила присущую многим из них одаренность и незаурядные способности. Гаскелл пишет о ткачах, которые изучают труды Ньютона, о «простых рабочих, ничем не примечательных с виду», которые интересуются

математическими проблемами и с головой погружаются в их изучение. Среди незаметных тружеников Манчестера есть хотя и не признанные, но подлинные ученые - ботаники и энтомологи, талантливые певцы и музыканты.

Рабочие показаны в романе не только в сфере своей семейной жизни; пробуждение их классового сознания проявляется в общественной деятельности - в объединении в союзы, в участии в митингах, в предъявлении экономических требований хозяевам, в приобщении к политической борьбе и включении наиболее сознательных из них в чартистское движение.

В одной из глав романа при описании литейного цеха писательница передает свои впечатления о процессе промышленного производства; в роман вплетается мотив трудовой деятельности рабочего, воспринимаемой самой Гаскелл еще несколько со стороны и трактуемой как нечто поражающее своей новизной и необъяснимостью.

Центральное место в романе занимает образ рабочего вожака Джона Бартона. Его характер и взгляды показаны в процессе развития. В молодости Бартон не помышлял о борьбе. Он был хорошим работником и полагал, что всегда сможет прокормить свою семью. Однако, потеряв работу, Бартон оказался перед лицом нищеты. Его больной сын умирает от голода, и душа Бартона наполняется жаждой мщения. Он примыкает к чартистам и становится деятелем профсоюза. Рабочие посылают Бартона своим делегатом в парламент. Вместе с представителями Ноттингема, Шеффилда и Глазго он должен вручить хартию членам парламента. Джон Бартон верит, что слова рабочих будут услышаны и получают отклик. Но делегаты рабочих не были приняты парламентариями. С этого дня Бартон поклялся никогда не забывать о том, как рабочих прогнали, не захотев выслушать. Ненависть и возмущение побуждают его действовать.

Бартон осознает причины социальных противоречий. «Делит ли богач со мной свои избытки, когда я вынужден неделями сидеть без работы, - размышляет он. - Мы их рабы, пока можем работать, своим потом мы создаем им богатство, и все же мы живем точно в разных мирах».

После того как Бартон убивает сына фабриканта Карсона, повествование переключается из социального плана в детективно-мелодраматический. Вторая половина романа посвящена поискам убийцы и описанию судебного процесса над молодым рабочим Джемом Уилсоном, которого ошибочно обвиняют в смерти Карсона, так как, любя Мэри, Джем пригрозил Гарри Карсону отомстить за оскорбление чести девушки.

Если в начале романа Гаскелл показала глубокую пропасть, разделяющую рабочих и капиталистов, то в конце она стремится не только сгладить, но и примирить классовые противоречия. Бартон раскаивается в убийстве Гарри Карсона и, умирая, примиряется с его отцом. Реалистический в своей основе роман завершается проповедью всепрощения. В этом проявились противоречия в мировоззрении Э. Гаскелл, не лишаящие, однако, «Мэри Бартон» большого общественного значения.

Джордж Элиот (George Eliot, 1819-1880)

Творчество Джордж Элиот (это псевдоним Мэри Энн Ивенс - Mary Ann Evans) отражает характерные тенденции в развитии реализма 50-70-х годов XIX в. Она вступила в литературу в то время, когда общественный подъем 40-х годов был уже позади. Решающее воздействие на формирование взглядов писательницы имела общественно-политическая жизнь Англии после 1848 г. Этот период характеризовался ослаблением социальной борьбы. Успехи Англии в области экономики порождали у многих иллюзию возможности социального равновесия и благоденствия.

Подготовленные достижениями предшественников - Диккенса и Теккерея, Ш.Бронте и Гаскелл, - творчество Элиот обозначило новый этап в развитии реализма и поворот в направлении исканий писателей второй половины века. Острота социальных противоречий, получившая яркое отражение в произведениях блестящей плеяды английских романистов, стремление к глубокому проникновению в сущность явлений уступили место преимущественному интересу к этической проблематике. Важной сферой исследования стала психология человеческой личности, хотя моральные вопросы и психология героя представляли бесспорный общественный интерес.

Мэри Энн Ивенс родилась в семье фермера в Уорвикшире, ей хорошо была известна жизнь сельской Англии. В 1841 г. вместе с отцом она переехала в Ковентри; ее последующая жизнь протекала в Лондоне. Элиот была одной из самых образованных женщин своего времени. Она свободно владела многими языками, ее интересовали проблемы науки, она была осведомлена в вопросах философии и

религии, литературы и истории.

Важное значение для формирования эстетических принципов Элиот имели открытия в области естественных наук. 50-60-е годы были периодом важных научных открытий. В 1859 г. Дарвин публикует «Происхождение видов», в 60-е годы выходят работы Т.Гексли «Место человека в природе» и «Физические заботы жизни». Новые перспективы вырисовываются в связи с открытием клетки, всеобщее внимание привлекают проблемы генетики и наследственности. В это же время получает распространение философия позитивизма, представленная во Франции Огюстом Конттом, а в Англии Гербертом Спенсером. Знакомство с основоположником позитивизма в Англии Гербертом Спенсером и последователем его учения философом и критиком Джорджем Генри Льюисом, с которым, нарушив запреты викторианской Англии, Элиот вступила в гражданский брак, оказало влияние на ее мировоззрение.

Позитивисты переносили законы природы на жизнь общества, применяя идею эволюции к общественным явлениям. В «Основных началах» (1862) Спенсер развивал мысль о закономерности постепенной изменяемости существующего порядка вещей и говорил о вреде революционных взрывов, утверждая, что они порождают беспорядок и обращают общество вспять. Эволюционный путь развития Спенсер противопоставлял классовый борьбе.

Элиот разделяла взгляды Спенсера, хотя отмечала присущую позитивистской системе односторонность. Как и позитивисты, она развивает в своих произведениях идеи «социального равенства» и эволюции, склоняясь подчас к биологическому истолкованию человеческого поведения и к идее предопределенности, связанной с законами наследственности. В отличие от позитивистов, ей чужд буржуазный утилитаризм и проповедь эгоизма как разумного начала существования. Она отстаивает гуманизм и веру в человека. Элиот верит в моральное возрождение общества. Отвергая официальную религию, она противопоставляет ей «религию сердца» и истинную нравственность.

В творчестве Элиот выделяются два периода. В первый (конец 50-х - начало 60-х годов) написаны «Сцены из жизни духовенства» (*Scenes of Clerical Life*, 1858), «Адам Бид» (*Adam Bede*, 1859), «Мельница на Флоссе» (*The Mill on the Floss*, 1860) и «Сайлас Марнер» (*Silas Marner*, 1861). Во второй (1862-1880) созданы романы «Ромола» (*Romola*, 1863), «Феликс Холт, радикал» (*Felix Holt, the Radical*, 1866), «Миддл-марч» (*Middlemarch*, 1872) и «Даниэль Деронда» (*Daniel Deronda*, 1876).

В романах первого периода Элиот пишет о сельской Англии. Ее герои - простые люди: столяр Адам Вид, ткач Сайлас Марнер, фермеры, сельские священники. Элиот с симпатией относится к этим трудолюбивым и честным, отзывчивым и добрым людям. В их среде она ищет своего положительного героя. Высокие нравственные качества простых людей Элиот противопоставляет развращенности богачей.

Программным произведением Элиот является роман «Адам Бид». В XVII главе романа изложены эстетические принципы писательницы. Элиот считает, что романист должен стремиться к предельной точности в описаниях. Призыв Элиот изображать повседневность в ее самых простых проявлениях («цветочный горшок... глиняная кружка... простые дешевые вещи, которые дороги, потому что необходимы») имеет значение: с ним связано понятие «обыденного», или «домашнего реализма» Джордж Элиот. Вслед за Льюисом, критиковавшим Ш. Бронте за склонность к «преувеличениям», а Диккенса за его пристрастие к карикатуре, Элиот выступает против «произвольных картин» и призывает к точному отражению будней жизни.

Элиот определяет круг своих героев и выражает готовность «принимать их такими, какие они есть», любить и жалеть их. Она видит подлинную красоту в фигурах «простых старух, что чистят морковь загрубелыми от работы руками», в скуластых лицах широкоплечих крестьянок. Ей дороги люди с загорелыми, изрытыми морщинами лицами, с согнувшимися от работы спинами, люди, которые всю свою жизнь «исполняли черную работу мира». Изображать их повседневную жизнь она и зовет романистов.

Сильные стороны реализма Элиот проявились в ее лучшем романе «Мельница на Флоссе». Присущее творчеству писательницы драматическое начало достигает здесь трагических высот. Основной конфликт состоит в столкновении яркой, незаурядной натуры Мэгги Талливер с мещанской средой провинциального городка Сент-Оггса, с людьми, которые не способны ее понять. Пытливый ум Мэгги, ее устремления и порывы делают ее непохожей на окружающих. От этого происходят ее несчастья.

Мэгги чувствует себя одинокой, ей приходится скрывать свои чувства и обуздывать желания. Она не может соединить свою жизнь с любящим ее Филипом, так как их семья разделяет вражда; она отказывается стать женой любимого ею Стивена, так как он обручен с другой. Мэгги поступает своим

счастьем ради дорогих ей людей. Для нее борьба между любовью и долгом завершается победой долга. Но поединок между стремлением к самоотречению и живыми началами ее человеческого существа оказывается нелегким. Трагизм положения Мэгги заключается в том, что само существо ее натуры таит в себе обреченность. Такая, как она, неизбежно должна погибнуть, ибо жить по законам окружающего мира она не может. Предопределенность ее гибели воплощена в образе реки Флосс, на берегу которой стоит Дорлкоутская мельница и в водах которой Мэгги тонет во время разлива.

Существенна социальная проблематика романа. История тяжбы Талливера с мошенником Пивартом, его столкновение с адвокатом Уэйкемом, воплощающим бездушие закона, служащего интересам богачей, и, наконец, разорение - все это правдиво отражает реальную действительность. Всем ходом действия подготовлен печальный вывод Талливера: «Мне не по силам эта жизнь». Однако в изображение общественной жизни Элиот привносит мысль о ее идентичности биологической среде.

Творчество Джордж Элиот отразило характерные особенности в развитии английского реалистического романа 50-70-х годов XIX в. Это проявилось в преимущественном интересе к этической проблематике и психологии героев. В историко-литературном плане творчество Элиот интересно как явление, связанное с развитием позитивизма в философии и эстетике и зарождающимися тенденциями натурализма в искусстве.

Поэзия 40-70-х годов

Роберт Браунинг
(Robert Browning, 1812-1889)

Альфред Теннисон
(Alfred Tennyson, 1809-1892)

Алджернон Чарлз Суинберн
(Algernon Charles Swinburne, 1837-1909)

Имя талантливого поэта Роберта Браунинга стоит в одном ряду с крупнейшими мастерами английской поэзии. В общем контексте литературного процесса XIX в. творчество Браунинга представляет собой переходное эстетическое явление от романтизма к реализму; творческий метод Браунинга, формировавшийся под значительным влиянием романтической поэзии (Байрон, Шелли), испытал вместе с тем определенное воздействие поэтики реалистического романа (Диккенс, Бальзак).

Эстетические принципы Браунинга выражены в его художественном манифесте «О поэте объективном и субъективном, о целях последнего, о Шелли, человеке и поэте» (On the Poet Objective and Subjective, on the Latter's Aim; on Shelley, the Man and the Poet, 1851). Браунинг говорит о двух типах поэтов и соответственно о двух типах поэзии - субъективной и объективной. Первая представлена Шелли, вторая - Шекспиром. Каждый из двух видов поэзии имеет свои особенности и обладает своими преимуществами. «Субъективный» поэт за конкретными явлениями бытия провидит истину; однако субъективная поэзия, основанная на индивидуальном восприятии, в большей степени преходяща. Объективная поэзия, не выявляя личности поэта, создает верную картину действительности и потому имеет более длительную жизнь. Идеал самого Браунинга - в слиянии этих двух начал. В его поэзии интроспекция, философская насыщенность мысли, углубленный психологизм сочетаются с интересом к условиям жизни героев и обстановке действия, с вниманием к бытовой детали, со стремлением передать исторический колорит.

В творчестве Браунинга выделяются три периода: первый - с 1833 по 1846 г., второй («итальянский») - с 1846 по 1861 г., третий - с 1861 по 1889 г.

Браунинг начинает как последователь романтиков, и прежде всего - Шелли. О своей преданности Шелли говорит лирический герой первой поэмы Браунинга «Полина» (Pauline, 1833). О преклонении перед Шелли свидетельствуют и многие последующие произведения поэта (стихотворение «Memorabilia»*, 1855 и др.).

* Memorabilia (лат.) - то, что памятно.

В раннем творчестве Браунинга преобладает интерес к образу героической личности и теме подвига. Проблема героического деяния в сфере творчества ставится в поэмах «Парацельс» (Paracelsus, 1835) и

«Сорделло» (Sordello, 1840). В поэме «Парацельс» звучит «тема Фауста». Герой поэмы ученый Парацельс, движимый страстью к знанию, преданный науке, обретает смысл жизни в служении людям. Вера в человека и его возможности поддерживает Парацельса в его подвижническом труде, помогая преодолевать горечь обид и жизненные сложности. Самоотверженность, воля и горение Парацельса роднят его с образом Прометея из поэмы Шелли.

Проблеме нравственного идеала посвящена поэтическая пьеса «Пиппа проходит» (Pippa Passes, 1841), в которой носительницей идеи гуманности выступает простая девушка из народа - фабричная работница Пиппа. В песенках, которые распевает наивная и простодушная Пиппа, проходя по улицам итальянского городка Азоло, выражены мечты о счастье и справедливости. Эти песни пробуждают и в богатых, и в бедных стремление к добру, удерживают людей от жестокости. «...В песнях Пиппы - выношенные народом понятия о нравственности и правде, и в этом сила их воздействия»*.

* К л и м е н к о Е.И. Творчество Роберта Браунинга. - М., 1967. - С. 26.

Известность Браунингу принесли его поэтические сборники «Драматическая лирика» (Dramatic Lyrics, 1842), «Драматические поэмы» (Dramatic Romances and Lyrics, 1845), «Мужчины и женщины» (Men and Women, 1855), включающие стихи, драматические сцены, лирические монологи.

Браунинг соединяет лирику с драмой. Его излюбленной поэтической формой является лирический монолог, характеризующийся драматизмом действия, передачей сложной гаммы чувств и философских размышлений. В лирическом монологе «Фра Липпо Липпи» (Fra Lippo Lippi, 1855) развивается тема искусства итальянского Ренессанса. Лирический герой - художник XV в. Филиппо Липпи, повествующий о своей жизни, - воплощает в себе лучшие черты человека эпохи Возрождения - высокую одаренность, силу и широту мысли, гуманность.

В форме драматической поэмы написано самое крупное произведение Браунинга - роман в стихах «Кольцо и книга» (The Ring and the Book, 1869). В основе сюжета - реальный факт одного из судебных процессов в Риме XVII в.: убийство, совершенное из корыстных побуждений графом Гвидо. Произведение строится как цепь монологов, в каждом из которых события освещаются с точки зрения того действующего лица, которое этот монолог произносит (Гвидо, юная Помпилия, адвокаты и т.д.). Браунинг проявляет себя тонким мастером психологического анализа.

Многие произведения Браунинга представляют собой творческую переработку известных литературных сюжетов, мотивов и образов. Поэт черпает вдохновение в творениях Гёте и Шекспира, Байрона и Шелли; одна из его последних поэм - «Фифина на ярмарке» (Fifine at the Fair, 1872) - является художественным переосмыслением истории похождения Дон Жуана. Поэт утверждает мысль о высокой ценности принципов нравственности.

Увлечение литературной стилизацией преобладает в поэзии Браунинга над непосредственными, живыми связями с социальной действительностью в многообразных и сложных формах ее проявления.

Общность поэтических интересов сблизила Браунинга с поэтессой Элизабет Баррет, ставшей в 1846 г. его женой (Elisabeth Barrett-Browning, 1806-1861). В ее лучших стихах звучит отклик на социальные проблемы времени. Ее стихотворение «Плач детей» (Cry of the Children, 1843), осуждавшее применение детского труда на фабриках, пользовалось известностью в среде чартистов. Стихотворения, вошедшие в сборник «Песни конгресса» (Poems Before Congress, 1860), написаны под впечатлением итальянской революции 1848 г.; теме равноправия женщин посвящен роман в стихах «Аврора Ли» (Aurora Leigh, 1857).

Элизабет Баррет-Браунинг - тонкий мастер любовной лирики (Сборник «Сонеты, переведенные с португальского» - Sonnets from the Portuguese, 1847). В ее проникновенно-нежных и болезненно-меланхолических стихах звучат слова благодарности любви, которая входит в жизнь, отстраняя тень смерти (сонет 203), звучит обращенный к возлюбленному призыв «любить ради самой любви» (сонет 204).

Теннисон-поэт продолжает традиции романтической поэзии Вордсворта. Вслед за Вордсвортом он становится поэтом-лауреатом (1850). Основные мотивы поэзии Теннисона - идиллия сельской жизни, любовь бедняка, духовная сила героев народных преданий - возникли как реакция на унылый буржуазный практицизм викторианской эпохи. Теннисон не избежал, однако, воздействия викторианской морали добропорядочности и смирения. Отсюда морализаторский характер многих его произведений. Морализаторские тенденции сковывали талант поэта. Лучшие черты творчества Теннисона заключаются в лирическом изображении простых человеческих чувств и переживаний, в музыкальности и живописности его стиха.

Идеализированное изображение сельской жизни характерно для такого стихотворения, как «Королева мая» (The May Queen, 1842), в котором передано сентиментальное чувство юной Алисы, просто и трогательно выражающей в словах, обращенных к матери, свою мечту о том, чтобы стать королевой мая на сельском празднике.

Теннисон поэтизирует благородные чувства простых людей. С большим сочувствием он рассказывает о судьбе рыбака в поэме «Енох Арден» (Epoch Arden, 1864). Любви бедняка посвящена поэма «Мод» (Maud, 1855). Бедняк любит Мод преданно и восторженно. Он счастлив, что встретил ее, но при этом с грустью думает о том, что ее вниманием может завладеть богатый соперник. Наиболее впечатляющи те стихи, в которых передано восхищение красотой Мод. У нее прекрасное тонкое лицо, голос ее звенит в небе, когда она поет веселую балладу, следы ее ног «словно драгоценные камни на зеленой английской земле».

С тонким лиризмом Теннисон рисует образ женщины и в поэме «Принцесса» (The Princess, 1847). В этой поэме отстаивается право женщины на независимость и самостоятельность. Тем самым в вопросе о назначении женщины Теннисон отчасти преодолевает викторианские представления. Современная идея поэмы сочетается, однако, со стилизацией под фольклорное произведение.

Пейзажные стихи Теннисона, стихи о природе окрашены настроением печали. Изображение моря в стихотворении «Бей, бей, бей» (Break, break, break, 1842) проникнуто горестным чувством поэта, потерявшего своего друга Артура Генри Халлама, умершего в юности:

Возвращаются в гавань опять
Корабли, обошедшие свет.
Но как тяжко о мертвой руке тосковать,
Слышать голос, которого нет,

Бей, бей, бей
В неподвижные камни, вода!
Благодатная радость потерянных дней
Не вернется ко мне никогда.

(Пер. С. Маршак)

Значительное место в творческом наследии поэта занимает цикл поэм «Королевские идиллии» (The Idylls of the King, 1859-1889), представляющий собой стилизованное переложение средневековых сказаний о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. В этом цикле проявились верноподданнические настроения и консерватизм Теннисона. Однако целый ряд стихов цикла привлекает своим лирическим чувством и музыкальностью.

Поэзию Теннисона переводили на русский язык А.Н.Плещеев, М.Л.Михайлов, С.Я.Маршак.

Поэзия Суинберна во многом отличается от поэзии Теннисона. Если Теннисон увлекался идиллическими мотивами, изображением простых чувств, то Суинберн наполнил свои стихи страстями, бурными переживаниями. Если Теннисон был верен патриархальным темам Вордсворта, то Суинберн унаследовал бунтарский, мятежный дух Шелли, развивая традиции активного романтизма. Суинберн бросил вызов викторианскому консерватизму, противопоставив буржуазной пошлости идеал политической и нравственной свободы. Антивикторианское бунтарство предопределило основные темы его творчества - тему свободы, связанную с его республиканскими и атеистическими убеждениями, и тему откровенно чувственной любви, возникшую в его стихах под влиянием поэзии второй половины XIX в., в частности поэзии прерафаэлитов. Революционно-романтическая традиция Шелли и Виктора Гюго сочеталась в творчестве Суинберна с эротизмом и пессимизмом поэзии конца века.

Свободолюбивые идеи выражены в стихах, посвященных прославлению борьбы Италии за свою независимость. Это стихи, опубликованные в сборниках «Песнь об Италии» (A Song of Italy, 1867), «Предраассветные песни» (Songs Before Sunrise, 1871). Суинберн воздает хвалу борцам против тирании, среди которых он называет Мадзини и Гарибальди.

Философские размышления о скоротечности жизни, о власти роковых сил содержатся в сборнике «Песни весенних приливов» (Songs of the Springtides, 1880). Гедонистические и фаталистические мотивы характерны и для поэтической драмы - трилогии о Марии Стюарт - «Шателяр» (Chastelard, 1865), «Босуэлл» (Bothwell, 1874), «Мария Стюарт» (Mary Stuart, 1881). В последний период своей деятельности Суинберн отошел от бунтарства и занял верноподданнические позиции.

Значение Суинберна определяется прежде всего его творчеством 60-70-х годов. Его поэзия ценна

страстным порывом к свободе, стремлением воспеть «с печалью глубокой и мудрой человека священный дух», высоким мастерством стихосложения. Суинберн внес много нового в английскую поэзию: трехсложные размеры, обилие аллитераций, изощренность рифм. Сложная система метафор и символов в его стихах предвосхищает черты английской поэзии XX в.

Прерафаэлитизм

В истории английской культуры второй половины XIX в. влиятельным направлением был прерафаэлитизм. Члены «Братства прерафаэлитов» решительно выступили против идейного и эстетического консерватизма классической школы, против устаревших канонов академической живописи. Идеал прекрасного прерафаэлиты искали в прошлом, ибо в современной буржуазной действительности видели безобразие, особенно после поражения революции 1848 г. В поисках идеала простоты и безыскусности прерафаэлиты обратились к итальянской живописи средневековья и раннего Возрождения, то есть к искусству художников, творивших до последователей Рафаэля - рафаэлитов, но не до Рафаэля. Отсюда и название направления - прерафаэлитизм. Прерафаэлиты выразили протест против «красивого», но не правдивого искусства последователей Рафаэля, превративших принципы великого художника в обязательный штамп. Прерафаэлиты были современными художниками и поэтами, у них появилось несколько ироническое отношение к детски непосредственному, религиозному и мистическому восприятию бытия у художников прошлого. Новое в искусстве прерафаэлитов сказалось в том, что они стремились постичь тайны жизни, глубины человеческого духа; они обратились к ярким сюжетным мотивам, к символическим образам. Им свойственна романтическая игра воображения, отвергающая все холодное, рассудочное в искусстве. Их привлекала красота человека, особенно красота реальной женщины. Но прерафаэлитам присущи схематичное соединение духовного и материального, натуралистичность избыточных деталей.

Своеобразие творчества представителей этого направления состоит в том, что они как романтики стремились к синтезу искусств, и их талант раскрылся и в живописи, и в литературе. Уже в первом номере прерафаэлитского журнала «Джерм» (The Germ - «Росток», 1850) был провозглашен принцип единства искусств. Тесная связь между живописью и поэзией особенно рельефно обнаружилась в творчестве Данте Габриэля Россетти (Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882). Характерными поэтическими жанрами в творчестве Д.Г.Россетти были баллада («Посох и сума» - The Staff and Scrip, 1851), сонет (цикл сонетов «Дом жизни» - The House of Life, 1870, 1881), драматический монолог в стихах («Дженни» - Jenny, 1849) и песня. Все эти жанры взаимосвязаны и как бы переходят один в другой, ибо всем им свойственны романтическая приподнятость, мечтательность в образе лирического героя, интенсивность эмоций, сильные страсти и глубокие раздумья о бытии. Система поэтических жанров в творчестве Д.Г.Россетти основана также на всепроникающем живописном принципе. Его картины создавались по литературным мотивам, а стихи включали в себя живописное, «визуальное» начало. Прерафаэлитская живописность заметна и в стихах сестры Д.Г.Россетти Кристины Россетти (Christina Rossetti, 1830-1894) «День рождения» (A Birthday), «Покой» (Rest), «Помни» (Remember) и др.

Прерафаэлиты были поздними романтиками, в творчестве которых впоследствии романтическое начало стало подчас сопровождаться декадентскими нотками.

Джон Рёскин (John Ruskin, 1819-1900)

Существенную роль в английской литературе второй половины XIX в. сыграл публицист, историк и теоретик искусства, литературный критик Джон Рёскин. Основные проблемы и аспекты его искусствоведческих трудов и социально-политических эссе определялись неприятием машинной буржуазной цивилизации, отрицанием викторианского прогресса, упорными гуманистическими исканиями. Рёскин остро подчеркнул несовместимость мира подлинного искусства с буржуазной пошлостью, утилитаризмом. В оригинальных по форме художественных эссе Рёскина дано эстетическое обоснование многим тенденциям в английской литературе XIX в. Полнее всего он сумел усвоить и сформулировать принципы романтической эстетики, но он также пришел к осознанию ряда принципов реалистического творчества. Отсюда - переходный характер эстетических воззрений Рёскина, состоящий в эволюции от романтизма к реализму. Не случайно больше всех из писателей XIX в. он ценил Вальтера Скотта, в творчестве которого на основе романтического метода развивались уже

и реалистические принципы.

Эстетические трактаты Рёскина носили полемический характер. Опровергая идеи консервативных критиков, он создавал теории, проникнутые демократическим пониманием культуры, хотя в ряде его заявлений сказываются идеи феодального социализма. Трактат «Современные художники» (*Modern Painters*, 1843-1860) в пяти томах был задуман как слово в защиту художника Тернера, искусство которого не было понято критиками того времени; но в процессе написания этот трактат вырос в систематическое изложение эстетических идей Рёскина и явился замечательным произведением художественной критики в Англии XIX в. Идеи Рёскина стали популярными, а имя его - знаменитым.

Рёскин обращался к творчеству великих писателей и художников прошлого и настоящего с целью раскрыть высокие идеалы красоты, свободы, мира, понять смысл бытия и закономерности социального и культурного развития общества. В «Лекциях об искусстве» (*Lectures on Art*, 1870) Рёскин говорил о том, что искусство любой страны является представителем ее социальных и политических свойств и точно выражает ее нравственную жизнь. В этом и состоит существо художественной правды.

Ведущую роль в эстетике Рёскина играет категория прекрасного. Критик много пишет об идеале красоты и создает особую английскую традицию в литературе и искусстве XIX в., заключающуюся в преклонении перед красотой как выражение резко критического отношения к капиталистическому обществу, враждебному красоте и искусству. Идею красоты, дающей ощущение счастья, Рёскин противопоставил безобразию буржуазной действительности. Прекрасное в его трактовке означает преимущественно нравственную силу и правду человека, стремящегося к совершенствованию и счастью, а также гармонию природных форм. С этой точки зрения осуществлялась Рёскином критика «искусства для искусства» и натурализма. Он отстаивал духовные ценности романтического и реалистического искусства. В его рассуждениях о психологии художественного творчества важное место занимали мысли о сущности воображения и фантазии.

Рёскин развивал мысль о связи эстетического и этического начал в искусстве и литературе. Для него характерно постоянное внимание к нравственному содержанию любой сферы художественной деятельности. По убеждению Рёскина, искусство может существовать и совершенствоваться только при условии надлежащего уровня нравственности. Разделение труда в капиталистическом производстве Рёскин расценивал как явление, враждебное искусству и творчеству. Преодоление пагубных последствий этого зла он представлял утопически - как возрождение ремесел и творческого ручного труда мастеровых средневековья. Обращаясь к искусству прошлого, он стремился внести в современную культурную жизнь представления о прекрасном, утраченные буржуазной цивилизацией.

Объяснение особенностей искусства со временем все больше становилось у Рёскина объяснением самой социальной действительности. Связь между искусством и реальностью он называл «политической экономией искусства». Рёскин был первым в истории английской эстетической мысли, кто поставил судьбы искусства во взаимосвязь с трудовой деятельностью человека. Искусство укрепляет и возвышает человеческую душу в том случае, когда оно неотделимо от здорового благородного труда, ибо творческий труд - это основа нравственности. В том же году, когда Рёскин закончил последний том трактата «Современные художники», посвященного проблемам искусства и теме гибели красоты в современном обществе, он начал печатать публицистическую книгу «Последнему, что и первому» (*Unto This Last*, 1860-1862), в которой подверг беспощадной критике социально-экономические основы английского капиталистического общества и поставил вопрос о положении рабочих. Идеи другой книги «*Fors Clavigera*. Письма к рабочим и труженикам Великобритании» (*Fors Clavigera. Letters to the Workers and Labourers of Great Britain*, 1871-1884) многое объясняют в развитии острой социальной темы в английской литературе, и прежде всего темы рабочего класса. В публицистических книгах, обличавших капиталистическое общество, Рёскин выступил как представитель критического реализма в английской литературе XIX в., и эти книги стоят в одном ряду с лучшими произведениями критического реализма Диккенса и Теккерея, чартистской литературы и с творчеством писателей-социалистов, писавших о рабочем классе.

Рёскину как писателю и критику свойственны увлеченность, энтузиазм, пылкое восхищение прекрасным. Его искусствоведческие труды обладали большими художественными достоинствами. Он был великим мастером английской прозы. Стиль его эстетических трактатов, эссе, лекций, публицистических статей и книг отличается красочностью сравнений и метафор, поэтичностью интонации, удивительным богатством лексики, музыкальностью звучания. Рёскин был живописцем в искусстве слова; он мог передать словами все краски природы. Стиль Рёскина - литературного критика поражает аналитичностью, точностью наблюдений, богатством образов, красноречием.

Очень высоко ценил Рёскина Л.Н.Толстой, которому особенно близки были такие черты его эстетики, как поэтизация творческого ручного труда - труда ремесленника, создающего материальные и художественные ценности; проблема народного идеала; идея нравственной силы искусства, а также идея «христианского искусства». По мнению Л.Н.Толстого, Рёскин - «образованнейший и утонченнейший человек своего времени», «один из замечательнейших людей не только Англии и нашего времени, но и всех стран и времен. Он один из тех редких людей, который думает сердцем... и потому думает и говорит то, что он сам видит и чувствует и что будут думать и говорить все в будущем. <...> Сила мысли и ее выражение у Рёскина таковы, что несмотря на всю дружную оппозицию, которую он встретил и встречает... слава его начинает устанавливаться и мысли проникать в большую публику. Поразительные по силе эпиграфы из Рёскина все чаще и чаще встречаются в английских книгах»*.

* Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. (юбилейное). - М., 1954. - Т. 31. - С.70, 96.

Эстетические идеи Рёскина оказывали прямое воздействие на культурную жизнь Англии; они повлияли на готическое возрождение в архитектуре, на движение прерафаэлитов. Влияние Рёскина ощутимо в творчестве многих английских писателей XIX и XX веков.

ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ

Переходная эпоха рубежа XIX-XX веков характеризуется обострением противоречий во всех сферах общественной и культурной жизни. В этот период Великобритания остается самой крупной колониальной державой. Однако она все ощутимее начинает утрачивать свои преимущества «мастерской мира» и «владычицы морей». Господство британской буржуазии на мировом рынке, характерное для викторианской эпохи, пошатнулось.

В 80-е годы в Англии возникают первые социалистические организации: в 1881 г. демократическая федерация; в 1884 г. социалистическая лига. В 1893 г. возникает независимая рабочая партия, близкая к позиции буржуазного либерализма. Активизируется профсоюзное движение. В 1900 г. образовалась лейбористская партия, включив в себя представителей независимой рабочей партии, социал-демократической федерации и фабианского общества, существовавшего с 1884 г.

В этот период появляется целый ряд литературных течений, выдвигавших свои эстетические программы: неоромантизм, натурализм, эстетизм, символизм. Культурологическим явлением 70-80-х годов стал декаданс, связанный с кризисом западноевропейского гуманизма. Весьма ощутимо влияние на литературу социалистических идей. Новыми чертами обогащается реализм. Отчетливее всего это обновление проявилось в жанре романа - одном из ведущих в английской литературе.

Происходит процесс интеллектуализации и психологизации литературы, наблюдается дальнейшая драматизация романа, усиление в нем трагического начала и горькой иронии. Писатели конца XIX в. начинают часто сознательно ориентировать структуру своих романов на драматические жанры. Джордж Мередит публикует роман «Эгоист» с подзаголовком «повествовательная комедия»; Джозеф Конрад осмысливал свои романы как трагедии, перерастающие в фарс. Томас Гарди сопоставляет свои романы с трагедиями Софокла. Джордж Мур в статьях использует термины «трагический роман», «драматический роман». С точки зрения интереса к трагической теме и к драматическому роману, появившемуся к концу XIX в., юмор Диккенса и Теккерея кажется Джорджу Муру шумным и тривиальным. Литературные вкусы времени сказываются в оценках классиков.

Английский роман на рубеже веков развивается, опираясь как на национальные традиции, так и на творчество французских романистов, драматургию Ибсена и русскую литературу. Путь развития романа во многом определяется художественными открытиями Тургенева, Толстого, Достоевского. Популяризации русской литературы в Англии способствовали статьи и книги Уильяма Ролстона (William Ralston), Уильяма Морфилла (William Morfill) и Мориса Беринга (Maurice Baring). В Англии появляются произведения Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова в переводах Констанс Гарнет (Constance Garnett).

Русский реализм воздействовал на английских писателей прежде всего такими чертами, как пылкое и неустанное искание правды, объективность изображения, широта жизненных картин, искренность авторской позиции, гуманизм и демократизм идейного содержания, выразительность человеческих характеров. Русский роман привлекал оригинальностью своей эстетической природы, мастерством сюжета и композиции, жанровым своеобразием.

Критик и публицист Мэтью Арнольд (Matthew Arnold) в статье «Граф Лев Толстой» (Count Leo

Tolstoy, 1887) писал о том, что английский роман уже вышел из-под влияния французского романа и начинает испытывать воздействие русского романа. «Русский роман получает теперь известность и заслуживает этого. Если новые произведения окажутся на уровне этой популярности и даже увеличат ее, то нам всем придется изучать русский язык». Мэтью Арнольд посвящает свою статью анализу романа «Анна Каренина», который, как ему кажется, ярче всего представляет особенности творчества Л.Толстого. «Анна Каренина» - это сама жизнь, это роман, создающий впечатление абсолютной реальности.

Джордж Гиссинг в книге «Чарлз Диккенс» (Charles Dickens. A Critical Study, 1898) сравнивает Диккенса с Достоевским. Гиссинг отмечает несомненное влияние Диккенса на Достоевского и в обрисовке чудаковатых героев, и в сочувственном отношении к несчастным детям, и в особенностях юмора. Однако в этом сопоставлении двух писателей в основном подчеркивается их различие. Главное различие заключается в отношении того и другого писателя к жизненным трагедиям. Гиссинг находит печальные истории и в романах Диккенса. Но Диккенс, по мнению критика, нигде не поднимается до подлинного трагизма, печальное у него растворяется в сентиментальной чувствительности. Романы Достоевского Гиссинг считает истинно трагедийными. Сказанное Гиссингом свидетельствует о том, какое огромное впечатление произвел в Англии роман Достоевского в конце XIX в., когда уже в самой Англии трагический роман Томаса Гарди вышел на первый план, открывая новый этап в истории английского романа, в котором прежде главенствующую роль играли юмор и сатира. Роман Достоевского поражающее творческое воображение английских писателей и критиков своей психологической глубиной, этическим пафосом и гуманизмом.

Писатели-декаденты группируются вокруг журналов «Желтая книга» (The Yellow Book) и «Савой» (The Savoy). Большим влиянием среди декадентов пользовался писатель и критик Уолтер Пейтер (Walter Pater, 1839-1894), сторонник субъективизма в искусстве, которое рассматривалось вне этического содержания. Позицию эстетского субъективизма Пейтер противопоставлял реалистическому творчеству. К Пейтеру были близки символист Артур Саймонз (Arthur Symons), художник и писатель Обри Бердслей (Aubrey Beardsley).

В конце XIX в. в английской литературе возникает новое литературное направление - неоромантизм. Представители этого течения противопоставляли злу буржуазного общества веру в человека, в сильную яркую личность. Неоромантики возрождают традицию приключенческой литературы и вносят в нее поэзию странствий, мечту о дальних странах. Герой у неоромантиков ищет настоящей увлекательной жизни в экзотических местах земли. Уход от серой прозы буржуазного существования был формой протеста против социального зла. Неоромантики создали красочный, удивительный мир сильных страстей и чудесных приключений.

В 80-е годы создаются произведения о рабочем классе, в которых сказывается влияние социалистических идей (произведения Марка Резерфорда, Маргарет Гаркнесс, Уильяма Морриса). Прогрессивный писатель Марк Резерфорд (Mark Rutherford) пишет книгу о жизни и борьбе рабочего класса - «Революция в Тэннерс-Лейн» (The Revolution in Tanner's Lane, 1887), обращаясь к событиям начала XIX в. Теме рабочего класса посвящена повесть «Городская девушка» (A City Girl. A Realistic Story, 1887) Маргарет Гаркнесс (Margaret Harkness), члена Социал-демократической федерации.

Реализм

Джордж Мередит (George Meredith, 1828-1909)

В творчестве Джорджа Мередита - романиста, поэта и журналиста - особенно рельефно проявились тенденции, характерные для литературы второй половины XIX в.

Приверженность традиции, и прежде всего английской сатирической традиции, сочетается у Мередита с новаторством, с поисками новых путей развития романа и новых принципов художественной изобразительности. Мередит сближает структуру своих романов с драматическими жанрами - с комедией и трагедией, обогащает искусство романа новыми формами диалога, близкого к диалогу в драматургии; он проявляет себя не столько как мастер повествования, сколько как мастер создания ярких, запоминающихся по своей драматической напряженности сцен, смена которых и составляет основу движения действия в его романах. Мередит не описывает происходящие события, а передает их восприятие действующими лицами романа. «Интрига в его романах не увлекает, - писал о

Мереди́те в своих воспоминаниях его русский современник писатель П.Д.Боборыкин, - он позволяет себе беспрестанно вставлять в ход действия авторские отступления и пестрит страницы афоризмами и рассуждениями»*.

* Б о б о р ы к и н П. Д. Воспоминания: В 2 т. - М., 1965. - Т. 2. - С. 219.

Принцип драматизации повествования стал одним из основных в творчестве Мереди́та. Дав своему роману «Эгоист» подзаголовок «повествовательная комедия», он подчеркнул тем самым связь эпического искусства романа с драматическими принципами комедии. В своем стремлении к драматизации жанра романа Мереди́т был не одинок. В английской литературе Томас Гарди, Джозеф Конрад, Джордж Мур сопоставляют свои романы с трагедиями и используют термины «драматический роман» и «трагический роман». Однако в творчестве Мереди́та тенденции, характерные для литературного процесса рубежа XIX-XX вв., обозначились много раньше. Они проявились в его романах 50-60-х гг. - «Испытание Ричарда Феверела» (The Ordeal of Richard Feverel, 1859), «Ивэн Херрингтон» (Evan Harrington, 1860), «Рода Флеминг» («Roda Fleming, 1865), а затем во всех последующих - от «Приключений Гарри Ричмонда» (The Adventures of Harry Richmond, 1871) до самых поздних - «Один из наших завоевателей» (One of Our Conquerors, 1891) и др.

Не случайно подлинное «открытие» Мереди́та произошло много позднее его вступления в литературу. Хорошо знакомый с современной ему литературной жизнью Англии П.Д.Боборыкин отмечал, что даже в самом конце 60-х годов, когда Мереди́т уже проявил себя как «замечательный беллетрист», в литературных кругах Лондона о нем «никто ничего не говорил»*. Лишь на склоне лет Мереди́т был признан как романист. Но даже и тогда его романы не были оценены по достоинству. В 1908 г. на праздновании своего 80-летия Мереди́т со стоической иронией говорил о том, что, став знаменитым, он не добился известности. С чем это связано?

* Б о б о р ы к и н П. Д. Воспоминания. - С. 214.

На этот вопрос точнее других отвечает соотечественник Мереди́та Д.Б.Пристли, справедливо обращающий внимание на то обстоятельство, что Мереди́т всегда находился впереди многих своих современников. Считать его писателем прошлого столетия никак нельзя, ибо он весь устремлен навстречу будущему.

Устремленность в грядущее проявилась во всей художественной системе Мереди́та, в демократическом пафосе и гуманизме его творчества, в вере в прогресс. В оде «Кризис» (1905) он приветствовал и прославлял пробудившийся «Дух России», утверждал веру в счастье, которое придет на смену царству насилия.

Джордж Мереди́т родился в городе Портсмуте на юге Англии. Его отец был владельцем лавки морского обмундирования, а мать - дочерью трактирщика. Детские годы будущего писателя не были счастливыми. Их омрачили раннее сиротство, необходимость жить в пансионе, отчуждение от родного дома и новой семьи отца. Четырнадцатилетним подростком Мереди́т покинул Англию: на деньги умершей матери он был отправлен в Германию, где в период 1842-1844 гг. учился в школе моравских братьев в небольшом прирейнском городке Нейвид. Жизнь в Германии, в общении со своими сверстниками - молодыми людьми, съехавшимися в Нейвид из разных европейских стран, не могла не оказать существенного влияния на юного Мереди́та. Особое значение имело знакомство с немецкой и французской литературой, в первую очередь - с произведениями Гёте и Жан-Поля Рихтера. Весьма ощутимым оказалось влияние немецкого романтизма, во многом определившее и тематику, и специфику колорита ранних фантастических повестей Мереди́та.

Не имея средств на получение университетского образования и на дальнейшее пребывание за границей, Мереди́т вернулся в Англию. Он поступил в ученики к адвокату в Лондоне. Однако в гораздо большей степени, чем юриспруденция, его влекла к себе поэзия. В 1849 г. было опубликовано его первое стихотворение, а через два года вышел первый поэтический сборник (Poems, 1851).

Обстоятельства жизни начинающего писателя сложились таким образом, что человеком, содействовавшим его вступлению в литературу, оказался Чарлз Диккенс. Знакомство Мереди́та с крупнейшим романистом Англии состоялось в 1849 г., а на следующий год в издаваемом Диккенсом журнале «Домашнее чтение» было опубликовано несколько стихотворений Мереди́та. Это событие знаменательно не только в плане личного знакомства двух писателей; в историко-литературном контексте оно воспринимается как встреча двух поколений английских романистов в очень важный переломный момент истории Англии, как передача эстафеты реалистами 30-40-х гг. своим

последователям - писателям, вступающим в литературу в 50-е гг., то есть уже после революции 1848 г.

Мереди́т начал и завершил свой творческий путь как поэт, хотя подлинную известность ему принесли романы. Поэтические произведения Мереди́та, и прежде всего его поэма «Современная любовь» (1862), - это лирический дневник поэта, отражающий сложную гамму глубоко интимных чувств, связанных с драматически напряженными ситуациями его жизни. «Современная любовь» написана под влияниями тяжелых переживаний, постигших Мереди́та в его недолгой и несчастливой семейной жизни с Мэри Никколс, дочерью известного романиста Т.-Л. Пикока. Вместе с тем трагическая история героев поэмы включает гораздо более широкие обобщения. Мереди́т пишет о нравственных мучениях людей, связанных узами брака, но разделенных непреодолимой стеной духовной разобщенности, отчуждения, взаимного непонимания. Это поэма о трагедии любви в мире фальши и корыстолюбия.

Многие стихи Мереди́та посвящены красоте и величию природы, прославлению человека как вершины ее творения («Поэмы и лирические стихотворения о радости земного бытия» - *Poems and Lyrics of the Joy of Earth*, 1883). Языческие мотивы сливаются в поэзии Мереди́та с идеей развития, с утверждением веры в возможности человека, ведущего непрекращающуюся борьбу с враждебными ему силами природы, стремящегося подчинить их себе. Во многих стихотворениях звучит мысль о том, что трагическое начало присутствует в жизни человека.

Поэтические циклы Мереди́та объединяет мечта о гармонии, которая может быть достигнута при слиянии в единое целое разума и воли, интеллектуальных и физических сил человека. Поэт верит в возможность осуществления гармонии, и эта вера становится источником его оптимизма. Мереди́т-поэт удивительно органично сопрягает воедино глубины интроспекции, проникновение в тайники сознания с живыми и впечатляющими своей зримой ясностью картинами природы, проникновенными поэтическими образами плывущих облаков, задумчивого леса, молчаливой поверхности недвижных вод тихого озера.

На протяжении многих лет Мереди́т выступал как журналист, сотрудничал в газете «Ипсвич джорнэл». Во время австро-итальянской войны (1866) он был корреспондентом «Морнинг пост» в Венеции. Сочувствие Мереди́та участникам итальянского национально-освободительного движения отразилось в его романах «Эмилия в Англии» и «Виттория».

В течение 35 лет (1860-1895) Мереди́т исполнял обязанности литературного консультанта издательства «Чепмен и Холл». Эта сфера его деятельности весьма существенна, и она оставила свой след в истории литературы Англии: как редактор-консультант Мереди́т имел возможность рекомендовать к изданию произведения начинающих авторов. У него был тонкий литературный вкус, и с его мнением считались. Благодаря содействию Мереди́та увидели свет первые романы Т. Гарди, Дж. Гиссинга, Оливии Шрейнер.

В своем первом романе «Испытание Ричарда Февереля» (*The Ordeal of Richard Feverel*, 1859) Мереди́т-реалист показал конфликт между представителями косной викторианской Англии и новым, молодым поколением, которое не желает подчиняться лицемерным и ханжеским правилам. В целом ряде романов ставится проблема женской эмансипации в связи с борьбой за свободу всего общества («Сандра Беллони» - *Sandra Belloni*, 1864; «Виттория» - *Vittoria*, 1867). Поиски положительного героя в романе «Карьера Бьючемпа» (*Beauchamp's Career*, 1875) отражают свободолюбивые настроения в обществе, развивающиеся под воздействием Парижской Коммуны.

Эстетические воззрения писателя, его взгляд на проблему комического наиболее отчетливо выражены в «Эссе о комедии и использовании духа комического» (*An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit*, 1877). Комическое Мереди́т связывает с интеллектуальным осмыслением действительности. Так, он пишет: «Философ и комический поэт родственны в своем взгляде на жизнь»; «Комическое – гений умного смеха». Явному, открытому смеху Мереди́т предпочитает глубокое и тонкое понимание комических противоречий. Мысли, высказанные в «Эссе о комедии...», Мереди́т развивает дальше в предисловии («прелюдии») к роману «Эгоист», где «комический дух» определяется как «дух», рожденный из «социального разума», а комедия - как игра, вызывающая размышления о социальной жизни. Воплощая в романе «Эгоист» свои представления о комическом, Мереди́т вместе с тем преодолевает несколько настороженное отношение к сатире, высказанное в «Эссе о комедии...». Образ сэра Уилоби Паттерна, главного персонажа «Эгоиста», создан средствами сатиры.

Роман «Эгоист» (*The Egoist*, 1879) - самое значительное произведение Мереди́та. В нем ярче всего сказалось стремление писателя драматизировать жанр романа, воплотить в нем свои представления о комедии. Подзаголовок его - «повествовательная комедия» - указывает на прямую связь эпического

искусства романа с драматическими принципами комедии. В центре романа - образ аристократа баронета сэра Уилоби Паттерна, владельца Паттерн-Холла. В «Эгоисте» автор сознательно сужает изображение социального фона ради более обстоятельной обрисовки характера Уилоби Паттерна, окруженного лишь небольшой группой гостей и обитателей поместья. Социальная проблематика освещается здесь всецело в связи с характером сэра Паттерна. Мередит следует принципу: в «индивидуальном разуме» видеть проявление «разума социального». Углубленный психологический анализ становится способом постижения социальных проблем.

Эгоизм Уилоби - это черта социальной психологии. Конфликты романа, вызванные неприятием окружающими эгоизма Уилоби, носят, таким образом, социальный характер. В основе конфликта Уилоби и Клары Миддлтон - разные взгляды на жизнь общества. Уилоби признает только мир бальных зал и гостиных и презирает сельских тружеников; он считает, что томов и джеков надо «приструнивать». Клара сочувствует простым людям, видит в них великодушие и героизм.

В образе Уилоби Мередит показал тупость и религиозное ханжество respectable английского джентльмена, получившего образование в университете. В сатирическом свете изображается снобизм кичливого аристократа. Сама фамилия сэра Уилоби - Паттерн (pattern - образец) звучит пародийно. Уилоби, рассуждающий о морали, смешон. Он настолько преисполнен сознания своего превосходства, что не замечает комизма своих рассуждений. «Я вовсе не требую, чтобы мне угождали, - единственное, на чем я настаиваю, чтобы меня любили». Высокомерная поза и снобизм баронета Уилоби снижаются сравнением комического плана. Сэр Уилоби даровал Петиции Дейл право восхищаться собой «на манер королей, предоставлявших, как известно, особые привилегии кошкам, которым, хоть и не разрешено разговаривать с их величествами, не возбраняется таращить на них глаза».

Своеобразие сатиры в романе «Эгоист» - в глубоком анализе несообразностей социальной психологии привилегированных слоев английского буржуазного общества. Социально-психологическая сатира отрицает античеловечность социального устройства через изображение представлений, мотивов поведения, понятий, привычек персонажа. Уилоби способен к восприятию оттенков слов, интонаций, взгляда. Он говорит: «Разница в какую-нибудь десятую долю дюйма в привычном взмахе ресниц для меня уже ощутима». Однако душевные импульсы самого Уилоби не ведут к душевному развитию, к изменениям в его характере. Психике отрицательного персонажа романа свойственно нечто автоматическое. Даже замечая этот автоматизм своего поведения и сознавая отчасти несовершенство своей натуры, Уилоби остается снисходительным к себе. Автор иронически пишет о том, что Уилоби «откуда-то сверху взирал на работу своей душевной механики, которую он мог частично критиковать, но остановить был не в силах».

Своеобразие художественного метода Мередита-романиста заключается во внимании к такому разладу личности со средой, когда честный человек стремится к независимости и свободе, а представители аристократической и буржуазной среды прибегают к разного рода псевдоинтеллектуальным уловкам и хитростям, чтобы сохранить свое благополучие. Мередит отходит от фиксации многочисленных бытовых деталей; он изображает тончайшие оттенки чувств и мыслей. Проза писателя приобретает ярко выраженный интеллектуальный характер. Стиль романов Мередита отличается метафоричностью. Мередит обогатил искусство романа новыми приемами драматизации повествования, новой формой диалога, близкого к диалогу в драматургии. Символика в его романах подготовила неоромантизм в английской литературе конца XIX-начала XX в. Творчество Мередита создало предпосылки для развития драматического, психологического и интеллектуального романа XX столетия.

Самюэл Батлер (Samuel Butler, 1835-1902)

Выдающийся сатирик конца XIX в. Самюэл Батлер подверг уничтожающей критике лицемерную мораль буржуазной семьи и ханжество церковников.

Продолжая традиции Свифта, Батлер создает сатирико-фантастический роман «Едгин» (Erewhon, 1872), в котором анаграмма слова «нигде» (nowhere), взятая в качестве заглавия, подчеркивает несообразность отношений в современном буржуазном мире, изображенных в книге. Своеобразие этого романа Батлера заключается в сочетании сатиры и утопии. Роман «Едгин» строится как рассказ англичанина Хиггса о пребывании в стране, где все противоречит здравому смыслу. Страна Едгин внешне напоминает Новую Зеландию, где Батлер жил некоторое время после разрыва с

родственниками. Но писатель имел в виду порядки в современной Англии. Включенный в роман пародийный трактат об эволюции машин представляет собой беспощадную критику капиталистической эксплуатации. Писатель показал, как технический прогресс в условиях буржуазного общества служит не народу, а правящим кругам. Сатира Батлера направлена против частной собственности, против нравов английской буржуазии, против христианской церкви и религии. Для стиля романа характерны ирония и парадоксальность ситуаций.

Батлер написал продолжение этой книги - роман «Снова в Едгин» (*Erewhon Revisited*, 1901). Хиггс опять попадает в Едгин и узнает о том, что там возникла новая религия - поклонение Хиггсу, которого считают здесь сыном солнца. Батлер остроумно высмеивает религиозные догматы, обличает своекорыстные церковников, осуждает религиозное воспитание.

Лучшая книга Батлера - роман «Путь всякой плоти» (*The Way of All Flesh*, 1903), опубликованная после смерти автора. Повествование ведется от лица писателя Овертона. В романе рассказывается о четырех поколениях семьи Понтифексов, однако основное внимание повествователя направлено на историю жизни Эрнеста Понтифекса. Роман «Путь всякой плоти» представляет собой один из лучших образцов романа воспитания в английской литературе. Сатирически обрисован семейный быт викторианской Англии. Эрнест растет в атмосфере религиозного ханжества и жестокости. Его отец Теобальд Понтифекс - тупой и самодовольный священник - тиранит всю семью. Эрнест тоже становится священником, но то, что он испытал в семье, школе, обществе, вызывает у него сомнения в религиозных догматах. Впоследствии Эрнест становится атеистом.

Жизненный путь Эрнеста - это постоянное столкновение с обществом. Попытки сделать что-то доброе людям воспринимаются с подозрением. Эрнеста сажают в тюрьму, приняв за обольстителя. Порвав со своей средой, Эрнест стремится сблизиться с простыми людьми, но опрощение еще больше осложнило его жизнь. Получив наследство, завещанное теткой, герой решил заняться литературой. В конце концов его конфликт с лицемерным буржуазным обществом завершается примирением со средой. Тем не менее драматическая история жизни Эрнеста является суровым обвинением семейных, религиозных, социальных устоев буржуазной цивилизации.

Реалистическое изображение четырех поколений семьи Понтифексов вступает в противоречие с авторской теорией эволюции. В противовес учению Дарвина Батлер выдвигает свою теорию эволюции, утверждая, что наследственность состоит в бессознательной памяти, сохраняющей и передающей все то, к чему пришли предшествующие поколения. Батлер настаивал также на мысли о целесообразности эволюции.

Сатирические сцены в романах Батлера сопровождаются абстрактными рассуждениями, не всегда совпадающими с объективным смыслом произведения, но, несмотря на слабые стороны, творчество его оригинально. Своеобразие художественного метода Батлера - в философском осмыслении социально-бытовых конфликтов, в дальнейшем соединении сатиры с психологическим анализом, в остроумном использовании условных приемов - аллегории и гротеска, в пародировании церковной и судебной фразеологии, в эрудированной афористической и полемической авторской речи. Батлер-сатирик оказал влияние на Бернарда Шоу и Голсуорси, на Сомерсета Моэма и Ричарда Олдингтона.

Томас Гарди (Thomas Hardy, 1840-1928)

Называя Томаса Гарди «скорбным и мужественным художником»*, А.В.Луначарский 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»**.

* Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. - М., 1965. - Т. 6. - С. 36.

** Луначарский А.В. Собр. соч. - С. 34.

Жизнь Томаса Гарди, интересы его как художника связаны с сельской и провинциальной Англией, с Дорсетширом. Писатель считал, что нравственные основы бытия сохраняются в деревне; отсюда противопоставление сельского уклада развращенной жизни большого города.

Интересы трудового народа для Гарди были основным критерием в оценке социальных процессов, происходящих в Англии во второй половине XIX в. Писатель выступил в защиту сельской Англии, патриархальной старины, основ народной культуры, исчезавших в связи с дальнейшим развитием капитализма. Гарди с неприязнью относился к буржуазному прогрессу и дал резкую, сатирическую

критику капитализма. Эта критика сочеталась подчас с пессимистическими и фаталистическими настроениями, которые были вызваны крушением патриархальных иллюзий.

Народность Гарди проявилась в глубоком изображении трагедии народа в период проникновения капиталистических отношений в те сельские районы, в которых еще сохранялась патриархальная народная культура. Народность Гарди - в выражении народных интересов, в великолепном знании народных обычаев, взглядов, в глубоком освоении фольклора.

Томас Гарди резко выступил против тяготения к компромиссу в английской литературе. В его романах 70-90-х годов конфликты достигают трагической остроты и непримиримости. Трагическое у Гарди отличается глубиной социального содержания и большой художественной силой.

Свои мысли о том, каким должен быть современный роман, Гарди изложил в статьях «Полезное чтение художественной литературы» (*The Profitable Reading of Fiction*, 1888) и «Искренность в английской литературе» (*Candour in English Fiction*, 1890). Он пишет о том, что роль романа возросла по сравнению с другими литературными жанрами. В современных условиях проблемы, которые раньше разрешались средствами драмы, теперь ставятся в жанре романа. Роман все больше вбирает в себя характерные черты других жанров. Романист постоянно наталкивается на острейшие противоречия, носящие драматический и трагический характер. Английские писатели, как считает Гарди, часто обходили эти противоречия в угоду пуританской морали общества. Гарди высказывает сомнение в том, что можно быть правдивым, уклоняясь от трагических тем. 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.

Гарди был убежден в том, что трагедии современного человека и современного общества отнюдь не уступают по своему величию, своему возвышенному характеру трагедиям, изображенным древнегреческими авторами. Он считал, что сельские труженики современной ему Англии переживали трагедии, которые были не менее значительными, чем те, что изображены Софоклом, и писал об этом в романе «В краю лесов».

Писатель полагал, что трагедия имеет место тогда, когда высшее счастье героя вдруг оборачивается несчастьем. В мысли Гарди о том, что трагедия происходит именно в момент наслаждения счастьем, ошутима нота фатализма.

Роман-трагедию характеризует целеустремленное, четкое, законченное построение. Драматизированному эпосу свойственны строгие, резко обозначенные контуры. Гарди писал по поводу своего романа «Джуд Незаметный»: «...Сюжет построен почти геометрически - я не должен говорить "построен", так как в определенный момент характеры сами обусловили такое строение и я просто подчинился этому». «Геометрические линии сюжета не были предумышленны, они возникли сами собой... В работе над "Джудом" моя мысль была сосредоточена на развязке».

Роман, однако, не мог удерживаться на одной высокой трагической ноте. Гарди понимал это, поэтому он не отгораживал трагическое от комического, хотя в его романах трагическое доминирует. В дневнике Гарди есть такая интересная запись: «Если вы взглянете в фарс повнимательней, то вы увидите трагедию; и, наоборот, если вы закроете глаза на глубокие проблемы трагедии, вы увидите фарс». В трагической теме у самого писателя сказалась английская традиция сатиры и юмора.

Для романов Гарди характерны не только драматизм и тяготение к трагическим темам, он обнаружил также интерес к широкому эпическому изображению народной жизни. Отсюда стремление объединить романы в определенные группы. По существу, тесной связи между романами Гарди нет; выдерживается лишь единство места (довольно обширного), где происходит действие, единство эпохи (тоже довольно большой) и единый подход к постановке проблем сельской и провинциальной Англии.

Гарди объединял свои романы в следующие группы: «Романы характеров и среды» (*Novels of Characters and Environment*), «Романы изобразительные и экспериментальные» (*Novels of Ingenuity and Experiment*), «Романтические истории и фантазии» (*Romances and Fantasies*).

Среди этих групп выделяется первая, состоящая из семи книг. Название этой группе романов Гарди дал много лет спустя после ее опубликования - в 1912 г. Эта группа включает следующие книги: «Под деревом зеленым» (*Under the Greenwood Tree*, 1872), «Вдали от безумствующей толпы» (*Far from the Madding Crowd*, 1874), «Возвращение на родину» (*The Return of the Native*, 1878), «Жизнь и смерть мэра Кестербриджа» (*The Life and Death of the Mayor of Casterbridge*, 1886), «В краю лесов» (*The Woodlanders*, 1887), «Тэсс из рода д'Эрбервилей» (*Tess of the d'Urbervilles*, 1891), «Джуд Незаметный» (*Jude the Obscure*, 1895).

В предисловии к роману «Вдали от безумствующей толпы» Гарди писал: «Серию романов, которую я задумал, в основном, как региональную, необходимо было связать с названием какой-то местности, чтобы придать романам единство места». «Романы характеров и среды» объединяются общим местом действия - Уэссексом. Слово «Уэссекс» Гарди взял из древней английской истории и использовал его для обозначения нескольких юго-западных графств (Дорсетшир, Девоншир, Беркшир и др.). Сам Гарди говорил о том, что в изображенном им городе Кестербридже очень много от реального Дорчестера.

Сюжеты лучших романов Гарди строятся как трагическая история жизни главного героя - Хенчарда («Мэр Кестербриджа»), Тэсс («Тэсс из рода д'Эрбервилей»), Джуда («Джуд Незаметный»). Трагична судьба «человека с характером», выходца из народной среды Майкла Хенчарда, героя романа «Мэр Кестербриджа». Трагедия Хенчарда раскрывается и как социальная, и как фатальная. В этом сказались противоречия в мировоззрении Гарди, не сумевшего до конца осмыслить те социальные отношения, которые он правдиво изобразил в своих произведениях. Честный, волевой, умный Хенчард не смог удержаться на той высоте, которой он достиг благодаря своим способностям. Его вытесняет ловкий, предприимчивый и беспринципный делец Фарфре. В конфликте с Фарфре, представляющим капиталистическое хищничество, Хенчард терпит поражение. Обманутый, разоренный, униженный Хенчард оказался в том же бедственном положении, в каком он находился в молодости, до своего возвышения. Хенчард умирает в одиночестве, всеми забытый.

Эта социальная трактовка трагической истории Хенчарда освещается в романе подчас в ином плане: как ирония судьбы, как возмездие, как действие каких-то роковых сил. Когда-то давно; много лет назад, Хенчард совершил тяжкий поступок: напившись, он продал свою жену моряку Ньюсону. Через двадцать лет наступила расплата за эту вину; судьба безжалостно преследует Хенчарда, обрекая его на одиночество и смерть.

В романе «Тэсс из рода д'Эрбервилей» Гарди с большим сочувствием изображает народ. Здесь высказана мысль о талантливости людей из народной среды. «Один был Мильтоном, лишенным дара речи, другой - Кромвелем в потенции». Жизнь крестьянства представлена в романе исполненной большого значения. «Чуткий крестьянин живет жизнью более полной, широкой, драматической, чем толстокожий король... Жизнь так же величественна в деревне, как и в любом другом месте».

Основой трагического сюжета в романе «Тэсс из рода д'Эрбервилей» является социальный конфликт между крестьянами, с одной стороны, и буржуазией, либералами и священниками - с другой. Крестьянство в романе представлено семьей мелкого фермера Дарбейфилда, обедневшего потомка древнего аристократического рода д'Эрбервилей. Имя этой семьи присвоили теперь буржуазные дельцы. Дочь Дарбейфилда Тэсс стала жертвой сластолюбивого Алека д'Эрбервиля. Несчастья и беды преследуют Тэсс, умирает ее незаконнорожденный ребенок; сама она ищет работы вдали от родных мест. Казалось, Тэсс была создана для счастья. Она добра и красива. Но ее стремление к счастью всегда наталкивалось на жестокие предрассудки и законы общества. «Две силы участвовали в игре - врожденное стремление к счастью и сила обстоятельств, препятствующая счастью».

Любовь Тэсс к Энджелу Клэру принесла ей новые беды. Узнав о ее прошлом, Энджел покидает ее, уехав в Бразилию. Этот либерал, заявлявший о своем равнодушии к существующим социальным порядкам и традициям, оказался на самом деле во власти традиционных условностей и предрассудков. Он увидел в Тэсс обманщицу и падшую женщину. Оставленная Энджелом Тэсс снова встретилась с Алеком, ставшим к этому времени методистским проповедником. Потеряв надежду на встречу с Энджелом, Тэсс уступила Алеку. Но когда Энджел вернулся из Бразилии и нашел ее, она решила любой ценой избавиться от ненавистного ей Алека. Протест Тэсс против своего униженного положения проявился бурно, стихийно и слепо. «Однажды жертва - на всю жизнь жертва! Таков закон!» - говорит она. Но Тэсс не мирится с этим «законом». Она убивает Алека и бежит с Энджелом. «Закон» преследует ее с неумолимостью рока: Тэсс казнит. Но автор показал не вину, а трагедию Тэсс, вызывая сострадание к ней. Подзаголовок романа - «Чистая женщина, правдиво изображенная» - звучал вызовом жестоким законам общества, которое преследовало чистую женщину, довело ее до отчаяния, толкнуло на кровопролитие, а затем приговорило к смерти.

Трагедия Тэсс осмысливается как социальная трагедия, но подчас писатель склонен видеть в ее судьбе какую-то игру роковых сил, возмездие за грехи предков. Обращаясь к фаталистической идее возмездия для объяснения трагического, Гарди в то же время высказывает сомнение в ее абсолютном значении, склоняясь к здравому смыслу простых людей, не согласному с идеей предопределенности страданий и трагических страстей. Случайности и предзнаменования, которых много в романе, говорят не о действии фатальных сил, а передают ощущение неизбежности трагедии в существующих

социальных обстоятельствах. Трагической иронией проникнуты последние слова романа: «Правосудие» свершилось, и Глава бессмертных (по Эсхилу) закончил игру свою с Тэсс». Повествуя о трагической истории женщины-батрачки, Гарди обвиняет жестокое и несправедливое буржуазное общество.

В романе «Джуд Незаметный» раскрывается социальная трагедия одаренного деревенского парня Джуда Фаули, который стремился к знаниям, к общественному благу, личному счастью, но встретился с жестокими социальными установлениями, закрывавшими путь простому человеку из народа к образованию и счастливой жизни. Джуд протестует против социальных обстоятельств: «Я чувствую, есть какая-то ошибка в наших социальных формулах». Оказавшись в состоянии полной безысходности, Джуд в отчаянии произносит слова из Евангелия: «Да погибнет день, в который я родился...»

Гарди - выдающийся мастер пейзажа. В структуре его романов пейзаж занимает очень важное место. Изображение сельской жизни включает в себя картины природы. Авторское восхищение красотой и мощью природы способствует раскрытию нравственной силы и духовного богатства народных характеров. Пейзажные зарисовки в романах Гарди психологизированы, они неотделимы от чувств и переживаний его персонажей. Писатель видит обилие красок и оттенков в природе, улавливает малейшие изменения цвета и звука, передает динамику в жизни природы, помогающую еще ярче подчеркнуть динамику человеческих страстей. Гарди с любовью изображает природу родных мест. Трепетное чувство автора ощутимо в изображении Эгдонской пустоши, поросшей вереском и дроком. В своих пейзажных зарисовках писатель использовал приемы, характерные для живописи. Он опирался на искусство голландских мастеров (в романе «Под деревом зеленым») и в особенности на искусство английского художника Тернера (в романе «Возвращение на родину»)*.

* См.: У р н о в М. Томас Гарди. - М., 1969.

В 1904-1908 гг. Гарди создал эпическую драму «Династы» (The Dynasts. An Epic Drama of the War with Napoleon), в которой, обратившись к эпохе наполеоновских войн, выразил протест против милитаризма и неприятие жестокостей войны. Гарди показал войну как трагедию. В «Династах» сказалось влияние Л.Толстого. Изображение похода французской армии в Россию, героической борьбы русского народа, поражения Наполеона несет в себе отзвуки романа-эпопеи «Война и мир».

Творчество Гарди является своеобразным итогом развития английского критического реализма XIX в. Писатель создал замечательные произведения, повествующие о народной жизни, раскрывающие глубокие драматические конфликты современной эпохи. Трагические темы и образы произведений Гарди оказали сильное влияние на английскую литературу XX в.

Натурализм

Джордж Гиссинг (George Gissing, 1857-1903)

Натурализм как направление в английской литературе последней трети XIX в. развивался на основе демократических идей. Представители натурализма Джордж Гиссинг, Джордж Мур (George Moore, 1852-1933), Артур Моррисон (Arthur Morrison, 1863-1945) ввели в литературу новый материал, изобразили жизнь демократических слоев общества, жизнь рабочего класса. В творчестве этих писателей диккенсовская реалистическая традиция соединялась с влиянием французских натуралистов, демократические идеи эпохи переплетались с позитивистскими идеями Спенсера, реалистические тенденции сочетались с натуралистическими. Эти писатели не создали цельной теории натурализма, хотя в их произведениях очевидно преувеличение роли среды и наследственности. Наиболее ценным в творчестве писателей-натуралистов было то, что связано с постановкой актуальных социально-политических проблем, с критикой буржуазной морали.

Творчество Гиссинга характеризуется острым восприятием современности, интересом к народной жизни и социалистическим идеям. Гиссинг долго жил в трущобах Ламбета и хорошо знал быт бесправных слоев общества. Свои личные наблюдения он подкрепляет документальным материалом из отчетов парламентских комиссий о положении фабричных рабочих и социологических трудов о жизни лондонцев.

Мировоззрение Гиссинга противоречиво; оно складывалось под влиянием различных идей. Гиссинг воспринял идеи позитивизма Огюста Копта, Герберта Спенсера, пессимистические философские идеи Шопенгауэра, но он был также знаком с антибуржуазными идеями Томаса Карлейля и Джона Рёскина,

читал работу Ф. Энгельса «Положение рабочего класса в Англии». Гиссинг бывал на заседаниях Социал-демократической федерации и Социалистической лиги.

Эстетические воззрения Гиссинга основывались на интересе к искусству, осваивавшему жизнь социальных низов, изображавшему драматизм и трагизм человеческой жизни. Гиссинг верит в большую нравственно преобразующую силу искусства. С этим связано его увлечение античным искусством, греческой трагедией. Среди английских писателей Гиссинг выделял Диккенса, хотя и считал, что он не всегда был резок в критике уродливых социальных явлений.

Гиссинг проявил значительный интерес к русской литературе, к творчеству Тургенева, Толстого, Достоевского. Он предпринял попытку сотрудничества в русских журналах. В 1881-1882 гг. в журнале «Вестник Европы» Гиссинг опубликовал очерки о бедственном положении Ирландии и об английской политике.

Одной из главных тем его творчества стала тема нищеты. Писатель обнаруживает острый интерес к злободневным экономическим проблемам.

Жизнь социальных низов изображена Гиссингом в романе «Деклассированные» (The Unclassed, 1884). Для этого произведения характерно сложное сочетание реалистических и натуралистических тенденций. Писатель стремится к воспроизведению жизненной правды и опирается на автобиографический материал. В основу взаимоотношений бедных интеллигентов, начинающих писателей Джулиана Касти и Уэймарка положены дружеские отношения Гиссинга с немецким литературным критиком социалистом Эдуардом Берцем. Уэймарк служит учителем, затем сборщиком квартирной платы. Потрясенный жизнью обитателей трущоб, он начинает писать роман. Гиссинг показал драматическую судьбу талантливого поэта Джулиана Касти, гибнущего в результате нищеты и тягостных обстоятельств личной жизни. Судьбы героев детерминированы социальными условиями. Однако писатель в духе натурализма представляет влияние среды как влияние роковой силы. Фатальна власть грубой и тупой Гарриет над ее мужем Джулианом Касти, который не способен сопротивляться. В романе «Деклассированные» изображение трущоб становится свидетельством и символом неблагополучия буржуазной цивилизации.

Теме рабочего класса и деятельности социалистов посвящен роман «Демос. Повесть об английском социализме» (Demos. A Story of English Socialism, 1886). В центре романа - драматическая судьба рабочей семьи Мьютимеров, живущей в Ист-Энде. Главный персонаж - рабочий Ричард Мьютимер, внук чартиста. Ричард задумывается над тяжелым положением рабочего класса, выступает с речами перед рабочими. Его гонят с работы за то, что он открыто высказывает свой протест против несправедливости. Неожиданно получив наследство, Ричард решил ввести на предприятии социалистические порядки. Однако его социальное реформаторство не имело успеха. Рабочие отнеслись к нему с недоверием. Писатель реалистически изображает ренегатство тщеславного Ричарда, изменившего интересам рабочего класса. Однако наряду с реалистическим освещением предательства рабочего лидера автор обращается также и к натуралистическому изображению упадка и разложения случайно разбогатевшей семьи Ричарда. На Ричарда Мьютимера нападают возмущенные рабочие. Раненый, он погибает в доме любящей его Эммы Вайн.

История семьи Мьютимеров раскрывается на фоне жизни «демоса», рабочего класса. Взрывчатую силу «демоса» воплощает образ рабочего Рудхауза. Однако народ в основном предстает у Гиссинга как стихийная масса, совершающая безрассудные, разрушительные действия.

В романах «Преисподняя» (The Nether World, 1889) и «Новая Граб-стрит» (New Grub Street, 1891) изображена нищета городских низов Лондона. Люди мечутся в преисподней современного буржуазного города и не находят выхода. Безработица, алкоголизм, физическое и нравственное вырождение - вот что с беспощадной правдивостью подчеркнуто автором в картине жизни лондонских трущоб.

Лучшие романы Гиссинга, посвященные изображению тяжелого положения низших слоев общества, составляют важное звено в развитии демократической традиции в английской литературе.

Неоромантизм

**Роберт Луис Стивенсон
(Robert Louis Stevenson, 1850-1894)**

Неоромантизм в творчестве Роберта Луиса Стивенсона проявился в необычайно драматических ситуациях, в обостренном психологизме, в фантастических элементах и экзотичности обстановки.

Писателя интересуют нравственные проблемы. В их решении он опирается как на традицию романтиков, так и в определенной мере на творчество Достоевского.

В рассказе «Маркхейм» (Markheim, 1885) раскрывается тема преступления и наказания. Герою рассказа Маркхейму нужны деньги для того, чтобы помочь бедным и самому стать другим, лучшим человеком. Он совершает преступление - убивает антиквара, но не может воспользоваться богатством своей жертвы. Нравственно-психологическая проблема рассказа дана в форме диалога Маркхейма со своим двойником. В то время как Маркхейм подбирал ключи к шкафам антиквара в поисках денег, ему явился «неизвестный», порождение смятенного сознания убийцы. Спор идет о добре и зле в человеческой натуре, о влиянии обстоятельств на поступки человека. «Неизвестный» уговаривает Маркхейма убить и служанку, вернувшуюся в дом. Но Маркхейм не может больше совершать преступлений: ненависть к злу еще жива в нем, из этой ненависти он почерпнул силу и мужество. Маркхейм велит служанке антиквара сходить за полицией и признается в том, что совершил убийство.

Проблема добра и зла в человеческой натуре раскрывается в повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1886) на теме двойника, теме двойственного существования главного героя. Доктор Генри Джекил время от времени превращался в злобного карлика мистера Хайда, который был воплощением всего злого и гнусного. Преступления мистера Хайда влекут за собой злоешие последствия: зло в натуре доктора Джекила начинает вытеснять добро, и это приводит героя к гибели. Самоубийство его говорит о том, что то человеческое, что еще осталось в нем, возмутилось против засилья зла и жестокости. Стивенсон выделял три разновидности в жанре романа: приключенческий, драматический и роман характеров. Сам он создавал приключенческие романы, хотя в них использовались особенности и других разновидностей. Перу Стивенсона принадлежит ряд приключенческих романов: «Остров сокровищ» (Treasure Island, 1883), «Похищенный» (Kidnapped, 1886), «Катриона» (Catriona, 1893), «Черная стрела» (The Black Arrow, 1888), «Владелец Баллантраэ» (The Master of Ballantrae, 1889). В этих приключенческих книгах автор часто использует исторический материал, но не стремится к развернутой обрисовке исторических событий. История для него лишь фон, на котором он изображает острые драматические ситуации и характеры смелых и мужественных людей. Романтические подвиги во имя добра и справедливости писатель противопоставляет скучной прозе буржуазной жизни. Мужественные герои романов Стивенсона, например Давид Балфур в «Похищенном» и «Катрионе», одерживают победу в конфликте со злом и жестокостью. В победном финале своих произведений автор утверждает романтическую мечту о жизни, в которой торжествуют человеческое достоинство, высокие нравственные идеалы.

Джозеф Конрад (Joseph Conrad, 1857-1924)

Джозеф Конрад, вошедший в английскую литературу как автор приключенческих психологических романов, был поляком по происхождению (его настоящее имя - Теодор Юзеф Конрад Коженевский), освоившим английский язык тогда, когда был уже взрослым человеком. Конрад долгое время служил матросом, затем капитаном корабля и превосходно знал жизнь моряков. Во многих своих произведениях он воспел романтику моря («Гайфун» - Typhoon, 1902, «Ностромо» - Nostromo, 1904).

Во время морских странствий Конрад побывал в Африке, Индии, Австралии, на Малайском архипелаге. Действие большинства произведений писателя происходит вдали от буржуазной европейской цивилизации, в тропических странах. Его герои, оказавшиеся на море или в джунглях, обнаруживают яркие душевные качества. Эти мужественные и волевые люди мечтают о подвигах, о дружбе. Высокие нравственные ценности своих героев-скитальцев Конрад противопоставляет низменности буржуазного общества (роман «Победа» - Victory, 1915). Романтические тенденции в творчестве Конрада сочетаются с реалистическим изображением психологии современников и жестокости буржуазного мира.

В романе «Лорд Джим» (Lord Jim, 1900) Конрад ставит нравственно-психологическую проблему совести. Герой произведения молодой моряк Джим мучается от сознания бесчестного поступка, совершенного им в прошлом (когда-то он покинул тонущий корабль, хотя на нем еще были люди), и хочет искупить свою вину. Джима судят за бегство с корабля, тогда как другие, также покинувшие корабль, сумели избежать судебного преследования. Судьи ведут процесс по привычке, не вникая в обстоятельства. И только сам Джим судит себя судом совести и жаждет оказаться в такой ситуации, в которой он мог бы доказать свое мужество и спасти свою честь. Такая ситуация возникла, и Джим

погибает. В простом человеке автор показал чувствительную душу и благородные побуждения. Пройдя через страдания, Джим обрел веру в человеческое достоинство.

Важную роль в романе играет образ рассказчика - моряка Марлоу. Он пытается понять смысл поведения Джима, ибо сам тоже ищет правду. В рассказах Марлоу акцент сделан не на фактах жизни Джима, а на нравственном смысле его поступков. В лирическом рассказе Марлоу возникает тема трагической судьбы человека. Психологические проблемы подчинены здесь важной идее поисков и утверждения человеческого достоинства в мире, полном сложнейших противоречий.

В своем рассказе о судьбе Джима Марлоу может забежать вперед, может вернуться назад. Такое нарушение хронологической последовательности в повествовании служит целям аналитического осмысления трагедии человека. В романе «Лорд Джим» обнаруживается высокое мастерство в использовании категории художественного времени.

Образ рассказчика Марлоу появляется и в повести «Сердце тьмы» (Heart of Darkness, 1902). Здесь он играет первостепенную роль в композиции и структуре повествования. Марлоу рассказывает о своем путешествии в Африку, где он встретил жестокого Куртца, добывающего слоновую кость в колониях. Обрисовка противоречивого характера Куртца уступает по своему значению описанию жизни угнетенного населения колоний. Повесть «Сердце тьмы» - одно из наиболее ярких антиколониалистских произведений Конрада. Повесть написана на основе личных впечатлений от поездки в Конго, где писатель был в 1890 г. Во время путешествия он вел дневник (The Congo Diary). В повести «Сердце тьмы» рассказывается о том, как в глубь Конго на пароходике проникают европейцы. Это путешествие к «сердцу тьмы», то есть в глубь Африки, подобно дороге в ад. Конрад сочувственно изображает бедственное положение негров, которые умирают от голода и болезней. В повести говорится о том, как французский военный корабль обстреливал берег Африки, где на строительстве железной дороги работали негры в кандалах; они погибали, как при кровопролитном сражении. Обличительный характер повести сказывается и в контрасте при изображении негров и европейцев-колонизаторов. Портрет бухгалтера компании, чиновника в накрахмаленном воротничке, белоснежных брюках, в начищенных ботинках и с зонтиком, дан сразу же после жуткой сцены, в которой показана смерть негров. В повести указывается и главная причина этой жестокости и бесчеловечности: колонизаторы стараются получить побольше слоновой кости.

В ряде произведений Конрада ощутимо влияние Достоевского, хотя Конрад отзывался о Достоевском отрицательно. Некоторые черты структуры романа-трагедии Достоевского обнаруживаются и в творчестве Конрада, однако в его романах увеличивается роль рассказчика и тем самым усиливается значение иных композиционных форм.

Влияние Достоевского несомненно в романе Конрада «На взгляд Запада» (Under Western Eyes. 1911), хотя это произведение не отличается высоким мастерством и глубиной идейного содержания. В «Авторской заметке» к этому роману Конрад писал о драматических возможностях темы, о трагическом характере сюжета, о неизбежности в ходе событий. Сюжет романа «На взгляд Запада» повторяет основные линии сюжета «Преступления и наказания». Герои обоих романов - студенты; они совершают преступление, а затем, потрясенные этим, глубоко страдают и в конце концов признаются в своей виновности в исповеди, обращенной к девушке, которую любят. В том и другом романах персонаж, совершивший преступление (Раскольников у Достоевского и Разумов у Конрада), может остаться вне подозрений, скрыть свою вину, но он признается в содеянном.

Однако идеи Достоевского в творчестве Конрада получают иное решение. Сходство Раскольникова и Разумова - только внешнее, сущность их характеров различна. В отличие от гуманистического пафоса Достоевского, осуждавшего буржуазный эгоизм, индивидуалистическую психологию, показавшего трагизм жизни униженных и оскорбленных, Конрад стремился главным образом к тому, чтобы передать глазами человека Запада - старого преподавателя-лингвиста - сложные судьбы отдельных личностей. В отличие от социально-философской мысли Достоевского о неизбежности человеческого негодования и протеста в столкновении со злом несправедливого общества, Конрад думает о бессмысленном отчаянии, вызванном бессмысленной тиранией. В романе Конрада ощутимы нотки фатализма и скептического отношения к революционной борьбе. Конрад апеллировал к внутреннему миру человека и к абстрактно понятому добру.

При всех своих идейных противоречиях Конрад остается большим художником-психологом, великолепным писателем-маринистом, мастером тонкого живописного, импрессионистического стиля, создателем ярких романтических характеров, певцом человеческого мужества и стойкости.

Артур Конан Дойл **(Arthur Conan Doyle, 1859-1930)**

Артур Конан Дойл писал фантастические и исторические романы и стихи. Но известности он достиг благодаря своим приключенческим детективным повестям и рассказам о сыщике Шерлоке Холмсе. Опираясь на традицию Эдгара По, Конан Дойл создал образцы детективного жанра. Мастерство его детективных произведений заключается не только в изображении того, как сложно и трудно добраться до разгадки тайны, но и в проницательности, настойчивости, аналитическом мышлении детектива с Бейкер-стрит Шерлока Холмса, главного героя его книг: «Приключения Шерлока Холмса» (The Adventures of Sherlock Holmes, 1891), «Собака Баскервильей» (The Hound of the Baskervilles, 1902), «Возвращение Шерлока Холмса» (The Return of Sherlock Holmes, 1905), «Случаи из судебной практики Шерлока Холмса» (The Case Book of Sherlock Holmes, 1927).

Писатель не хотел сковывать себя описаниями приключений Шерлока Холмса, и в рассказе «Последнее дело Холмса» (1893) он показал гибель героя в столкновении с профессором Мориарти. Однако успех «Приключений Шерлока Холмса» у читателей был настолько велик, что Конан Дойл вынужден был снова обратиться к этому герою, придумав обстоятельства его неожиданного спасения от смерти.

Шерлок Холмс - человек богатого воображения и необычайной наблюдательности. Это и помогает ему разгадывать тайны запутанных преступлений. Герой живет в атмосфере исключительного, которое привлекает его своим контрастом с тривиальностью обыденной действительности. Проницательный-сыщик Шерлок Холмс всегда появляется в сопровождении доктора Уотсона, восхищающегося интеллектом и интуицией своего друга. Убедительность образа Шерлока Холмса во многом основана на том, что у него был реальный прототип - Джозеф Белл. Однако обаяние Холмса определяется прежде всего теми благородными чертами, которыми автор наделил своего героя. Шерлок Холмс бескорыстен в своих действиях. Единственным побуждением для него является стремление к правде и справедливости. Для его личности характерны пафос исследования, поиск истины.

В 1900 г. в качестве военного врача Конан Дойл участвовал в англо-бурской войне. Он написал книгу «Великая Бурская война» (The Great Boer War, 1900), в которой сочувственно пишет о действиях британского правительства. Однако позднее Конан Дойл выступил с критикой колониализма в книге «Преступления в Конго» (1909); в своем обличительном содержании она перекликается с «Конголезским дневником» и повестью «Сердце тьмы» Джозефа Конрада.

Эстетизм

Оскар Уайльд **(Oscar Wilde, 1854-1900)**

Оскар Уайльд, возглавивший эстетизм как литературное течение в Англии, определил свое кредо в статьях, вошедших в сборник «Намерения» (Intentions, 1891). От обыденной жизни буржуазного общества, где царит несправедливость, писатель отстранялся и уходил в обитель красоты.

Выдвигая культ красоты в качестве антипода буржуазной пошлости, которую он не приемлет, Уайльд вместе с тем отделяет красоту от нравственного начала и в связи с этим отходит от реальности, отрицает необходимость познания ее; тем самым он впадает в эстетство, аморализм, декадентство. Он изрекает афоризмы, в которых проповедуются сомнительные ценности, релятивистские и аморальные идеи.

Уайльд обнаружил нежелание следовать реализму, хотя и высоко ценил таких художников, как Тургенев, Толстой, Достоевский, Бальзак. В диалоге «Упадок лжи» (The Decay of Lying, 1889) Уайльд утверждает, что действительность подражает искусству. Тем самым он ставит искусство выше жизни, предпочитает жизни красоту произведений искусства. Парадоксальное утверждение Уайльда о том, что творчество - это искусство лжи, выражает суть его эстетской и гедонистической позиции.

При всех противоречиях своей эстетики Уайльд умел ценить реалистическое искусство. Он проявил интерес к русской литературе, в частности к творчеству Достоевского. Связывая идею красоты с трагическим, он часто обращался к трагическим мотивам в своих произведениях. Внимание Уайльда к трагическому сказалось в его интересе к роману «Униженные и оскорбленные». Анализ этого романа Достоевского содержится в статье Уайльда «Новые романы» (Batch of Novels, 1887), где отмечено, что

Достоевскому свойственны напряженная страсть, сосредоточенность импульсивных движений души, мастерское раскрытие глубоких тайн психологии и скрытых сторон жизни. Достоевский обнажает ужасную правду действительности; он знает жизнь в ее нищете и страдании, муках и горе. Его книги проникнуты удивительной силой чувств и громадной страстью.

В связи с образом Алеши Карамазова Уайльд коснулся проблемы добра и зла. Однако эта проблема истолковывается им неверно. Разрывавший понятия этического и эстетического, Уайльд в своем анализе делает акцент на эстетической стороне романа Достоевского, не вникая в существо этической проблематики. Отсюда неверное суждение о том, что Достоевский будто бы с одинаковым человеческим состраданием относится ко всем - и к тем, кто делает зло, и к тем, кто страдает от этого зла.

Взгляды Уайльда противоречивы. Эстетство и индивидуализм господствуют в одних статьях; в других он подвергает критике буржуазную Англию и высказывает сочувственное отношение к социалистическим идеям. В статье «Душа человека при социализме» (*The Soul of Man under Socialism*, 1891) писатель выразил убеждение в том, что при социализме наступит расцвет личности.

В своем художественном творчестве Уайльд часто преодолевал эстетство и аморализм, выраженные в его статьях и диалогах. В этом плане очень характерны его сказки, вошедшие в сборники «Счастливый принц и другие сказки» (*The Happy Prince and Other Tales*, 1888) и «Гранатовый домик» (*A House of Pomegranates*, 1891). Опираясь на традицию сказки датского писателя Андерсена, Уайльд создает свою литературную сказку, в которой он рисует яркий, сверкающий всеми красками мир, не похожий на повседневную реальность буржуазного общества. Однако писатель наделил воображаемый мир земными чертами. В сказках он явно отступает от циничной позиции гедониста и аморалиста и впервые соединяет идеал красоты с этическим началом. Бегство от уродливости жизни и равнодушие к страждущим сменились состраданием к людям, живущим в нищете и горе.

В сказке «Счастливый принц» Уайльд поэтизирует деятельное добро. Статуя счастливого Принца обнаруживает внимательное и сочувственное отношение к людям. Принц стремится помочь тем, кто живет в нищете. Он просит Ласточку снимать со статуи драгоценные камни и отдавать их беднякам.

В сказке «Преданный друг» (*The Devoted Friend*) повествуется о трагической судьбе Маленького Ганса, который слепо верил в дружбу с богатым и алчным Мельником. Уайльд тонко и в то же время настойчиво разоблачает лицемерие и красивую ложь, прикрывающие черствость и холодность души. Писатель видит красоту в преданном и самоотверженном Гансе. Но за красотой, по мысли Уайльда, всегда скрывается трагическое. В сказке изображена трагедия доверчивого человека, не осознающего зла, царящего в мире, где благоденствуют богачи.

Гуманистические тенденции сказок оказываются несовместимыми с аморализмом декаданса. В романтических сказках Уайльд во многом преодолевает свои эстетские взгляды. Эстетизм сказывается лишь в импрессионистичности и декоративности стиля, в изысканности образов, музыкальности речи, экзотической живописности картин.

Противоречия во взглядах Уайльда обнаруживаются особенно рельефно в его романе «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1891). Писатель строит образы, сюжетные эпизоды в соответствии со своими излюбленными эстетскими представлениями: искусство выше жизни, наслаждение важнее всего, красота превыше морали. Однако система образов и развитие сюжета раскрывают ложность этих идей. Динамика сюжета преодолевает статику отдельных эпизодов. Объективный смысл романа вступает в противоречие со значением отдельных эпизодов и, по сути дела, опровергает всю программу эстетизма и гедонизма, импонирующую автору.

Идея «искусство выше жизни» заключена в сценах знакомства красавца Дориана Грея с актрисой Сибилой Вейн, игравшей в шекспировских пьесах. Дориан полюбил Сибилу за то, что она могла талантливо перевоплощаться в образы Джульетты и Розалинды и глубоко изображать их чувства. Дориан Грей любит в актрисе шекспировских героинь. Произведения искусства для него значительнее, чем жизнь. Когда Сибила полюбила Дориана Грея, она уже не могла больше жить чувствами театральными героинь. Сибила могла изображать на сцене страсть, которую не чувствовала, но она уже не могла играть страсть, познав ее истинную сущность. Увидев плохую игру актрисы, Дориан разочаровывается в ней. Он не может любить реальную женщину; он любил только образ искусства - шекспировскую героиню. Развивая дальше этот эпизод, Уайльд показал, что эстетизм Дориана Грея, его преклонение перед искусством и неприятие жизни приводят к жестокости. Эстетство Дориана Грея убивает Сибилу. Узнав о том, что Дориан ее не любит, она кончает самоубийством.

В романе дискредитируется гедонистическая позиция лорда Генри Уоттона и Дориана Грея. Лорд

Генри очаровал Дориана своими изящными, но циничными афоризмами. «Новый гедонизм - вот что нужно нашему поколению. Было бы трагично, если бы вы не успели взять все от жизни, потому что юность коротка». «Люди не эгоистичные всегда бесцветны. В них не хватает индивидуальности». Путь наслаждений, на который стал Дориан Грей, - это путь порока. Душа его все больше развращается. Он оказывает развращающее влияние на других. Наконец, Дориан совершает преступление: убивает художника Бэзила Холуорда, затем заставляет химика Алана Кэмпбела уничтожить труп. Впоследствии Алан Кэмпбел кончает жизнь самоубийством. Эгоистическая жажда наслаждений оборачивается бесчеловечностью и преступностью. Идея гедонизма развенчивается в романе Уайльда.

Сюжет этого произведения, включающий фантастический элемент, последовательно дискредитирует поклонение красоте, лишенной одухотворенности и нравственности. Созданный Бэзилем Холуордом портрет прекрасного юноши, каким был в молодости Дориан Грей, является символом совести героя. Фантастический элемент в романе заключается в том, что Дориан Грей остается всегда молодым и красивым, а портрет, словно его двойник, отражает все изменения в душе реального Дориана и его старение. Каждый новый шаг в нравственном падении Дориана отражается на его портрете. На лице, изображенном художником, появляются черты жестокости и лицемерия. Мысль о портрете преследует героя, он считает его источником всех своих несчастий. Дориан все глубже погружается в пучину зла. Порочная жизнь начинает, наконец, тяготить его, но он зашел уже слишком далеко и не в силах вырваться, не в силах сойти с этого пути. Отсюда его последний отчаянный и роковой поступок: он бросается с ножом на портрет, но убивает самого себя. Дориан и его портрет поменялись местами: на полу, перед портретом, лежит отвратительный старик с ножом в груди, а на стене висит портрет прекрасного юноши. История Дориана Грея является осуждением индивидуализма, эстетской бездуховности и гедонизма.

«Портрет Дориана Грея» написан в импрессионистическом стиле. Детали отличаются изысканностью и манерным изяществом. Роман начинается словами: «Густой аромат роз наполнял мастерскую художника, а когда в саду поднимался летний ветерок, он, влетая в открытую дверь, приносил с собой то пьянящий запах сирени, то нежное благоухание алых цветов шиповника».

Для стиля романа характерна парадоксальность. Этим свойством отличаются и сюжетные ситуации, и речь персонажей. Герои романа говорят парадоксами. Однако многие парадоксальные суждения в романе направлены против лицемерной буржуазной морали, против социальных явлений английской жизни. Бэзил Холуорд говорит, например: «Англия достаточно плоха... и все английское общество никуда не годится». «Едва ли во всей палате общин найдется хоть одно лицо, которое бы стоило нарисовать, хотя многих из них и следовало бы побелить немного». В самом романе определяется отношение парадокса к жизненной правде: «Правда жизни открывается нам именно в форме парадоксов. Чтобы постигнуть действительность, надо видеть, как она балансирует на канате. И только посмотрев все те акробатические шутки, какие проделывает Истина, мы можем правильно судить о ней».

Парадоксы характерны и для комедий Уайльда: «Веер леди Уиндермир» (*Lady Windermere's Fan*, 1892), «Женщина, не стоящая внимания» (*A Woman of No Importance*, 1893), «Идеальный муж» (*An Ideal Husband*, 1895), «Как важно быть серьезным» (*The Importance of Being Earnest*, 1895). Продолжая традиции английской комедии Реставрации, Уайльд создает остроумные, изящные пьесы, в которых довольно метко критикуются нравы и мораль буржуазно-аристократических кругов английского общества.

Среди парадоксальных и иронических комедий Уайльда наиболее значительная - «Идеальный муж». Мелодраматическая интрига пьесы сочетается с раскрытием серьезной политической ситуации. Цинизм светских отношений перерастает в беспринципность политических действий. Бытовое мошенничество переходит в политический шантаж. Таким образом, юмористические характеристики в этой пьесе содержат элементы сатиры. В комедии разоблачается министр британского правительства сэр Роберт Чилтерн, которого в обществе считают идеальным человеком. Уайльд показал, как делается политическая карьера. Чилтерн честолюбив и стремится к власти. Но чтобы прийти к власти, надо быть богатым. И он добивается богатства, выдав государственную тайну. Существо образа политического деятеля Чилтерна оттеняется образом авантюристки миссис Чивли. Ей известно, каким путем Чилтерн пришел к власти, и она шантажирует его.

В 1895 г. Уайльд был подвергнут судебному преследованию и приговорен к тюремному заключению по обвинению в безнравственности. Буржуазное общество не могло простить ему того вызова, который писатель бросил его морали и вкусам. Пережитые испытания внесли новые настроения и мотивы в

творчество Уайльда. Основной темой его произведений становится тема человеческих страданий. О своих переживаниях Уайльд рассказал в исповеди «De Profundis», 1897 («Из бездны»). На основе своих тюремных впечатлений он пишет поэму «Баллада Реддингской тюрьмы» (The Ballad of Reading Gaol, 1898). Уайльд отталкивается от реального факта казни заключенного, осужденного на смерть за то, что он убил свою возлюбленную. Тема любви раскрывается в поэме в пессимистическом духе. Утверждается мысль о том, что любовь неотделима от страдания и от смерти:

Ведь каждый, кто на свете жил,
Любимых убивал,
Один жестокостью, другой –
Отравой похвал,
Коварным поцелуем - трус,
А смелый - наповал.

(Пер. Н. Воронель)

Но вместе с тем баллада стала страстным выражением протеста против смертной казни, против жестокости властей и бесчеловечности тюремного режима. В балладе с большой силой передана тоска по жизни, по свободе.

Валерий Брюсов, поставив эту балладу в один ряд с такими произведениями, как повесть Виктора Гюго «Последний день приговоренного к смерти» и рассказ Леонида Андреева «Семь повешенных», отметил живое и яркое изображение тягостного положения осужденных на заключение, «на чудовищную пытку ожидания смерти».

Воспевая наслаждение и утверждая, что «художник не моралист» и что «искусство - зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь», Оскар Уайльд вместе с тем в лучших своих произведениях показал подлинную красоту жизни, противопоставив ее эстетскому равнодушию, поэтизировал добро в человеке.

«Литература действия»

Редьярд Киплинг (Joseph Rudyard Kipling, 1865-1936)

Творчество Редьярда Киплинга относится к неоромантической «литературе действия», которая отличалась от творчества неоромантиков Стивенсона и Конрада тем, что была причастна к империалистической идеологии. К «литературе действия» принадлежат также поэты У.Э.Хенли и Г.Ньюболт. В 1907 г. Киплинг был удостоен Нобелевской премии за «мужественность стиля».

Противоречивость Киплинга очень точно отметил Куприн в статье «Редьярд Киплинг» (1908): «Он оригинален, как никто другой в современной литературе. Могущество средств, которыми он обладает в своем творчестве, прямо неисчерпаемо. Волшебная увлекательность фабулы, необычайная правдоподобность рассказа, поразительная наблюдательность, остроумие, блеск диалога, сцены гордого и простого героизма, точный стиль, или, вернее, десятки точных стилей, экзотичность тем, бездна знаний и опыта и многое, многое другое составляют художественные данные Киплинга, которыми он властвует с неслыханной силой над умом и воображением читателя.

И тем не менее... как бы ни был читатель очарован этим волшебником, он видит из-за его строчек настоящего культурного сына жестокой, алчной, купеческой, современной Англии, джингоиста, беспощадно травившего буров ради возвеличения британского престижа во всех странах и морях, "над которыми никогда не заходит солнце"»*.

* К у п р и н А И. Собр. соч.: В 6 т. - М., 1958. - Т. 6. - С. 608.

Демократизация содержания и формы в талантливой поэзии Киплинга, с одной стороны, противостояла изысканности и рафинированности декадентской литературы, но с другой - идеализировала чиновничий и казарменный быт. В противовес безволию и анемичности декадентской поэзии Киплинг создает «литературу действия», воспекает человеческую активность, мужество, стойкость. Но в то же время он подчиняет изображение сильного, энергичного, смелого человека идее покорного и безропотного служения Британской империи.

Киплинг-поэт опубликовал несколько сборников стихов. Среди них наиболее значительны:

«Чиновничьи песни и другие стихи» (Departmental Ditties and Other Verses, 1886), «Казарменные баллады» (Barrack-Room Ballads, 1892), «Семь морей» (The Seven Seas, 1896). В стихотворении «Мэри Глостер» (Mary Gloster) Киплинг романтизирует прежнее поколение энергичных мореплавателей, наживших богатство путем разбоя и насилия, и обличает современное поколение образованных, но жалких людей. Стихотворение представляет собой монолог умирающего сэра Антони Глостера, который в прошлом добыл миллионы, плавая на корабле «Мэри Глостер», названном так в честь его жены. Он сожалеет о том, что его сын Дик не будет продолжателем его дела. В стихах, посвященных британской армии, слышны ритмы марша и солдатской песни. В стихотворении «Мандалей» (Mandalay) рассказывается о том, как британский солдат, вернувшийся в Англию после службы в колонии, тоскует по Востоку. Но солдат стремится возвратиться на Восток не из-за того, что привык к нему, и не только потому, что его ждет девушка-бирманка. Солдату нравится колонизаторский быт, возможность вести себя как хочется:

За Суэцом, на Востоке, где мы все во всем равны,
Где и заповедей нету, и на людях нет вины...

(Пер. М. Гутнера)

Прославляя колонизаторов, Киплинг вместе с тем передает ощущение призрачности и недолговечности их власти. В этом отношении характерно стихотворение «Бремя белых» (The White Man's Burden, 1899).

В форме монолога простого солдата написано стихотворение «Томми» (Tommy). Герой стихотворения Томми Аткинс представлен храбрым человеком, исполняющим свой воинский долг, отстаивающим интересы своей страны, когда идет война.

Одно из лучших стихотворений Киплинга «Если...» (If) - прославление стойкости, воли, мужества человека. Тот, кто способен вынести все испытания и остаться самим собой, достоин быть человеком на земле:

О, если ты покоен, не растерян,
Когда теряют головы вокруг,
И если ты себе остался верен,
Когда в тебя не верит лучший друг...
.....
И если будешь мерить расстоянье
Секундами, пускаясь в дальний бег, -
Земля - твое, мой мальчик, достоянье!
И более того, ты - человек!

(Пер. С. Маршака)

Стихи Киплинга приближаются к лексике и интонации обыденной речи; в них заключены диалектные слова и жаргонизмы. В стихах Киплинга чувствуется простой и ярко выраженный ритм, близкий к ритму фольклорных произведений: народной баллады, народной песни. Его стихи всегда сюжетны, в них говорится о будничных, но в то же время примечательных событиях.

Киплинг опубликовал несколько сборников рассказов: «Простые рассказы с гор» (Plain Tales from the Hills, 1887), «Три солдата» (Soldiers Three, 1888), «Рикша-призрак» (The Phantom Rickshaw and Other Tales, 1889). Действие во многих романах Киплинга происходит в Индии. Сюжеты связаны со взаимоотношениями англичан и индийцев, с тяжелой судьбой простых людей Индии.

Киплинг родился в Бомбее, получил образование в Англии; впоследствии он сотрудничал в индийской газете. Впечатления от пребывания в Индии легли в основу многих его произведений. Киплинг писал о жизни английских колониальных чиновников и солдат, об их отношениях с индийцами. Правдивость изображения Индии сочеталась у него с прославлением Британской империи и с идеей превосходства белого человека. Колонизаторскую политику Англии Киплинг считал благом для отсталых народов. Он с восхищением пишет о колониальных чиновниках и солдатах, которые, по его мнению, мужественно выполняют свой долг, с терпением и покорностью несут «бремя белого человека», заключающееся в том, чтобы отстаивать интересы Британской империи на Востоке.

Пропаганда этих идей осуществляется Киплингом в демократической форме. Писатель приближает официальную идеологию к простым людям, внушая им чувство долга перед империей.

В ряде произведений - «Саис мисс Йол» (Sais.Miss Youghal), «Дело о разводе супругов Бронкхорст» (The Bronkhorst Divorce Case) и др. - Киплинг с большим сочувствием нарисовал фигуру полицейского агента Стрикленда, который использует знание Индии, ее обычаев, языков, чтобы проникать повсюду и добывать английским колониальным властям нужные сведения.

В рассказах из цикла «Три солдата» фигурируют образы трех английских солдат - друзей Малвени, Ортериса и Лиройда. Они как участники колониальной войны проливают кровь «цветного» населения. При этом они сознают, что совершают жестокие поступки, и высказывают недовольство колониальной администрацией. В характерах своих героев автор подчеркивает чувство товарищества, демократические настроения и способность вынести все тяготы военной службы. Солдатскую службу писатель изображает как тяжкий труд, такой же, как труд крестьянина.

Стремясь доказать «цивилизаторскую миссию» британских колониальных чиновников, Киплинг вместе с тем объективно показал непримиримость интересов британских империалистов и поработанных индийцев.

В рассказах Киплинга сказалась журналистская манера броско и лаконично подавать любопытные факты. Сквозь обилие яркого фактического материала пробивается реалистическое начало. Во многих рассказах писатель правдиво изобразил жизнь британской колонии и с сочувствием показал индийцев, передал своеобразный колорит Индии (рассказ «Лиспет» - Lispeth). Оригинальность рассказов Киплинга, посвященных Индии, - в точном изображении национального характера, в верной передаче народных верований и обычаев. Киплинг создал привлекательные образы индийцев, увидев в них прекрасные душевные качества.

В наиболее известных произведениях Киплинга - «Книге Джунглей» (The Jungle Book, 1894) и «Второй книге Джунглей» (The Second Jungle Book, 1895) - использован богатейший материал индийского фольклора, который и составил основу их поэтического содержания. И в этих книгах ощутимы реакционные идеи Киплинга, настаивающего на абсолютном характере закона джунглей, где выживает и властвует сильнейший. Однако эти идеи отступают на второй план перед стихией жизнелюбия и поэтизацией человеческой энергии и воли.

Первейшим в ряду живых существ оказывается человек. Мальчик Маугли, вскормленный волчицей, живет среди зверей, узнает их законы и становится повелителем джунглей. Он борется со злом, воплощенным в образе тигра Шер-Хана. Маугли в его борьбе помогают храбрая черная пантера Багира, добрый медведь Балуба, мудрый питон Коа. «Книги Джунглей» принадлежат к числу анималистских произведений писателя. Киплинг наделяет животных чертами человеческой психики. Жизнь животных оказывается иносказательным изображением жизни человеческого общества. В «Книгах Джунглей» великолепны картины экзотической природы, на фоне которых в романтическом духе повествуется о смелых действиях Маугли. Увлекательны фантастические эпизоды жизни Маугли среди зверей.

Киплинг был большим мастером рассказов для детей. Им посвящены сборники «Маленький Вилли Винки и другие детские рассказы» (Wee Willie Winkie and Other Stories, 1887), «Просто так сказки для маленьких детей» (Just so Stories for Little Children, 1902).

Перу Киплинга принадлежит несколько романов. В романе «Свет погас» (The Light that Failed, 1890) изображается судьба военного художника Дика Хелдара. Его правдивое искусство противопоставлено декадентской живописи. Дик в своих картинах показал будни солдатской жизни, и это особенно по душе Киплингу. Однако правда о войне, открытая художником и переданная в его картинах, не встречает отклика у современников. Творчество ослепшего Дика Хелдара было скоро забыто.

В романе «Мужественные капитаны» (Captains Courageous, 1897) Киплинг описал нелегкий труд рыбаков. На шхуну к рыбакам попадает сын американского миллионера Гарвей Чейн. Общение с простыми людьми стало для него школой жизни, школой мужества. Автор акцентирует назидательную идею о том, что сильные мира сего должны учиться мужеству у простых людей.

Герой романа «Стоки и компания» (Stalkey and Co., 1899) учится смелым действиям и верности долгу еще в школе. Эти качества пригодились Стоки впоследствии, когда он служил в колониальных войсках в Индии. В романе показано становление солдата империи.

Роман «Ким» (Kim, 1901) находится у истоков «шпионской литературы» XX в. Писатель восхваляет шпионаж, осуществляемый в пользу Британской империи. Ким, сын ирландца О'Хары, родился и вырос в Индии. Ким прекрасно знает страну, и этим пользуются английские власти. В образе Кима не только раскрыты черты ловкого и хитрого шпиона, но и показана психология человека, в душе которого сталкиваются долг перед европейцами и симпатии к индийцам.

Если в ряде ранних произведений Киплинг насмешливо говорит о крупных политиках, как бы

характеризуя их с точки зрения простого и мелкого чиновника, то в более поздний период он превозносит британских политиков Чемберлена, Родса и Китченера.

Киплинг принимал участие в англо-бурской войне 1899-1902 гг., отстаивая интересы Британской империи. Проповедь империалистических идей пагубно сказалась на творческой деятельности писателя. С начала XX в. он уже не мог создать ничего художественно ценного. Наиболее значительные произведения написаны Киплингом в 80-90-е годы. Лучшие его произведения, для которых характерны романтика смелых действий, верность долгу, романтика подвига, оказали сильное влияние на творчество Конрада, Стивенсона, Джека Лондона, Мэма.

Литература социалистического движения

Уильям Моррис (William Morris, 1834-1896)

В связи с развитием рабочего движения в Англии в последней трети XIX в., распространением социалистических идей и влиянием событий Парижской Коммуны возникает социалистическое искусство, в котором отражены интересы рабочего класса, высказана мечта о новом социалистическом обществе. Социалистические идеи проникают в литературу и придают ей новые черты. Представителями литературы социалистического движения являются Уильям Моррис, Роберт Трессол, Джим Коннел, Х. Дж. Бремсбери. С этой литературой отчасти связано и творчество Этель Лилиан Войнич.

Уильям Моррис в ранний период своей литературной деятельности связан с эстетикой прерафаэлитизма. Как и Россетти, он ищет идеал в прошлом, создавая поэмы-стилизации, противостоящие пошлым вкусам буржуазного общества. В 60-70-е годы Моррис пишет поэму «Жизнь и смерть Ясона» (The Life and Death of Jason, 1867), цикл поэм «Земной рай» (The Earthly Paradise, 1868-1870), поэму «Сигурд Волсунг и падение дома Нибелунгов» (Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs, 1876). Литературное творчество Морриса сочетается с его деятельностью художника, декоратора. Прерафаэлиты стремились к обновлению вкусов современников, возрождая средневековые формы искусства в противовес викторианству XIX в. Прерафаэлитам, в том числе и Моррису, казалось, что они восстанавливают в правах народное, национальное английское искусство. Однако ретроспективность идеала и явно стилизаторский характер эстетики прерафаэлитов не способствовали долговечности этого течения в культурной жизни Англии. С конца 70-х годов Моррис отошел от прерафаэлитов. В 1883 г. он стал членом социал-демократической федерации. Он выступает на рабочих собраниях, участвует в демонстрациях, издает социалистическую газету «Коммонуэл», ставшую органом созданной в 1884 г. при его участии социалистической лиги. Моррис был единомышленником Элеоноры Маркс-Эвелинг и Эдварда Эвелинга, был знаком с Марксом и Энгельсом.

Деятельное участие в социалистическом движении обусловило новый характер творчества Морриса. Теперь он создает произведения, в которых воплощает социалистические идеи: «Гимны для социалистов» (Chants for Socialists, 1884-1885), поэму «Пилигримы Надежды» (The Pilgrims of Hope, 1885-1886), повесть «Сон про Джона Болла» (A Dream of John Ball, 1888), утопический роман «Вести ниоткуда» (News from Nowhere, 1891).

Социализм Морриса был утопическим, тем не менее он выступал против оппортунизма в рабочем движении, отстаивая идею революции как единственного пути к светлому миру будущего.

Теме преданности социалистическим идеалам и революционной борьбе посвящена поэма «Пилигримы Надежды». Герой поэмы рабочий Ричард, его жена и их друг Артур - участники пролетарского движения в Англии. Когда развернулись революционные события во Франции, герои едут туда и сражаются на баррикадах Коммуны. Артур и жена Ричарда погибают, а Ричард возвращается в Англию; он верит в то, что дело Парижской Коммуны восторжествует в будущем. Ричард рассказывает «историю Надежды и борьбы за нее», с тем чтобы рабочие нового поколения продолжали революционную борьбу, чтобы «год за годом люди собирались вместе, чтобы красный флаг развевался над ними».

Мечту о счастливом будущем человечества Моррис воплощает в своем самом знаменитом произведении - утопическом романе «Вести ниоткуда». В утопии Морриса использована традиционная английская фольклорная форма видения. Герой-рассказчик вскоре после собрания социалистической лиги, где спорили о том, каким будет социалистическое общество, засыпает и видит сон. Ему снится,

что он оказался в обществе будущего. Повествование в этом романе носит лиро-эпический и публицистический характер. Один из персонажей рассказывает о том, как Англия стала социалистической. Переход от капитализма к социализму осуществляется путем революционной борьбы. Рабочие объявили всеобщую забастовку, началась гражданская война. Народ одержал победу.

Моррис говорит о новом нравственном облике людей будущего. Они добры, веселы, спокойны. В романе раскрывается нравственная красота человека социалистического общества. Основой расцвета личности является радостный творческий труд. Люди увлечены работой. В труде проявляются их прекрасные душевные качества. В этом плане значительны сцены сенокоса и строительства дома. Моррис верно предвидит некоторые черты социалистического будущего, тем не менее картина будущего в его романе утопична. Он явно недооценил роль технического прогресса. Его герои предпочитают труд ремесленников. В романе еще чувствуются отголоски прерафаэлитизма. Моррис приписывает людям будущего преимущественный интерес к ремеслам и искусству средневековья. При всей утопичности представлений писателя о будущем ценность его книги в том, что в ней развивается великая идея: человечество может достичь полного счастья только в строительстве коммунистического общества.

Моррис внес в литературу своего времени социалистический идеал, создал политическую поэзию, обращенную к народу, развил метод революционного романтизма в условиях крепнущей борьбы рабочего класса.

Этель Лилиан Войнич (Ethel Lilian Voynich, 1864-1960)

Этель Лилиан Войнич обратилась к теме революционной борьбы и героического подвига, придав ей романтическую трактовку. Она создала образ революционера-борца, человека активного действия. Широкое признание Войнич завоевала своим романом «Овод» (The Gadfly, 1897).

Войнич родилась в Ирландии. Ее отец - Джордж Буль - был известным математиком. Лилиан Буль получила музыкальное образование в Берлине. Одновременно с занятиями в консерватории она слушала лекции по славянской филологии. Важное значение для всей ее последующей жизни имело знакомство с русскими народолюбцами, находившимися в эмиграции в Англии. В середине 80-х годов центром политэмигрантов в Лондоне был дом С.М.Степняка-Кравчинского, одного из видных представителей революционного народничества 70-х годов, участника организации «Земля и воля». С 1884 г. он жил в Лондоне и стал одним из создателей Общества друзей русской свободы.

Знакомство со Степняком-Кравчинским и его произведениями (роман «Андрей Кожухов») оказало сильное влияние на Лилиан Буль и ее последующее творчество. Не менее важное значение имели впечатления, полученные ею во время жизни в России.

В 1887 г. с рекомендательным письмом Степняка-Кравчинского Л.Буль приехала в Петербург и остановилась в семье народолюбца В.А.Караулова. Л.Буль близко сошлась с народолюбцами, посещала собрания и кружки, живо интересовалась происходящими в России событиями.

В 1890 г. Л.Буль выходит замуж за польского революционера Войничча. Как участник польского национально-освободительного движения он был сослан в Сибирь. После побега из ссылки Войнич жил в Лондоне. Этель Лилиан Войнич активно помогала своему мужу в его деятельности. Она была избрана членом исполнительного комитета Общества друзей русской свободы, ей поручали переправлять через границу нелегальную литературу. Войнич встречалась с Кропоткиным и В. Засулич, с русскими литераторами Минским и Венгеровой, которая перевела роман «Овод» на русский язык (1898). Самой Войнич принадлежат переводы на английский язык произведений Гаршина, Степняка-Кравчинского, Салтыкова-Щедрина, Гоголя, Шевченко.

Обстановка в Англии конца XIX в., связь с русской революционной эмиграцией и пребывание в России оказали огромное влияние на Войнич; они содействовали рождению замысла романа «Овод». Роман был написан в 1895 г., опубликован в 1897 г. Описанные в романе события происходят в 30-40-е годы XIX в. в Италии. Формирование характера главного героя революционера Овода связано с освободительным движением. В образе Овода воплощены черты русских, польских и итальянских революционеров. По своему происхождению герой романа - полуангличанин, полуитальянец. Всем этим подчеркивается интернациональный характер революционных идей и освободительной борьбы, охватившей Европу.

В романе утверждается мысль о несовместимости революционных убеждений с религией. Путь

Артура Бертон - Овода - это путь отречения от либерализма и религиозных заблуждений, приход к революционному действию и атеизму. Романтический пафос книги сочетается с мастерством реалистического изображения окружающей Артура среды и глубиной психологических характеристик. Патетика в описании героического подвига соединяется с сатирико-обличительной линией романа. Романтическое начало является преобладающим.

Артур Бертон начинает свой путь, наивно полагая, что свобода на земле может быть достигнута с помощью милосердия бога. Он вступает в тайное общество «Молодая Италия», цель которого - освобождение страны от австрийского ига. Девиз этого общества - «Во имя бога и народа». Артур верит, что любовь и всепрощение приведут к освобождению его родины. Его сердце открыто добру. Однако вскоре он убеждается в том, что даже самые близкие люди не доверяют ему и готовы предать его. Священник Карди, которому во время исповеди Артур рассказал об обществе «Молодая Италия», нарушает тайну исповеди и доносит на Артура. Бертон бросают в тюрьму. Он с честью выносит все испытания. Утратив веру в бога, отказавшись от своих прежних взглядов, он избирает путь революционной борьбы. Во второй части романа вместо наивного и мечтательного юноши выступает мужественный и закаленный жизнью Феличе Риварес - Овод. Он замкнут и язвителен, пронизателен и резок. Годы, проведенные им в изгнании, посвящены борьбе. Он принимал участие в подготовке восстания на севере Италии, боролся за свободу Аргентинской республики. Феличе Риварес борется во имя народа против бога и слугителей церкви.

Антирелигиозная тема занимает в романе Войнич очень важное место. Обосновывается мысль о губительном воздействии религии на личность человека. Даже субъективно честный человек, отдающий себя служению религиозной идее, приносит вред делу освобождения народа. Таков кардинал Монтанелли, о котором Овод говорит: «Если монсиньор Монтанелли сам и не подлец, то он орудие в руках подлецов». Глубоко любя Монтанелли, Овод решительно осуждает его приверженность религии. Овод стремится пробудить в людях ненависть к религии, порабошающей народ и подавляющей его стремление к свободе. «Жизнь нужна мне только для того, чтобы бороться с церковью», - говорит он.

Войнич выступает против любых форм проявления религиозного фанатизма (предательство Карди, лицемерие членов протестантской семьи Бертонов, слепое прекраснотушие альтруистически настроенного Монтанелли).

Принципиальное значение имел созданный Войнич образ революционера-борца. Его характер раскрывается в единстве политической деятельности и богатой духовной жизни, и это новое и важное явление в английской литературе конца XIX в. Натура сложная и вместе с тем сильная и действенная. Овод увлекает своей непримиримостью, бескомпромиссностью, готовностью отдать жизнь делу революционной борьбы. Сцена расстрела и смерти Овода становится утверждением его непобедимости и жизнестойкости революционных идей.

В истории литературы роман Войнич занял место рядом с такими произведениями, как «Что делать?» Чернышевского, «Мать» Горького, «Как закалялась сталь» Н.Островского. В России в начале XX в. его читали в подпольных кружках и в воскресных рабочих школах; он издавался на всех языках народов СССР. В Англии творчество Войнич постарались предать забвению.

После «Овода» Войнич были написаны романы «Джек Реймонд» (Jack Raymond, 1901), «Оливия Лэтам» (Olive Latham, 1904), «Прерванная дружба» (An Interrupted Friendship, 1910), «Сними обувь свою» (Put off The Shoes, 1945). По своему художественному значению эти произведения уступают «Оводу», хотя образ революционера и тема революционной борьбы продолжают интересовать писательницу. В «Джеке Реймонде» эта тема связана с образом вдовы польского революционера Елены Мирской; в автобиографическом романе «Оливия Лэтам», действие которого происходит в России, рассказывается о трагической судьбе русского революционера Владимира Дамарова. В двух последних романах Войнич вновь обращается к истории Овода, рассказывая о его предках («Сними обувь свою») и о том, что пришлось пережить Артуру Бертону в годы изгнания («Прерванная дружба»). Героико-революционный план «Овода» сменяется в этих произведениях планом моральным. Однако до конца жизни Войнич осталась верна основной теме своего творчества. Воинствующий гуманизм свойствен каждому ее произведению.

XX ВЕК

Английская литература в период 1918-1945 годов: основные явления. Модернизм

Начало глубоким изменениям в литературном процессе Англии в период 20-30-х годов XX в. было положено событиями первой мировой войны и связанными в нею последствиями, оказавшими воздействие на общественно-политическую и экономическую жизнь европейских стран. Революция 1917 года в России, обострение политической борьбы, активизация рабочего движения, а затем антифашистской борьбы, гражданская война в Испании в 30-е годы, приближающаяся новая война, начавшаяся в 1939 г., - все это оказало определяющее влияние на литературное развитие данного периода. Происходило размежевание писателей в зависимости от их эстетических позиций и политической ориентации.

Формирование модернизма как нового художественного мышления, трансформация реализма и романтизма, возникновение сложных феноменов искусства, соединяющих претворение конкретно-исторического с извечным, жизненно-достоверное с мифологизацией, стремление к синтезу искусств и его осуществление, смена традиционной описательности универсалиями бытия, напряженные поиски новых средств художественной изобразительности и языка - характерные процессы эпохи.

Возникновение модернистских тенденций - закономерность искусства XX столетия. Явление модернизма принципиально важно для литературного развития: в нем отразилось становление нового художественного мышления, его многоаспектность и динамизм.

Нет смысла противопоставлять модернизм и реализм как две противоборствующие эстетические системы, поскольку поиски новых путей в искусстве, новых изобразительных средств, эволюция художественного языка свойственны многим писателям эпохи, хотя в творчестве каждого они протекали по-своему. Более продуктивно выявлять то новое, что отличает произведения писателей новейшего времени от классических моделей XIX в. При этом нельзя не обратить внимания на неравномерность движения к новому, на его продуктивность, на то, что интенсивность освоения новых средств выразительности у писателей различных поколений и различной эстетической ориентации не была одинаковой.

В английской литературе XX в. на переднем крае модернизма - Джеймс Джойс, Вирджиния Вулф, Дэвид Герберт Лоуренс, метром модернизма в поэзии признан Томас Стернз Элиот. Каждый из них внес свой вклад в обновление и развитие английской литературы. В первой четверти XX в. эти писатели заявили о себе как смелые новаторы и экспериментаторы в художественной прозе, в поэзии, в литературной критике.

Это отнюдь не значит, что их современники - будь то Шоу или Уэллс, Олдингтон или Пристли, а также многие другие романисты, драматурги, новеллисты и поэты, - не создавали произведений, поражающих смелостью проблем и необычностью форм. Фантастика Уэллса, экстравагантность Шоу, эксперименты со временем Пристли, роман-джаз Олдингтона - все это интересные и значительные явления. Тем не менее у теоретика английского модернизма Вирджинии Вулф были все основания для того, чтобы провести водораздел между материалистами, как она называет Беннета, Уэллса и Голсуорси и тех, чье творчество развивается в русле традиций предшествующей эпохи, и спиритуалистами, к числу которых она относит прежде всего Джойса, а также Элиота Лоуренса и себя. Отдавая дань заслугам материалистов, она считает их произведения устаревшими и видит в ориентации на их творческие принципы преграду для развития современной литературы.

В чем же состоит, по мнению Вулф, различие между двумя этими типами писателей? Она отвечает на этот вопрос в своей программной статье «Современная художественная проза» (1919). Материалисты пытаются сделать тривиальное и преходящее истинным и вечным, их интересует не духовное, а материальное, а потому подлинная жизнь ускользает от них. Для спиритуалистов, напротив, особый интерес представляет не то, что лежит на поверхности, а то, что расположено в подсознании, в труднодоступных глубинах психологии. На исследование и изображение этой сферы и направляют прежде всего свое внимание модернисты.

Важно отметить, что, рассуждая о становлении современной английской художественной прозы, о присущих ей новых тенденциях модернистского характера, Вулф пишет о русском влиянии как одном из важных источников обновления литературного развития. «Если мы хотим понять человеческую душу и сердце, где еще мы найдем их изображенными с такой глубиной? - спрашивает она. - ...Самые скромные русские романисты обладают естественным уважением к человеческому духу». А передачу «меняющегося и неуловимого духа, каким бы сложным он ни был», Вулф и считает основной задачей современного писателя.

Вулф никогда не стремилась к изображению повседневной реальности, ее интересовало и увлекало все то, что находилось за ее пределами, за внешней оболочкой. Представление об «истинной

реальности» она связывала с миром эмоций, богатого воображения, с потоком ассоциаций, мириадами впечатлений, обрушивающихся на человека в каждое мгновение его существования. Передать игру света, бег времени, гамму чувств, движение мыслей - это и значит передать реальность. Решению этих задач и подчинена виртуозная техника импрессионистической прозы Вирджинии Вулф. Образ объективного мира предстает преломленным в сознании персонажей, ракурс изображения зависит от перемещающейся точки зрения.

Самым примечательным среди молодых английских модернистов начала века Вулф назвала Джеймса Джойса. Джойс, наряду с Прустом и Кафкой, - один из отцов модернизма, а его роман «Улисс» признан энциклопедией модернистского искусства. Как основной прием и творческий метод Джойс утверждает поток сознания, экспериментируя в передаче его движения, проникая в тайники подсознания. Традиционные элементы структуры классического романа вытесняются новыми принципами художественной изобразительности и организации материала (передача потока сознания, перебои мысли, параллельное и перекрещивающееся движение нескольких рядов мыслей, фрагментарность, монтаж, перемещающаяся точка зрения, словотворчество). Свое понимание задач художника Джойс связывает со стремлением к всеобъемлющим формам изображения основных законов бытия, к созданию универсалии жизни с извечно присущими ей проявлениями и взаимодействием человеческих страстей, импульсов побуждений, инстинктов. Поиски наиболее адекватных путей и способов реализации этой монументальной задачи он и осуществляет в своем творчестве. Джойс - один из крупнейших мифотворцев XX в., создавший в своем «Улиссе» модель мира и человека.

В модернизации английской литературы важная роль принадлежит Дэвиду Герберту Лоуренсу. В отличие от Джойса и Вулф, его связи с искусством XIX в. более определены, а стремление содействовать обновлению не только литературы, но и жизни придавало его произведениям особую актуальность, проводило грань между ним и эксперименталистами. Не отказываясь от классических форм повествования, Лоуренс сочетает конкретность видения и воспроизведения реального мира с обобщениями и символами философского плана. Выступая со страстным протестом против поработившей человека «механической цивилизации», он предлагает программу возрождения «естественных начал» человеческой личности. Машинизации современной жизни он противопоставляет свободу чувств и страстей, считая, что в инстинктивной непосредственности их проявления заключаются истинная красота и смысл существования. Лоуренса назвали пророком и творцом «новой религии».

Сферой проявления таящихся в человеке возможностей Лоуренс считает любовь, а основную задачу романиста видит в проникновенной правдивости изображения отношений полов, в передаче эмоциональной жизни человека в ее постоянном движении, в раскрытии связей между человеком и окружающим его миром. Лоуренс понимает жизнь как бесконечность тех отношений, которые складываются в процессе общения людей друг с другом, в общении человека с природой. В изображении всей этой сложной гаммы человеческих эмоций, влечений, постоянно изменяющихся отношений и чувств Лоуренс выступил как смелый новатор, реализовав свои замыслы в романах «Сыновья и любовники» (1913), «Любовник леди Чаттерлей» (1923) и др., в поэзии и новеллистике. Эстетические принципы Лоуренса определены в его статьях «Мораль и роман», «Искусство и мораль» (обе - 1925).

Развитие английского модернизма происходило в контексте европейского литературного процесса, во взаимодействии с другими видами искусства (живопись, музыка) с ориентацией на достижения и открытия в сфере научного знания (философия, психология).

Результаты экспериментальных исканий писателей-модернистов с особой силой дали о себе знать в 20-е годы, когда появились «Улисс» Джойса, «Бесплодная земля» Элиота, романы Вулф, новые произведения писателей старшего поколения - пьесы Шоу, романы Уэллса и Голсуорси. Вступление в литературу молодых прозаиков, поэтов, критиков различной мировоззренческо-эстетической ориентации существенно обогатило английскую литературу. 30-е годы, характеризующиеся обострением общественно-политической и идеологической борьбы, отмечены политизацией литературы. Никто не мог остаться равнодушным к происходящим в мире событиям, перед каждым вставала необходимость определить свое отношение к окружающему.

События первой мировой войны определили судьбу и основную проблематику творчества поколения «окопных поэтов». Антивоенная тема прозвучала прежде всего в поэзии - в стихах «окопных поэтов» Уилфреда Оуэна, Зигфрида Сассуна, Руперта Брука, Эдмунда Бландена, Роберта Грейвза и других участников первой мировой войны. На собственном опыте познали они тяжесть войны и лживость

империалистической пропаганды. Многие из военных поэтов погибли, но правдивый и страстный голос «поэтов траншей» прозвучал смело и властно, утверждая ненависть к войне. Лучшие из «окопных поэтов» заняли антиимпериалистическую позицию; содержанием своей поэзии они сделали реальную действительность, а главным героем - участника войны, фронтовую жизнь во всей ее трагической реальности. «Поэзия траншей» отразила глубокие изменения в мироощущении военного поколения. Если в стихах Р. Брука («Мир» и др.), погибшего в самом начале военных действий, еще могли звучать романтически возвышенные представления о войне, то очень скоро на смену им в творчество «окопных поэтов» пришла суровая правда, развеившая лживый миф о войне, как параде. Каждый из поэтов - участников войны - прошел свой сложный путь прозрения. Характерна в этом отношении идейно-художественная эволюция З. Сассуна (1886-1967) - одного из наиболее выдающихся «поэтов траншей». Его довоенная поэзия - пейзажная лирика - была далека от проблем действительности. Он ушел на фронт добровольцем. В окопах были созданы стихи, составившие сборники «Старый охотник» (1917) и «Контратака» (1918), а затем - «Картины войны» (1919) и «Военные стихи» (1919), которые сам Сассун называл «трактатами против войны». Сассун воспроизводит будни фронтовой жизни. Для его стихов характерна подчас граничащая с натурализмом конкретность изображения действительности, ведущая к пониманию сущности войны. Сассун демократизировал язык поэзии, ввел в него просторечную лексику, жаргонизмы, разговорную интонацию. Он сумел сказать правду о войне, показал ее как чудовищную бойню, где в крови и грязи гибнут тысячи жизней (стихотворение «Контратака»). Сострадание к солдатам соединяется с гневом и ненавистью к тем, кто наживается на войне («Губители», «Мертвому офицеру», «В тылу»). Объект критики и сатиры Сассуна - «старая, добрая Англия», фарисейство ее служителей («Генерал», «Они»). Сассун близок к сатирической традиции поэзии Байрона; в его обличительных стихах гнев соединяется с жалобой, язвительная ирония с грустью, яростные обвинения с состраданием к жертвам войны. Сассун был знаком с романом Анри Барбюса «Огонь», созданным также под впечатлениями войны, и эпиграфом к сборнику «Контратака» он взял слова из этого антивоенного романа французского писателя: «В это скорбное утро люди, измученные усталостью... начинают постигать, до какой степени война и физически, и нравственно отвратительна».

Антивоенная тема стала основной в поэзии У.Оуэна (1893-1918). Как поэт Оуэн формировался под влиянием Китса и Шелли. По преимуществу он был поэтом-лириком и вместе с тем считал, что в периоды важных социальных потрясений поэзия должна служить гражданским целям. Опыт войны, знакомство с Сассуном ускорили его развитие. Оуэн осуждает бесчеловечность войны («Гимн во славу обреченной молодежи»), в его стихах звучат гнев и боль. О буднях войны, оборачивающихся безысходной трагедией, он пишет в стихотворениях «Письмо», «Случайность», «Часовой» и др. Значение стихов Оуэна - в их правдивости и гуманизме.

Традиции «окопных поэтов» были продолжены в литературе 30-х годов.

В 30-е годы в литературу вступило новое поколение прогрессивных писателей - Джек Линдсей, Грессик Гиббон, Джон Корнфорд. Продолжает свою литературно-критическую деятельность Ральф Фокс. В книге «Роман и народ» он выступает убежденным сторонником метода социалистического реализма, первые шаги в овладении которым делают его современники - писатели старшего поколения (Шон О'Кейси) и те, кто вступил в литературу в 30-е годы (Линдсей, Гиббон). Важное место в английской литературе этих лет занимает социальный роман о жизни и борьбе трудящихся. Принципиальное значение приобретает постановка проблемы положительного героя - борца за права трудового народа. Романисты (Линдсей) обращаются к теме революционных движений прошлого, к истории народной борьбы. Народ становится героем романов Грессика Гиббона, Джона Соммерфилда, Льюиса Джонса.

30-е годы - период развития марксистской эстетики в Англии (Ральф Фокс, Томас Джексон, Алик Уэст, Кристофер Кодуэлл). Большое значение для английских писателей имел пример строительства социализма в Советском Союзе, усилившееся в 30-е годы его международное влияние.

В Испании, защищая Республику, погибли Фокс, Корнфорд, Кодуэлл. Антифашистская и антивоенная тема заняла важное место в творчестве Уэллса и писателей молодого поколения (Линдсея, Олдингтона). О включении в борьбу с фашизмом писателей различных направлений Джек Линдсей писал: «...Объединенный фронт расширялся, пока он действительно не превратился в национальное движение писателей, отдавших борьбу с фашизмом, и его ряды включали людей столь различных взглядов, как Э.М.Форстер (либерал), Ральф Фокс (коммунист) и Герберт Рид (анархист)»*. Когда в марте 1933 г. в Лондоне собрался Национальный антивоенный конгресс, то с заявлениями о его

Во второй мировой войне Англия воевала против фашизма. Гитлеризм был опасен для всех народов мира; перед каждой страной встал вопрос о защите национальной независимости.

Английские писатели выступали против войны, сознавая, что в борьбе за мир и демократию необходима героическая война против фашизма. В английской литературе появляется героическая тема, которой не было в произведениях о первой мировой войне.

В форме сатирического биографического романа развивается антифашистская тема в творчестве Г. Уэллса. В романе «Необходима осторожность» (You Can't Be Too Careful, 1941) он обличает социальные слои, ставшие опорой фашизма, создает сатирический образ буржуа - обывателя Тьюлера, претендующего на роль героя. Уэллс отрицает право тьюлеров именоваться героями.

Сатирическое обличение правящей верхушки, государственного аппарата Англии содержится в романе Ивлины Во «Не жалейте флагов» (Put Out More Flags, 1942).

Крупный сатирик И.Во (Evelyn Waugh, 1903-1966) вступил в литературу в конце 20-х годов, завоевав известность романами «Упадок и разрушение» (The Decline and Fall, 1928) и «Пригоршня праха» (A Handful of Dust, 1934), конфликт в которых основан на столкновении наивного человека с жестоким миром. Продолжатель традиций Смоллета и Теккерея, И.Во создал сатирические образы аристократов и буржуа, нарисовал картину «упадка и разрушения» Британской империи. Однако идеал писателя связан с давно отжившим свой век укладом жизни родовой католической аристократии. Это ограничивает его сатиру. Тем не менее приговор, который писатель выносит современной ему Англии, суров. С особой силой это проявилось в произведениях Во военных и послевоенных лет (трилогия «Шпага чести» - The Sword of Honour, 1952-1961).

В романе «Не жалейте флагов», используя в качестве основного сатирического приема гротеск, И. Во изображает бюрократическую и военную машину Англии, ее неподготовленность к войне, создает образы тупых и нерадивых чиновников, профессиональных военных и политиков, помышляющих не об интересах страны, а о карьере и собственном благополучии. Оптимистический финал романа контрастирует с саркастическим тоном всего повествования.

О мужестве и героизме простых людей в годы второй мировой войны повествует роман Герберта Бейтса «Ветер был попутный в сторону Франции» (Fair Stood the Wind for France, 1944). В романе выражена вера в непобедимую силу простых людей, которые участвуют в Сопротивлении.

Подвиг простых людей в войне против фашизма изображает в своем романе «Восьмой рыцарь христианства» (The Eighth Champion of Christendom, 1945) Эдит Парджетер. Роман проникнут гневом против бесчеловечных действий фашистов, зверски расправляющихся с ранеными солдатами и беженцами. Трагическая атмосфера романа сочетается с уверенностью писательницы в непобедимости и стойкости простых людей. Героиня романа мадам Лозель, которую фашисты расстреляли за то, что она укрыла раненых английских солдат, говорит перед смертью: «Я знаю, что пламя свободы, прогресса и преданности правому делу невозможно погасить».

В романах о первой мировой войне внимание писателей сосредоточивалось главным образом на судьбе индивидуума, который был обречен на суровые лишения, страдания и гибель. Роман о второй мировой войне сосредоточен большей частью уже на судьбе коллектива, на истории воинских дел целого подразделения. Таковы «Дело чести» и «Морской орел» Олдриджа. В психологии человека на войне Олдридж выделяет прежде всего то, что связывает человека с другими людьми, что ставит его выше личного горя, личных интересов. Романы Олдриджа призывают к бдительности, к борьбе за предотвращение новой мировой войны. Эти идеи Олдридж развивает и в своей публицистике.

Джеймс Джойс (James Joyce, 1882-1941)

Джеймс Джойс - ирландский писатель - романист, новеллист, поэт. Экспериментально-новаторский характер его творчества оказал воздействие на многих писателей новейшего времени (Фолкнер, Хемингуэй, Дос Пассос, Шон О'Кейси, Кёппен, Лоренс Даррелл и другие). Психологизм Джойса основан на виртуозно разработанной им технике «потока сознания». Традиционные элементы структуры классического романа сменяются в его знаменитом «Улиссе» новыми приемами и принципами художественной изобразительности.

Свое понимание задач художника Джойс связывает со стремлением к всеобъемлющим формам изображения основных законов бытия, к созданию «универсалии» жизни с вечно присущими ей проявлениями взаимодействующих страстей, импульсов, побуждений, инстинктов. Джойс - один из крупнейших мифотворцев XX в., создавший в своем «Улиссе» модель мира и человека.

Джеймс родился в столице Ирландии - Дублине. Здесь прошли его детство и юность, совпавшие с бурным периодом в истории его родины. «Зеленый остров», как называли Ирландию, бурлил. В стране велась борьба за независимость от Англии. Освободительное движение, получившее название «Ирландского Возрождения», не было единым по своему характеру. Лидером радикальных сторонников самоуправления Ирландии, боровшихся за ее свободу, был Чарлз Стюарт Парнелл. В лице этого убежденного и революционно настроенного защитника национальных прав ирландского народа английские власти видели своего главного противника. Как глава повстанцев, Парнелл внушал страх и многим демократически настроенным либералам. Было сделано все, чтобы опорочить Парнелла в глазах народа и убрать его с политической арены. Содействие английским властям оказала официальная католическая церковь, предавшая Парнелла анафеме за его греховную связь с замужней женщиной. От Парнелла отвернулись многие из его прежних соратников. Парнелл был затравлен. С его смертью (1891) надежды на освобождение Ирландии отодвинулись на неопределенное будущее.

Политические конфликты переплетались в жизни Ирландии с религиозными, не утихала борьба протестантов с католиками. Противостояние политических пристрастий, религиозных убеждений нередко проявлялось и в семейных отношениях. Именно так обстояло дело в семье Джойсов. С ранних лет Джойс находился в атмосфере непрекращающихся споров между родителями. Его отец - Джон Джойс - был сторонником Парнелла, всецело разделяя его взгляды, восхищался смелостью его действий. Дядя будущего писателя - Чарлз Джойс - был связан с революционерами-повстанцами; ему не раз приходилось скрываться от преследования властей, и он находил приют в доме своего брата Джона. Рассказы Чарлза держали членов семьи в курсе происходящих событий. Мать будущего писателя не разделяла симпатий мужа, она была ревностной католичкой, ее пугали и отталкивали крайности его суждений. Она мечтала о том, что ее сын Джеймс станет правоверным католиком. По ее настоянию Джеймс был определен в иезуитский колледж, где изучал философию, историю, литературу. Полученное в школьные годы основательное гуманитарное образование позволило ему поступить в Дублинский университет, где он избрал своей специальностью новые языки и продолжил изучение философии. Он отказался от предложения принять духовный сан. Ко времени окончания университетского курса (1902) Джеймс порывает с религией. В студенческие годы было много передумано и переоценено; не прошли бесследно и уроки, преподанные ему в детстве отцом.

Основной сферой юношеских интересов Джеймса стал театр, игравший важную роль в литературно-общественной жизни Ирландии тех лет. В Дублине возник «Литературный театр»; один из создателей и активных участников театрального движения - поэт и драматург Йетс - видел его основное назначение в пробуждении чувства национального самосознания ирландцев. Театру и драматургии посвящены статьи молодого Джойса: «Драма и жизнь» (*Drama and Life*, 1960), «Новая драма Ибсена» (*Ibsen's New Drama*, 1901), «День толпы» (*The Day of the Rabblement*, 1901), «Каталина» (*Catalina*, 1903), «Оскар Уайлд: поэт Саломеи» (*Oscar Wilde: the Poet of «Salome»*, 1909), «Борьба Бернарда Шоу с цензором» (*Bernard Shaw's Battle with the Censor*, 1909). Увлечение театром побудило Джеймса испытать и свои собственные силы в драматургии. Летом 1900 г. он пишет пьесу «Блестящая карьера» (*A Brilliant Career*), рукопись которой не сохранилась, но известно, что написана она была под влиянием драмы Ибсена «Враг народа». Через год он переводит на английский язык две драмы Гауптмана - «Перед восходом солнца» и «Михаэль Крамер». Ибсен и Гауптман составили эпоху в его жизни. Были и другие увлечения: схоластическая философия, Ницше и Шопенгауэр, французские символисты (Верлен), театр Меттерлинка, английский эстетизм.

Джойс принимает решение посвятить себя искусству. Он ощущает себя писателем, и перед ним встает важный вопрос, связанный с необходимостью определить свое отношение к сложившемуся в стране движению Ирландского Литературного Возрождения, которое было одной из форм борьбы за независимость. Участники этого движения стремились к возрождению и развитию национальной культуры, изучению памятников народного творчества, распространению гэльского языка - древнего языка жителей Ирландии. Джойсу были близки эти стремления, однако он не принимал крайностей националистической и сепаратистской позиции участников Литературного Возрождения. Судьбу ирландской культуры он связывал не только с ее прошлым, но и с необходимостью приобщения к европейской культуре. Он считал пагубной замкнутость Ирландии, на которую обрекали ее, как он

полагал, ревностные защитники ее самобытности. Не примкнув к движению Литературного Возрождения, Джойс не связал себя и с борьбой политических партий.

В 1902 г. он уехал в Париж, где, претерпевая материальные лишения, которые не покидали его и во все последующие годы, провел почти год, знакомясь с новыми явлениями европейской литературы. Среди множества прочитанных книг был роман французского писателя Э. Дюжардена «Лавры сорваны» (1888), в котором применен прием «потока сознания». В 1903 г. в связи со смертью матери Джойс вернулся в Дублин. Летом следующего года он познакомился со своей будущей женой Норой Барнакл. Их первая встреча произошла 16 июня 1904 г. Эта дата отмечена в романе «Улисс»: июньским днем 1904 г. Леопольд Блум совершает свою «одиссею» по Дублину. Вплоть до настоящего времени ирландцы ежегодно отмечают 16 июня как «День Блума». В том же 1904 г. Джойс начал писать автобиографический роман «Стивен-герой», переработанный впоследствии в «Портрет художника в юности» (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916). Тогда же, но уже вместе с Норой, Джойс, и теперь уже навсегда, покидает Ирландию. Они едут в Цюрих, где Джойс не смог найти работу, затем - в Триест. Здесь он зарабатывает на жизнь уроками английского языка в школе Берлица. В 1907 г. в Лондоне опубликован его первый поэтический сборник «Камерная музыка» (*Chamber Music*), в 1914 г. вышел сборник рассказов «Дублинцы» (*Dubliners*). Эзра Паунд откликнулся на его появление благожелательной рецензией в журнале «Эгоист». По его же рекомендации в «Эгоисте» в 1914-1925 гг. печатались главы романа «Портрет художника в юности», вышедшего отдельной книгой в 1916 г.

Когда началась первая мировая война, Джеймсу пришлось покинуть Триест и переехать в Цюрих. Здесь он работал над «Улиссом», получив с помощью Йетса и Паунда необходимые для жизни средства от Королевского Литературного фонда. Второй денежный «грант» был присужден Джеймсу в 1916 г., что позволило продолжить работу над романом. В апреле 1918 г. в американском журнале «Литтл ревью» началась публикация глав «Улисса» и продолжалась до конца 1920 г., когда журнал был закрыт по обвинению его издателя в публикации непристойных текстов. В 1920 г. Джойс вместе с Норой и двумя детьми переехал в Париж. Здесь в 1922 г. роман «Улисс» вышел отдельной книгой. Судьба этого первого издания сложилась весьма драматично: часть тиража, отправленная в Англию, была задержана на таможне, а книги, отправленные в Америку, были сожжены по распоряжению почтового начальства. Впервые в Англии роман был опубликован в 1936 г. Над своим вторым романом «Поминки по Финнегану» (*Finnegan's Wake*) Джойс работал с 1928 по 1939 г. Публикация его в незавершенном виде была осуществлена (по частям) в 1928-1937 гг. В 1939 г. вышел сборник стихов «Пенни за штуку» (*Pomes Penyeach*). Среди произведений Джойса есть пьеса - «Изгнанники» (*Exiles*, 1918). В 1919 г. она была сыграна в Мюнхене, но успеха не имела. На лондонской сцене ее поставили в 1926 г.

В Париже Джойс жил до начала второй мировой войны. Находясь вдали от родины, он писал только об Ирландии, о Дублине. Они живут на страницах его книг. Атмосфера Дублина, топография города во всех мельчайших подробностях переданы в рассказах, в «Улиссе»; образ Ирландии в его прошлом и настоящем - основной в художественном мире писателя. Парижский период жизни Джойса, как, впрочем, и все предшествующие, складывался нелегко. Постепенно пропадало зрение. Сделанные операции не помогли. В начале 30-х годов подтвердилось тяжелое психическое заболевание дочери. Ее пришлось поместить в клинику. Это очень тяжело отразилось на состоянии Джойса. Его здоровье очень быстро ухудшалось. Он почти полностью ослеп. С началом войны семье пришлось вновь перебраться в Швейцарию. Здесь после операции по поводу язвы Джойс скончался.

Суждения о произведениях Джойса современных ему писателей неоднозначны. Как новатора приветствовали его Э.Паунд, Т.Элиот, У.Йетс, Э.Хемингуэй. Более сдержанными были оценки В.Вулф, Г.Стайн.

Художественная система Джойса включает произведения разных форм - стихотворения, рассказы, романы, пьесу. Их появлению предшествуют статьи о драме, природе драматического, о соотношении «драмы и жизни». Именно так и названа во многих отношениях программная статья «Драма и жизнь», где драма определяется как высшая форма искусства и противопоставляется литературе как форме более низкой. Драма имеет дело с основными и вечными законами бытия, литература - с изменчивыми и преходящими. Говоря о драме, Джойс не имеет в виду определенный жанр, не имеет в виду произведение, написанное для сцены. Под драмой он понимает «взаимодействие страстей», «драма - это борьба, развитие, движение в любом направлении»; «неверно ограничивать драму сценой; драма может быть изображена на картине так же, как она может быть спета или сыграна». Непременное условие драмы - передача «вечно существующих человеческих надежд, желаний и ненависти». В качестве примера Джойс ссылается на драмы Метерлинка: сколь бы ни были его герои подвластны року и

похожи на управляемых чьей-то невидимой рукой марионеток, «страсти их глубоко человечны и потому изображение их есть драма». Об этом он писал в статье, посвященной картинам венгерского художника Мункачи (Royal Hiberian Academy «Ессе Ното», 1899). Более полное развитие эти мысли получают в статье «Драма и жизнь», исходный тезис которой - необходимость связи драмы с жизнью. Джойс - противник идеализации в искусстве жизни и людей: «Одна картина Рембрандта стоит целой галереи полотен Ван Дейка». Свое понимание драматического он связывает со стремлением к наиболее всеобъемлющим формам изображения жизни и человека. Именно в этом плане он и говорит о том, что основным материалом драмы является жизнь, о связи драмы с жизнью. Драма возникает вместе с жизнью на земле и ей сопутствует; «она существует, еще не обрета формы», уже тогда, когда начинают свою жизнь на земле мужчины и женщины. «Форма вещей, как и земная кора, изменяется... Но бессмертные страсти, человеческая сущность поистине бессмертны, будь то в героическую эпоху или в век науки». «Человеческое общество, - пишет Джойс, - представляет собой воплощение неизменных законов, вбирающих в себя все прихотливое многообразие мужчин и женщин. Сфера литературы - это сфера изображения их случайных поступков и склонностей - обширная сфера, и литератор имеет дело главным образом с ними. Драма же имеет дело прежде всего с основными законами во всей их обнаженности и божественной строгости, и только во вторую очередь с теми, в ком они проявляются»*. «Литератор» имеет дело с изменчивым и преходящим, подлинный художник - с вечным и неизменным. Драматизм существования людей передает Джойс в своих рассказах; великой драмой, созданной им, станет «Улисс».

* Joyce J. The Critical Writings. - New York, 1959. - P. 40.

В статье «День толпы» Джойс пишет о взаимоотношении художника и общества, утверждая право творческой личности на полную свободу и изоляцию от общества ради служения искусству, ради создания все более совершенных эстетических форм. Эти положения будут развиты в романе «Портрет художника в юности». В 1903-1904 гг., делая записи в своих записных книжках, Джойс формулирует основные положения своей эстетики, не раз ссылаясь при этом на философа-схоласта Фому Аквинского. Здесь дает он определение прекрасного, пишет о конечной цели и назначении искусства. «Те явления прекрасны, восприятие которых доставляет удовольствие»*, - утверждает Джойс. Цель искусства он видит в доставляемом им эстетическом наслаждении, не связывая свое понимание прекрасного с этическими началами, считая, что по самой природе своей искусство не должно быть ни моральным, ни аморальным. Произведение искусства пробуждает в людях статические эмоции, зачаровывает их и приводит в состояние покоя - эстетического стазиса. Всякая попытка нарушить его и пробудить в человеке желание действовать расценивается Джойсом как нарушение законов прекрасного. Он делит произведения на три основных вида - лирические, эпические и драматические, пишет о развитии искусства как движении от более простых видов к сложным - от лирики к драме. В своем собственном творчестве Джойс воспроизвел и повторил это движение, начав со стихов, составивших сборник «Камерная музыка», и завершив свой путь «Поминками по Финнегану», который, подобно «Улиссу»: был задуман им как драма.

* Joyce J. The Critical Writings. - P. 147.

Ряду положений, выдвигаемых Джойсом, присуща известная двойственность, что и дает основания для их различного толкования. Такая двойственность заключена в положении о связи красоты и истины. Эту связь в рукописи «Стивена-героя» Джойс подчеркивает словами Стивена: «Искусство не есть бегство от жизни. Оно есть нечто совершенно обратное. Искусство - это основное выражение жизни»*. Позднее, работая над «Портретом художника в юности», это утверждение Джойс снимает. Здесь герой романа говорит уже не о связи искусства с жизнью, а о близости красоты и истины: «Платон, кажется, сказал, что красота - это великолепие правды. Я не думаю, что это имеет какой-то смысл, но правдивое и прекрасное близки друг другу».

* Connolly T.E. Criticism and Critiques. - N.-Y., 1962. - P.281.

Однако от положения о том, что «искусство есть основное выражение жизни» (art is the very central expression of life) он не отказывается. В системе его эстетических взглядов оно реализуется в понятии «эпифания». В церковной лексике слово «эпифания» означает «богоявление». Джойс использует его для обозначения моментов духовного прозрения человека, наивысшего напряжения его душевных сил, позволяющего проникнуть в сущность явлений, понять смысл происходящего. В «Стивене-герое»

Джойс писал: «Под епифанией он подразумевал внезапное раскрытие душевного состояния, проявляющегося в грубости речи, в жесте или в просветлении разума. Он считал, что дело писателя запечатлеть эти епифании с большой тщательностью, понимая, что сами по себе они очень эфемерны и мимолетны».

В истолковании Джойса «епифании» - это и моменты познания, высшая ступень восприятия, это прозрение, помогающее определить место того или иного явления во всей сложности его взаимосвязей с окружающим. «Епифании» - это вместе с тем и необходимое условие постижения прекрасного, заключительный этап в постижении красоты. В этом процессе Джойс выделяет три этапа, три ступени, каждая из которых соответствует трем основным свойствам красоты. Он определяет их, используя терминологию Фомы Аквинского, как *integritas*, *consonantia*, *claritas* - цельность, гармония и ясность (прозрение).

«Епифании по-разному переданы в стихах, рассказах, романах, но всякий раз они становятся моментами прозрения, глубоко правдивыми и пронзительно яркими картинами реальной действительности во всей сложности присущих ей драматических конфликтов. Поток живых чувств, мыслей, страстей поднимается из глубин. Расплывчатость и неуловимость образов в стихах Джойса сочетается с проникновенным лиризмом, искренностью чувства. В рассказах сборника «Дублинцы» епифании - это моменты, в которых, как в фокусе, концентрируются чувства, помыслы, желания героев, это мгновения постижения самого себя, своей судьбы.

В «Дублинцах» Джойс передал тягостную и давящую атмосферу, в которой пребывают ирландцы. «Моим намерением, - пишет Джойс, - было написать главу из духовной истории моей страны, и я выбрал местом действия Дублин, поскольку, с моей точки зрения, именно этот город является центром паралича». Он пишет о том, как гибнут надежды людей, как проходит их жизнь, лишённая будущего, в ситуации бездуховности и косности, столь благоприятной для процветания пошлости и лицемерия. Сострадание к человеку, униженному самой безысходностью существования, к его боли и страданию Джойс скрывает за внешней бесстрастностью тона повествования. Но неизбежно наступает момент, когда оно прорывается наружу, когда самого героя охватывает чувство прозрения. Это далеко не всегда возвышенные и значительные мгновения его жизни. Отец избивает тростью своего ни в чем неповинного сына (рассказ «Личины»). Его толкает на это пережитая им самим боль унижения. И финал рассказа, вылившийся в вопль отчаяния беззащитного ребенка, внезапно совсем по-новому освещает все предшествующие события. Духовное озарение нисходит на героя рассказа «Мертвые» (*The Dead*) в момент, когда он слышит старинную ирландскую песню и внезапно понимает всю глубину своего эгоизма, скрывавшего от него мир подлинных чувств. Светом этого озаряется прошлое героев - Габриэля Конроя и его жены Греты. В несложных, казалось бы, жизненных ситуациях Джойс раскрывает многое: одиночество людей, их отчужденность друг от друга, их духовную деградацию, превращение в живых мертвецов («Мертвые» - ключевой рассказ сборника).

«Портрет художника в юности» - один из вариантов «романа воспитания». Критика определила его место в одном ряду с «Вильгельмом Майстером» Гёте. Рассказывая историю Стивена Дедалуса, Джойс повествует о самом себе и вместе с тем о становлении художника, призванного творить новаторское искусство. Роман автобиографичен по своему характеру, в отличие от последующих произведений классически прост, и вместе с тем «Портрет художника в юности» - это необходимая ступень к созданию «Улисса» и «Поминок по Финнегану». Роман о становлении художника, об отношениях искусства и жизни стал базой последующего творчества Джойса. Движение от детства к юности, история разрыва Стивена со всем, что поработало его личность и ограничивало возможности свободы творчества - с семьей, религией, родиной, - последовательно переданы в пяти главах романа. В своей совокупности они составляют пятиактную драму жизни художника в молодости.

Очень большое значение имеет пятая глава, в которой речь идет о самом раннем периоде жизни Стивена, о значении впечатлений детства для формирования художника. «Не будет преувеличением сказать, что на первых страницах "Портрета" прозвучали темы всего творчества Джеймса Джойса», - заметил один из критиков.

Мировосприятие ребенка через запахи, звуки, прикосновения и вкусовые ощущения. Мгновения постижения окружающего. Движение чувств и поток сознания формирующейся личности. Ряд врезывающихся в память благодаря своей жизненной достоверности реалистически выписанных картин - празднование Рождества в доме Стивена, эпизоды его школьной жизни. В последующих главах гораздо большее внимание уделено передаче восприятия окружающего Стивеном, чем воспроизведению его окружения.

Переход от детства к юности связан с переходом из одной школы в другую, переездом в Дублин, с пробуждением полового влечения и способностью творить в сознании свой собственный мир, отвлеченный от реальной повседневной жизни. Разорение семьи и предстоящая распродажа имущества на аукционе, бледные личики младших сестер и братьев, усталые глаза матери - все это входит в повествование, не утрачивая четкости рисунка, но все более заметно уступая место передаче потока сознания Стивена. В третьей главе почти все происходящее передано сквозь призму восприятия героя: терзания подростка, его «грех» и попытки его искупления. В описании всего этого Джойс правдив, предельно откровенен и смел. Традиции викторианского умолчания отброшены, условности нарушены. Четвертая глава написана в форме внутреннего монолога Стивена. Он принимает решение отказаться от сана священника, порывает в католической церковь и приходит к выводу о том, что все происходящее в его сознании имеет гораздо большее значение и интерес, чем происходящее вовне его. Стивен сравнивает себя с Дедалом, поднявшимся над землей на сооруженных им крыльях. Пусть он погибнет, но у него достанет смелости, чтобы испытать свои силы. Дедал - символ художника, порывающего со всеми узами, взмывающего ввысь и творящего силой воображения свой особый мир. К легендарному Дедалу - изобретателю и строителю - обращены заключительные слова романа: «Древний отец, древний искусник, поддержи меня ныне и присно». О Дедале, соорудившем лабиринт для царя Миноса, говорится и в эпитафии к роману, которым стала строка из «Метаморфоз» Овидия: «И устремляет свою мысль на неведомые искусства».

В последней главе романа Стивен принимает решение покинуть Ирландию. Он вырывается из плена религиозных и родственных связей, чтобы созидать и творить. Излагается эстетическое кредо Стивена, передается своеобразие самого процесса художественного творчества. «Я не буду служить тому, чему я больше не верю, - будет ли это называться моим домом, моей родиной или моей религией: я хочу выразить себя в образе жизни или в искусстве так свободно, как я только могу, и так полно, как я только могу, прибегая для своей защиты к единственному оружию, которым я могу себе позволить воспользоваться - молчание, изгнание и мастерство». Это жизненная программа и самого Джойса.

В период 1914-1921 гг. Джойс работал над «Улиссом». Замысел этого романа связан со стремлением создать «универсалию» жизни и человека, современную «Одиссею», в которой претворяются извечные начала бытия. Реализован этот замысел в картине одного дня из жизни трех основных героев - Леопольда Блума, агента рекламного отдела одной из дублинских газет, его жены Мэрион (Молли) - певицы, писателя Стивена Дедалуса, преподающего историю в гимназии Дублина. Воспроизводятся все события, происходящие с каждым из них в течение дня, передается поток их сознания, в котором преломляются их прошлое и настоящее. Проводятся аналогии с гомеровской «Одиссеей». Блум уподобляется странствующему Одиссею (Улиссу), Мэрион - его жене Пенелопе, Стивен Дедалус - сыну Одиссея Телемаку. Все они вместе - само человечество, а Дублин - весь мир. Джойс отказывается от традиционного для жанра романа приема описания, портретной характеристики, логически развивающегося диалога. Он экспериментирует в процессе передачи «потока сознания», внутреннего монолога, используя при этом приемы перебора мыслей, параллельного развертывания двух рядов мыслей, иногда обрывает фразы, недоговаривает слова, отказывается от знаков препинания.

Действие романа начинается в 8 часов утра 16 июня 1904 года и завершается в 3 часа ночи. «Улисс» состоит из 18 эпизодов; их последовательность определяется движением времени от утра к вечеру. Каждый из эпизодов соотнесен с определенной песней «Одиссеи». В самом общем виде схема построения «Улисса» такова:

1-й эпизод - 8 часов утра. Башня Мартелло на окраине Дублина. Здесь живут Стивен Дедалус, студент-медик Бак Маллиган, англичанин Гейнес. Завтрак. Старая молочница-ирландка приносит молоко. Она кажется Стивену воплощением Ирландии.

2-й эпизод - 10 часов. Стивен дает урок в школе мистера Дизи. На перемене помогает одному из учеников решить задачу. Мистер Дизи просит Стивена оказать содействие в опубликовании его статьи в газете. Стивен принимает поручение.

3-й эпизод - 11 часов. Стивен идет вдоль берега моря, предаваясь воспоминаниям. Поток его мыслей напоминает изменчивость моря, движение волн.

Эти три первые эпизода Джойс объединил в рукописи романа в отдельную часть, озаглавив ее «Телемахия». Эпизоды этой части он соответственно назвал: «Телемак», «Нестор», «Протей»*.

* Эти названия существовали лишь в рукописи романа; затем Джойс их снял.

4-й эпизод - 8 часов утра. Дом Леопольда Блума на Эклес-Стрит. Блум готовит завтрак жене. Идет в

мясную лавку, получает почту, разговаривает с Мэрион.

5-й эпизод - 10 часов. Блум выходит из дома. Минуты витрины магазинов, заходит на почту, в аптеку, где заказывает необходимый Мэрион лосьон, покупает кусок мыла, отправляется в городские бани.

6-й эпизод - 11 часов. Блум едет на кладбище: хоронят его знакомого Пэдди Дигнема. Здесь же отец Стивена - Саймон Дедалус, склоняющийся над могилой своей жены - матери Стивена. Молебен по Пэдди Дигнему. На душе Блума неприятный осадок после мимолетной встречи с Бойленом - антрепренером и любовником Мэрион. Лицо Бойлена мелькнуло на одном из перекрестков перед находившимся там в тот же момент Блумом.

7-й эпизод - Полдень. Редакция газеты «Фримен». Сюда заходит Блум. После его ухода здесь же появляется Стивен, выполняющий поручение мистера Дизи. Столкнувшись со Стивеном в дверях, Блум мельком бросает на него взгляд. Но они минуют друг друга, не останавливаясь.

8-й эпизод - 1 час. Возле музея Леопольд Блум вновь видит Бойлена, что приводит его в смятение.

9-й эпизод - 2 часа. Дублинская национальная библиотека. Здесь Стивен Дедалус принимает участие в споре об идее шекспировского «Гамлета». Звучит тема «отца и сына». В это время в библиотеку заходит Блум. Он покидает ее одновременно со Стивеном, но Дедалус не замечает внимательно разглядывающего его Блума.

10-й эпизод - 3 часа. По городу в сопровождении свиты проезжает вице-король.

11-й эпизод - 4 часа. Отель «Ормонд». Здесь Стивен Дедалус. Сюда же перед свиданием с Мэрион заходит Бойлен. В «Ормонд» направляется и Блум, но несколько задерживается на пути, покупая конверт и бумагу.

12-й эпизод - 5 часов. Леопольд Блум в баре. Он беседует с посетителями бара, которые не прочь выпить за его счет. Мирный разговор завершается ссорой и насмешками над Блумом. Злобные выпады патриотически настроенных граждан Дублина вызваны еврейским происхождением Блума.

13-й эпизод - 8 часов вечера. Блум на набережной. Он идет по тому же пути, по которому утром шел Стивен Дедалус. Сидя на скамье, Блум предается воспоминаниям о юности. Он думает о Мэрион. Ее образ отчетливо возникает в его сознании.

14-й эпизод - 10 часов. Родильный дом. Блум заходит сюда, чтобы справиться о здоровье своей знакомой Мины Пьюрфой, производящей на свет очередного младенца. В приемной среди группы студентов-медиков он видит Стивена Дедалуса. Встреча с ним пробуждает отцовскую нежность в душе Блума. Блум вспоминает о своем умершем сыне Руди.

15-й эпизод - Полночь. В одном из кабаков Стивен Дедалус принимает участие в студенческой попойке. Здесь же и Леопольд Блум, который решает присмотреть за Стивеном, опекать его. Блум идет за Стивеном по ночным улицам Дублина. Теряет его из виду и вновь находит в публичном доме в обществе проституток. Пьяного Стивена до полусмерти избивают пьяные солдаты. Он без сознания. Блум охраняет Стивена, пока он не приходит в сознание.

4-15-й эпизоды Джойс объединил во вторую часть романа, назвав ее «Одиссеей». Все эти 12 эпизодов связаны со «странствованиями» Блума по Дублину, и вместе с тем в них передано движение его сознания, работа памяти, и в потоке воспоминаний, ассоциаций всплывает вся его жизнь. Эпизоды второй части последовательно соотнесены с песнями гомеровской «Одиссеи» - «Калипсо» (4), «Лотофаги» (5), «Гадес» (6), «Пещера Эола» (7), «Листригоны» (8), «Сцилла и Харибда» (9), «Блуждающие скалы» (10), «Сирена» (II), «Циклоп» (12), «Навзикая» (13), «Быки Гелиоса» (14) и «Цирцея» (15).

16-й эпизод - Ночь. Блум и Стивен идут по ночному Дублину. В дешевой харчевне выпивают по чашке жидкого кофе, беседуют с матросом, а потом, направляясь к дому Блума, говорят об Ирландии.

17-й эпизод - Ночь. Блум приводит Дедалуса к себе домой на Эклес-Стрит. Они проходят на кухню, вспоминают события дня. Говорят на самые разные темы. Блум засыпает.

18-й эпизод - Ночь. В сознании засыпающей Мэрион всплывают воспоминания о прошедшем дне, возникают картины ее жизни, образы близких ей людей. 16-18-й эпизоды Джойс объединил в третью часть, озаглавив ее «Nostos».

Перечисление эпизодов в их последовательности намечает лишь пространственно-временные ориентиры. Аналогии с песнями «Одиссеи» условны, не всегда легко выявляемы. Так, разговор мистера Дизи и Стивена (2-й эпизод) лишь отдаленно напоминает ситуацию, когда умудренный жизненным опытом Нестор дает советы юному Телемаху. Городские бани Дублина и страна лотофагов (5-й эпизод) сопоставляются потому, что и здесь и там человек может испытать забвение. В ряде случаев аналогии прозрачны: кабачок Дэви Бирна сопоставляется с землей людоедов-листригонов (8-й эпизод), дом

Блума - с островом Итакой.

Система аналогий придает единство структуре романа. Но обращение к Гомеру имеет и более глубокий смысл: Джойс вскрывает те извечные начала, которые присущи натуре человека испокон веков. Все повторяется, история движется по кругу.

Идеи и образы «Улисса» имеют аналогии не только с гомеровской «Одиссеей», но и с шекспировским «Гамлетом». Тема «отца и сына» становится сквозной в романе, переплетаясь с темой странствий. К чему устремляется Блум, совершая свою одиссею по Дублину? Его странствования завершаются встречей с Дедалусом и обретением в его лице сына, а Дедалус, в свою очередь, находит в Блуме отца. Эта встреча, происходящая в 14-м эпизоде (до этого момента их пути лишь перекрещивались), становится кульминационной в романе. К ней все устремляется, ею все разрешается, достигаются цельность, гармония и ясность. Воссоединение Дедалуса и Блума - «эпифания», прозрение для каждого из них, постижение скрытого прежде смысла существования. И заключительный внутренний монолог Мэрион с его утверждающим троекратным «Да» - итог и результат этой встречи, соединяющей воедино элементы сложной структуры.

В 15-м эпизоде романа есть знаменательная сцена: Стивен и Блум смотрят в зеркало и вместо своего отражения видят лицо Шекспира. Оно возникает как символ их общности, знак единения. Желанная цельность достигнута. Странствования Блума и Стивена завершены, их одиссея окончена. Шекспир, «вобравший» в себя и Блума, и Дедалуса, это вместе с тем и сам Джойс. Его родство с Дедалусом, проявившееся в «Портрете художника в юности», не исчезло. Оно выявляется и в деталях автобиографического характера, и в суждениях Дедалуса, столь близких Джойсу, разделяемых им. Однако Стивен оказывается пленником в мире Блума, и это пленение не только неизбежно, но и желанно. Слились воедино начала духовное и плотское, возвышенное и земное.

В Стивене воплощены начала интеллектуальные, но своим истинным отцом он признает Леопольда Блума, хотя художник Дедалус и «великий мещанин» Блум - два разных мира. Стивен образован, обширность его познаний передана в сложном потоке его сознания, включающем элементы текстов из Шекспира и Данте, Гомера и Вергилия, Аристотеля и Гёте, Малларме и Метерлинка. Его речь пересыпана историческими именами и фактами. Участвуя в разговоре о Шекспире, истоках его творчества (9-й эпизод), Стивен легко строит систему своих доказательств и возражает оппонентам. Поток его мыслей включает слова, фразы на многих иностранных языках - латинском, греческом, итальянском, французском, испанском, немецком. Реализуются представления Джойса о языке как самодовлеющей ценности, обладающей способностью творить свой особый мир. Размышляя об искусстве и творчестве, Стивен определяет свою задачу: прочесть «отпечатки всех вещей», столь же изменчиво «зыбких, как море», «запечатлеть формы их форм и быстротечные мгновения».

Линия Блума выдержана в иной стилистике: преобладают детали, подробности бытового характера, нечто жизненно-приземленное, материальное и теплое, вполне конкретное. «Дублинский Пер-Гюнт», как называл Джойс своего героя в первоначальных набросках, замыслах, из которых вырос впоследствии «Улисс», многолик. Этот буржуа-обыватель, «великий мещанин», «рогоносец» отзывчив и добр; он привязан к семье, тяжело переживает утрату сына, страдает от измены Мэрион; он с готовностью помогает людям. Через весь роман проходит тема Блума-странника, гонимого и одинокого. «Блум» - цветок, выросший на ирландской почве, но лишенный корней, уходящих глубоко в землю.

Поток сознания Блума прозаичен, его обуревают мысли о повседневном и будничном, его интеллектуальный багаж скромнен. Однако дом Блума, его «Итака», становится прибежищем для Стивена. Именно здесь, во время долгого ночного разговора, выясняют Дедалус и Блум общность взглядов и сходство вкусов; становится очевидным их внутреннее родство и близость. А разговаривают они о многом: о музыке, литературе, Ирландии, о воспитании в иезуитских колледжах, о медицине и многом другом. И происходит это в доме на Эклес-Стрит, в царстве Леопольда Блума. Мир вещей обступает Стивена, втягивает его в себя - белье на веревке, посуда на полках, громоздкая мебель, большие настенные часы.

Торжество жизни, изначально земной сущности человека утверждается в заключающем роман внутреннем монологе Мэрион. Эти две с половиной тысячи слов, не разделенных знаками препинания, этот несущийся поток воспоминаний, ассоциаций, перебивающих одна другую мыслей является синтезом и вместе с тем наиболее сильным проявлением самой сущности «Улисса».

Проза Джойса музыкальна. Он максимально широко использовал музыкальные возможности языка, добиваясь «эффекта одновременности впечатления», производимого формой и звучанием творимого

образа. Подобный эффект достигается при слиянии зрительного и слухового восприятия. Именно к этому и стремился Джойс, реализуя в «Улиссе» те принципы, о которых писал в «Портрете художника»: «Художественный образ предстает перед нами в пространстве или во времени. То, что слышимо, предстает во времени, то, что видимо, - в пространстве. Временной или пространственный художественный образ прежде всего воспринимается как самостоятельно существующий в бесконечном пространстве или времени... Вы воспринимаете его полноту - это цельность».

Над своим последним романом «Поминки по Финнегану» Джойс работал семнадцать лет. Отдельные фрагменты романа, печатавшиеся до его завершения, были восприняты читателями и критиками, среди которых находились такие убежденные сторонники новаций, как Эзра Паунд, не только с недоумением, но и явно отрицательно. В связи с этим Джойс писал: «Признаюсь, я не могу понять некоторых моих критиков... Они называют его (роман «Поминки по Финнегану». - Н. М.) непонятным. Они сравнивают его, конечно, с "Улиссом". Но действие "Улисса" происходит в основном днем, а действие моего нового произведения происходит ночью. И вполне естественно, что далеко не все так ясно...» Этот роман был задуман как выражение подсознания спящего человека, как попытка передать «бессловесный мир сна». Джойс бьется над созданием языка «сновидений и дрёмы», изобретает новые слова, включает в английскую речь никому неведомый язык эскимосов, не давая никаких пояснений, не протягивая руки помощи читателю. «Когда я пишу о ночи, я просто не могу, я чувствую, что не могу употреблять слова в их обычных связях. Употребленные таким образом, они не выражают все стадии состояния в ночное время - сознание, затем полусознание и затем бессознательное состояние. Я нашел, что этого нельзя сделать, употребляя слова в их обычных взаимоотношениях и связях. С наступлением утра, конечно, все снова проясняется... Я возвращаю им их английский язык. Я разрушил его не навсегда»*. А в одном из писем Джойс замечает: «Может быть, это и сумасшествие. Об этом можно будет судить через столетие»**.

* Цит. по: R i c h a r d E l l m a n n , James Joyce. - N. Y., 1959. - P. 669.

** R i c h a r d E l l m a n n . James Joyce. - P. 603.

Название романа перекликается с известной ирландской балладой о Тиме Финнегане, отличающемся пристрастием к спиртному и удивительной жизнестойкостью. Образ героя народной баллады трансформируется в романе сложным образом. Финнеган Джойса - это не только жизнелюбивый Тим. Его прототипом становится также и легендарный ирландский мудрец Финн Маккумхал. Джойс передает поток их видений, которые посещают лежащего в забытии на берегу реки Лиффи Финна Маккумхала. В подсознании погруженного в сон Маккумхала проносится история Ирландии и всего человечества не только в ее прошлом, но и в настоящем и будущем. Действующими лицами в условном смысле этого слова становятся обобщенно-символические образы Человека, его жены, их детей и потомков. В потоке времени проносятся они мимо Финна Маккумхала. Наступает XX в., и Человек («человек вообще») предстает перед нами в образе некоего Хамфри Иэрвикера, держателя трактира; его жена обретает имя Анны Ливии, его сыновья-близнецы названы Шимом и Шоном, дочь - Изабеллой. Но в каждом из них заключена не одна сущность: Иэрвикер - не только трактирщик и отец семейства, он - и великан, и гора, и божество, двуединая сущность которого воплощена в его сыновьях; Анна Ливия - это роза, изначальная сущность природы; Изабелла - вечно изменяющееся облако. Джойс истолковывает видения и сны своих героев, события, происходящие в настоящем, сопоставляет с прошедшими, создает целую цепь ассоциаций, сближая, перекрещивая различные временные пласты. История человечества предстает как замкнутый круг. Человек в настоящем таков, каким он был испокон веков. Может меняться его имя, но сущность его остается неизменной.

Первые переводы Джойса на русский язык появились в конце 20-х-начале 30-х гг. В последующие годы (вплоть до 70-х гг.) Джойс не издавался в нашей стране, а упоминание его имени в критической литературе, как правило, звучало в негативном плане. Однако работа над переводом произведений Джойса велась. В настоящее время опубликован «Улисс» (вначале в журнале «Иностранная литература», затем отдельным изданием (1993). Комментарии к роману написаны Е.Гениевой (публикация в журнале) и С.Хоружим. Перевод с английского сделан В.Хинкисом и С.Хоружим. В 1993 г. вышел трехтомник произведений Джойса на русском языке.

Вирджиния Вулф
(Virginia Woolf, 1882-1941)

Вирджиния Вулф - писатель, литературный критик, теоретик модернизма, родилась в семье известного литературоведа, философа и историка Лесли Стивена, человека радикальных взглядов и блестящей эрудиции; его перу принадлежат фундаментальные труды «История английской мысли в восемнадцатом веке» и знаменитый «Словарь национальных биографий». В доме Стивенсов бывали выдающиеся писатели, ученые, художники. Его первой женой была дочь У.Теккерея. После ее смерти Стивен женился на вдове известного адвоката Джулии Дакворс. Среди четверых детей от этого брака третьим ребенком была Вирджиния, отличавшаяся с детства повышенной чувствительностью, большой восприимчивостью и хрупким здоровьем. Она получила домашнее образование, проведя детство и юность среди книг богатейшей библиотеки отца, в атмосфере культурных интересов и литературных знакомств.

В 1904 г. после смерти отца его дети - Тоби, Адриан, Ванесса и Вирджиния - переселились в один из центральных районов Лондона - Блумсбери. Здесь, в доме на Гордон-Сквер, недалеко от Британского музея, начинается новый период в их жизни, связанный с возникновением в 1906 г. группы «Блумсбери», объединявшей молодых людей, чьи интересы связаны с искусством. Сюда входили писатели Литтон Стрэчи и Э.М.Форстер, искусствовед Роджер Фрай, художник Клайв Белл, ставший вскоре мужем Ванессы, журналист Леонард Вулф - будущий муж Вирджинии, а также и некоторые другие выпускники и студенты Кембриджа. Центром группы была семья Стивенсов, а ее душой - Вирджиния. Ежедневные встречи блумсберийцев выливались в продолжительные и горячие споры об искусстве, о путях его развития в современную эпоху. Все были единодушны в своем взгляде на искусство как самую важную сторону жизни общества и высшее проявление возможностей человека, приветствовали новые художественные открытия и свято верили в то, что искусство -необходимое условие существования цивилизации.

Одним из своих наставников блумсберийцы считали философа Дж.Э.Мура, склонявшегося к интуитивизму и придававшего особое значение анализу ощущений. Этическая теория Дж. Мура, его книга «Principia Ethica» («Основы этики», 1903), в которой проникновение в сущность прекрасного и установление гармоничных взаимоотношений между людьми провозглашаются важнейшими жизненными принципами, были восприняты ими как откровение. Члены группы «Блумсбери» решительно отвергали столь характерные для викторианской эпохи лицемерие, притворную стыдливость, многословие и напыщенность. Титулы и официальные знаки отличия были преданы в их среде осмеянию. В человеке ценились искренность, непосредственность, способность тонко реагировать на окружающее, непредвзятость суждений, умение понимать и ценить прекрасное, свободно и просто излагать свое мнение в беседе, обосновывать его в дискуссии. Блумсберийцы бросали вызов вульгарности, меркантилизму и ограниченности. Решительно осуждая утилитарный подход к жизни, они были склонны смотреть на себя как на избранных; служение искусству рассматривалось ими как своего рода священный ритуал, а упреки в элитарности не принимались ими во внимание, ибо в определении «высоколобые», как их нередко называли в критике и литературной среде, для них скрывался особый смысл: этим словом сами они обозначали человека, который, по словам Вулф, отличается высоким уровнем интеллекта и способностей, живет в постоянных творческих исканиях; для него идея важнее жизненного благополучия. К «высоколобым» Вулф относит Шекспира и Диккенса, Байрона и Шелли, Скотта и Китса, Флобера и Генри Джеймса.

В 1910 г. в среде блумсберийцев появился Р.Фрай, сыгравший важную роль в культурной жизни Англии тех лет. Он содействовал организации в Лондоне выставок картин французских импрессионистов и постимпрессионистов (1910 и 1912 гг.). Появление в выставочных залах британской столицы полотен Манэ и Матисса, Ван-Гога и Сезанна было воспринято как дерзкий вызов общепринятым вкусам. Лишь небольшая часть публики восприняла их искусство как явление значительное и принципиально новое. Среди тех, кто приветствовал импрессионистов, была и Вулф. Неслучайно именно 1910 год она назвала рубежом, обозначившим «изменения в английском характере». Картины Манэ и Сезанна она восприняла как откровения не только в живописи, но и в других видах искусства. Импрессионизм присущ прозе и самой Вулф.

В 1912 г. Вирджиния Стивен стала женой Леонарда Вулфа, хорошо известного в те годы своими статьями по вопросам колониальной политики Британской империи. Он был выпускником Кембриджа, провел семь лет на Цейлоне. Впечатления этих лет отразились в его книге «Деревня в джунглях». В доме супругов Вулф установилась творческая атмосфера, плодотворная для каждого из них. Круг друзей пополнился: в гостиной Вулф бывали поэты и писатели Т.Элиот, Д.Г.Лоуренс, Э.Бауэн, С.Спендер, знаток античности Г.Дикинсон. Остроумная, общительная, живо всем интересовавшаяся

Вулф всегда была в центре, притягивала собеседников. В 1917 г. супруги Вулф основали издательство «Хогарт-Пресс». Большая доля обязанностей, связанных с его деятельностью, выполнялась самой Вулф.

Впервые в печати Вулф выступила в 1904 г. в газете «Гардиан» с рецензией; затем ее критические статьи стали появляться на страницах литературного приложения к газете «Тайме». Критиком и обозревателем этого издания она оставалась на протяжении тридцати лет. В 1915 г. вышел ее первый роман «Путешествие вовне» (The Voyage Out). Она работала над ним семь лет. Это было началом ее пути романиста, смело заявившего о своем стремлении к эксперименту, к поиску новых путей в художественной прозе. Весьма ощутимо воздействие на Вулф философии А.Бергсона и творчества М.Пруста.

Свои взгляды на литературу, задачи романиста и принципы художественной изобразительности Вулф изложила в статьях «Современная художественная проза» (Modern Fiction, 1919) и «Мистер Беннетт и миссис Браун» (Mr. Bennett and Mrs. Brown, 1924), ставших ее эстетическими манифестами. Вулф выступила убежденной противницей писателей старшего поколения - Уэллса, Голсуорси и Беннетта, которых она назвала «материалистами», поскольку их интересует «не душа, а плоть» и «они расходуют свое незаурядное мастерство и прилежание, пытаясь сделать тривиальное и преходящее истинным и вечным»; она противопоставила им «спиритуалистов» - Джойса, Лоуренса и Элиота, стремящихся «приблизиться к жизни и сохранить более искренне и точно то, что интересует их и движет ими».

К «спиритуалистам» Вулф относилась и себя. Для нее искусство - это мир эмоций, воображения, бесконечных ассоциаций, это умение передать мгновенное впечатление, бег времени, разнообразие ощущений; передать реальность - значит раскрыть мир чувств, заставить читателя проникнуться настроениями героев, автора, увидеть, как и они, игру света, услышать симфонию звуков, ощутить дуновение ветра. Каждое произведение Вулф - художественный эксперимент. В «текучей прозе» она передает движение времени, чувств, восприятие жизни в детстве, в юности, в старости; намечает контуры параллельно развивающихся судеб людей, в какой-то момент переплетающихся, а потом вновь расходящихся. Запечатлеть в одном мгновении суть бытия - вот что особенно важно для Вулф. Психологизм ее прозы изящен и тонок, его рисунок прихотлив. Вулф интересует не развитие событий, а движение сознания, эмоций и чувств. Фиксация динамики их виртуозна, увлекательна в своем многообразии. «Она грезит, делает предположения, вызывает видения, но она не создает фабулу и сюжет, и может ли она создавать характеры?» - спрашивает современник и почитатель таланта Вулф писатель Э.М.Форстер. В своей лекции о Вулф он отмечал: «Она любила вбирать в себя краски, звуки, запахи, пропускала их через свое сознание, где они переплетались с ее мыслями и воспоминаниями, а затем снова извлекала их на свет, водя пером по бумаге... Так самозабвенно, как она, умели или хотя бы стремились писать немногие... Она полностью владела своим сложным мастерством». Вулф умела писать серьезно и шутливо, она погружалась в творимую ею иллюзию, не выпуская ее структуру из-под своего контроля.

В творчестве Вулф выделяются три периода. В первый (1915-1922) написаны романы «Путешествие вовне», «Ночь и день» (Night and Day, 1919), рассказы, составляющие сборник «Понедельник и четверг» (Monday and Thursday, 1921) и роман «Комната Джейкоба» (Jacob's Room, 1922), во многом ставший итогом ранних исканий писательницы, синтезирующий особенности ее импрессионистического стиля и открывающий перспективы дальнейшего развития. Второй период относится к середине 20-х годов и включает романы «Миссис Деллоуэй» (Mrs. Dalloway, 1925) и «На маяк» (To the Lighthouse, 1927), являющийся вершиной творчества Вулф. В третий (1928-1941) созданы «Орландо» (Orlando, 1928), «Волны» (The Waves, 1931), «Годы» (The Years, 1937) и «Между актами» (Between the Acts, 1941). На протяжении всей жизни Вулф писала рассказы, эссе, рецензии и статьи о литературе, живописи, выступала по проблемам женской эмансипации. Признанием пользовались ее сборники «Рядовой читатель» (The Common Reader, 1925; 1932), отстаивающая права женщин работа «Своя комната» (A Room of One's Own, 1928). В «Своей комнате» Вулф обращается к всегда глубоко волновавшим ее вопросам о месте женщины в семье и обществе, о ее роли в воспитании детей, о присутствии ей своеобразии мировосприятия и о проблемах взаимоотношения современных мужчин и женщин.

Литературно-критическая деятельность Вулф - один из важнейших аспектов культурной жизни Англии 1910-1930-х гг.; его резонанс ощутим и поныне. Вклад Вулф в формирование нового художественного мышления общепризнан. Критическое наследие Вулф отмечено неповторимым обаянием ее утонченной личности, проникновенной силой таланта и широтой эрудиции, проявившихся в глубине и оригинальности суждений об искусстве предшественников и современников (статьи о

Дефо, Остен, Скотте, Диккенсе, сестрах Бронте, Д.Г.Лоуренсе, Монтеские, Прусте), статья о многообразии романых форм «Разновидности романа» (Phases of Fiction, 1929) и многое другое.

Особое внимание в работах Вулф уделено русской литературе, ее воздействию на развитие английской и других литератур. «Самые элементарные замечания о современной художественной прозе, - писала Вулф в статье "Современная художественная проза", - вряд ли могут обойтись без упоминания о русском влиянии»; писать о литературе, «не учитывая русской, значит попусту тратить время. Если мы хотим понять человеческую душу и сердце, где еще мы найдем их изображенными с такой глубиной?»*. В каждом большом русском писателе Вулф находила черты святого. Она говорит об «извечной печали и тоске» как основных мотивах их творчества. Ее восхищает жизненность рассказов Чехова, его умение в обыденном и простом видеть большое и вечное. Романы Достоевского захватывают «стихией чувств». Вулф называет их «бурлящей пучиной», поглощающей всякого, кто погружается в них; это «со страшной силой несущиеся вихри, бушующий смерч, который увлекает вас... мы захвачены, увлечены этим вихрем, ослеплены, у нас перехватывает дыхание, нас наполняет головокружительный восторг. Со времен Шекспира не было ничего столь потрясающего». Величайшим романистом Вулф считает Л.Толстого. «Да и как же иначе мы можем назвать автора "Войны и мира"?", - спрашивает она в статье «Русская точка зрения» (The Russian Point of View). Толстой, в отличие от Достоевского, идет «не от внутреннего к внешнему, а от внешнего к внутреннему»; в его произведениях «преобладает жизнь, в то время как у Достоевского над всем остальным преобладает душа». Герои Толстого, считает Вулф, живут в нашем сознании как некогда виденные нами люди; «мы знаем не только о том, как любят его герои, и не только об их взглядах на политику и бессмертие души, мы знаем, как они чихают и кашляют»**. В романах Толстого «все удивительно ясно и абсолютно точно». Вулф отмечает присущее героям Толстого нравственное беспокойство, постоянное стремление до конца разобраться в вопросах о смысле и назначении жизни.

* Сб. Называть вещи своими именами. - М., 1968. - С. 475.

** The Common Reader. - L., 1938. - P. 180.

Когда в печати появился роман Вулф «Путешествие вовне», Литтон Стрэчи назвал его «совершенно не викторианским». Блумсберийцы приветствовали его как смелый разрыв с традициями, что проявилось, по их мнению, в явном преобладании «духовного» начала над «материальным», в нетрадиционном использовании возможностей «воспитательного романа» (отсутствие развернутых описаний, отказ от панорамного изображения, внимание к передаче чувств, явно превосходящее интерес к динамике сюжета). История молодой героини Рэйчел Уинрейс, отправляющейся в свое первое путешествие, во время которого она знакомится с жизнью, переживает свою первую любовь, а затем внезапно умирает от тропической лихорадки, намечена в романе пунктирно. Окно в мир лишь приоткрывается перед героиней.

В «Комнате Джейкоба» реализован замысел передать бесконечный поток тех мельчайших частиц («атомов»), которые «бомбардируют» сознание человека, составляя круг его представлений о жизни. Жизнь Джейкоба Флендерса запечатлена в цепи эпизодов; сменяются кадры: детство, отрочество, юность. Морской берег, где играет маленький мальчик, тихая ласка матери, склонившейся над его кроватью; студенческая пора в Кембридже; самостоятельная жизнь в Лондоне; любовь; путешествие по Франции и Греции. В финале - опустевшая комната, покрытые пылью вещи. Беглое упоминание о гибели Джейкоба на войне. А за окном продолжается жизнь. Движение времени бесконечно.

Роман «Миссис Деллоуэй» Вулф создавала с ориентацией на Джойса, увлеченная замыслом воспроизведения жизни в духе «Улисса». Сквозь призму одного дня передана жизнь героини и тех, чьи судьбы связаны с ней. В тексте романа фиксируются «моменты бытия», ограниченные временем (июньский день 1923 года) и пространством (район Уэст-Энда). В романе нет экспозиции, он начинается словами: «Миссис Деллоуэй сказала, что сама купит цветы». С этого момента читателя увлекает поток времени, движение которого фиксируют удары часов Биг Бена, магазинных часов на Оксфорд-стрит, а затем вновь колокол на башне Биг Бен. Всплывают картины прошлого, возникая в воспоминаниях Клариссы. Они проносятся в потоке ее сознания, их контуры обозначаются в разговорах, репликах. Временные пласты пересекаются, наплывают один на другой, в едином мгновении прошлое смыкается с настоящим. «"А помнишь озеро?" - спрашивает Кларисса у друга своей юности Питера Уолша, и голос у нее пресекался от чувства, из-за которого вдруг невпопад стукнуло сердце, перехватило горло и свело губы, когда она сказала "озеро". Ибо - сразу - она, девчонкой, бросала уткам хлебные крошки, стоя рядом с родителями, и взрослой женщиной шла к ним по берегу,

шла и шла и несла на руках свою жизнь, и чем ближе к ним, эта жизнь разрасталась в руках, разбухала, пока не стала всей жизнью, и тогда она ее сложила к их ногам и сказала: "Вот что я из нее сделала, вот!" А что она сделала? В самом деле, что? Сидит и шьет сегодня рядом с Питером».

Параллельно с линией Клариссы разворачивается трагическая судьба травмированного войной Септимуса Смита, которого миссис Деллоуэй не знает, как и он ее, но жизни их протекают в одних пространственно-временных пределах, и в какое-то мгновение пути их пересекаются. В то самое время, когда Кларисса совершает свою утреннюю прогулку по Лондону, она проходит мимо спящего на скамье в парке Смита. Одно мгновение. Его роль и место в множестве других мгновений бытия постепенно выявляются. Септимус Смит воплощает в себе скрытую, никому неизвестную сторону натуры Клариссы. Самоубийство Смита освобождает Клариссу от навязчивой мысли о смерти. Разрывается круг одиночества. В финале романа звучит надежда, рожденная встречей Клариссы и Питера после долгих лет разлуки.

Ни в одном из предшествующих произведений Вулф сила эмоционального восприятия «переливов реальности» и мастерство их передачи не достигали таких высот, как в «Миссис Деллоуэй», и нигде осуждение существующего не звучало столь определенно. В связи с этим романом Вулф писала в своем дневнике: «Я хочу показать жизнь и смерть, разум и безумие, я хочу подвергнуть критике социальную систему и показать ее в действии... Я думаю, что это наиболее удовлетворительный из моих романов»*. Подобная самооценка - большая редкость для Вулф. К своим созданиям она всегда была настроена критически, мучилась от неуверенности в своих силах, страдала от постоянно преследовавших ее мыслей о том, что желанные цели оказались недостижимыми. Это не раз приводило к нервным срывам, а подчас и к глубокой депрессии.

* Woolf. A Writer's Diary. - L., 1954. - P. 69-72.

Эстетическая целостность присуща роману «На маяк», в котором импрессионизм письма, утрачивая фрагментарность, переливается в широкие философские обобщения и символику. Жизнь в ее временном истечении, поиски путей реализации творческих возможностей, заложенных в человеке, преодоление эгоцентризма, обретение цели - все это присутствует в потоке сознания персонажей. Достигается одновременность звучания их «голосов».

В романах Вулф 30-х годов обретенная целостность утрачивается. Игра с пространственно-временными категориями присуща «Орландо», герой которого, начав свою жизнь в эпоху правления королевы Елизаветы, пережив затем XVIII и XIX столетия, предстает перед нами в заключительных главах романа в 20-е годы XX в., перевоплотившись из мужчины в женщину. Вулф ставит увлекательный эксперимент: передать изменение человеческой сущности в движении исторического времени.

Созданием универсальных картин бытия характеризуются и другие экспериментальные романы Вулф 30-х гг., в которых писательница обращается к таким проблемам, как человек и история, человек и вселенная, оперирует оппозициями - добро-зло, свет-мрак, жизнь-смерть. Работая над романом «Волны», Вулф записала в дневнике: «Это должна быть абстрактная мистическая книга: пьеса-поэма»*. Создана универсальная картина бытия, обобщенный образ человека; обозначены контуры вселенной, то освещаемой солнцем, то погруженной во тьму. Среди бушующих стихий природы подобно мотылькам трепещут человеческие жизни. Первоначально Вулф хотела озаглавить этот роман «Мотыльки».

* Woolf. A Writer's Diary. - P. 437.

«Волны» состоят из девяти частей (периодов), соответствующих основным этапам человеческой жизни. Каждый период (кроме последнего) - это цепь монологов шести героев; последний период - монолог одного из них - Бернарда. Всем периодам предшествуют описания берега моря и разные периоды суток - от раннего утра к ночи. И по мере того как рассвет сменяется полднем, а день вечером, происходит и смена времен года: детство героев связано с весной, их молодость - с летом, а затем - сумерки и тьма ночи. Эта смена передает движение времени - от утра жизни - к ее закату, от весны и цветения - к увяданию и смерти. Описания (картины природы, написанные поэтической прозой) чередуются с элементами драматизации (монологи героев). Это и дало основание Вулф назвать свое произведение «пьесой-поэмой». По мере движения времени меняются мироощущение героев, их восприятие окружающего. В пору детства их радует и удивляет все: игра солнечных лучей на поверхности воды, пение птиц, шум моря. Они с восхищением и интересом рассматривают жука. А затем наступают школьные годы, когда каждому приходится войти в прежде неизвестный мир. Звучат имена Шекспира, Катулла, Драйдена. Дети приобщаются к знаниям. И вот: «Мы уже кончили. Мы

нигде. Мы мчимся на поезде по Англии... Она проносится за окном вагона». Что ожидает каждого? Поезд движется навстречу жизни. Солнце поднимается все выше. Волны набегают на берег, их шум усиливается. День приближается к закату. Приходит известие о смерти Персиваля, стареют, ощущают свое одиночество, острее чувствуют печаль и горечь утрат Сьюзен, Рода, Бернард, Невиль, Джинни и Льюис. Иным выглядит теперь Лондон, иной представляется жизнь. Как вопль тоски и отчаяния звучат слова Джинни о том, что жизнь проносится, оставляя человека обессиленным и одиноким. Джинни размышляет об этом, стоя на платформе подземной дороги в самом центре Лондона. Над ней проносятся машины, над ее головой перекрещиваются магистрали цивилизации, тысячи колес находятся в движении, спешат люди, а она стоит, ощущая себя старой и одинокой. «О, жизнь, как я боюсь тебя!» - восклицает Рода. Лишь некоторым удастся утвердить себя в жизни, испытать ее полноту. Сьюзен достигает этого благодаря материнству, Бернард - благодаря творчеству. Солнце опускается к горизонту. Нивы сжаты. Море темнеет. Шесть человек встречаются вновь. Печалью овевана эта встреча, и перед каждым вопрос: «Что сделал ты из своей жизни?» Заключительный период состоит из монолога Бернарда, завершающегося словами о единоборстве Жизни и Смерти. Бернард бросает вызов смерти: «Несдавшийся и непобедимый, я вступаю в бой с тобой, о Смерть!» Патетический монолог Бернарда сменяется заключительной фразой романа: «Волны ударяются о берег». Берег безлюден.

Приподнятая тональность последнего монолога Бернарда позволила в свое время Джеку Линдсею заметить, что Вулф, «в противоположность Джойсу, утверждает Жизнь и верит в победу над Смертью»*. Однако содержание романа и общая тональность его звучания не дают оснований для столь оптимистического заключения.

* Л и н д с е й Д. Вирджиния Вулф // Интернациональная литература, 1937. - № 12. - С. 120.

Роман «Годы» воспринимается в литературном контексте как своего рода параллель «Саге о Форсайтах» Голсуорси, хотя сама Вулф подчеркивала, что она отнюдь не стремится соревноваться с создателем «Саги». В романе «Годы» рассказывается о жизни нескольких поколений семьи Парджитер, начиная с 1880 года и до окончания первой мировой войны. Куда движется поток жизни? Куда несет он людей? Так что же дальше? Эти ключевые вопросы остаются без ответа. В романе «Годы» Вулф использует приемы, к которым она обращалась ранее: объединяет воедино «поток сознания» и элементы детализации, передает «мгновения бытия», представляет один день в жизни героя как микрокосм мира, воспроизводит прошлое в мгновении настоящего, бросает взгляд на настоящее сквозь призму прошлого.

Как широкое историческое полотно задуман роман «Между актами», в котором прошлое, настоящее и будущее Англии переданы в одном дне из жизни семьи фермера Руперта Хейнса. Э.М.Форстер определил этот роман как «действие, показывающее историю Англии от самых ее истоков, а под конец вовлекающее в свое течение и зрителей, с тем чтобы они историю продолжили. "Занавес поднялся" - такова заключительная фраза. Замысел чисто поэтический, текст большей частью стихотворный»*.

* Ф о р с т е р Э.М. Избранное. - Л., 1977. - С.302.

В августе 1940 г. написана статья Вулф «Мысли о мире во время воздушного налета» (Thoughts on Peace in an Air Raid). Это было выступление политического характера. Вулф звала покончить с войнами, с гитлеризмом, с агрессией, со «стремлением властвовать и поработать».

Во время одного из налетов немецкой авиации на Лондон был разрушен дом Вулф. Погибла ее библиотека. Напряжение первых военных лет, незажившая рана, нанесенная ей гибелью на полях сражений в Испании ее любимого племянника Джулиана Белла, отправившегося в составе интербригады на борьбу с силами фашизма, подорвали силы Вулф. Ее всегда слабое здоровье резко ухудшилось. Во многом это было связано и с неудовлетворенностью писательницы ее последними произведениями. Все это содействовало углублению нервной депрессии. В один из мартовских дней 1941 года Вулф ушла из своего загородного дома в Сассексе на прогулку и не вернулась. Ее тело было найдено в реке, куда она бросилась, наполнив карманы своего платья камнями.

Художественные искания и открытия Вулф обогатили психологическую прозу новейшего времени. Литературно-критическое наследие Вулф - органическая часть английской классики XX столетия.

Дэвид Герберт Лоуренс
(David Herbert Lawrence, 1885-1930)

Как романист Дэвид Герберт Лоуренс завоевал признание при жизни. С годами интерес к его творчеству неуклонно возрастал. Во многом это объясняется тем, что основная тема его произведений - защита человека от порабощающей и обезличивающей его «механической цивилизации» - созвучна волнующей людей XX столетия проблеме отчуждения человека. Лоуренс содействовал обновлению литературы, расширил возможности эпических и поэтических форм, обогатив их содержание смелым утверждением прав мужчин и женщин реализовать заложенные в них от природы возможности, подавленные и деформированные рутинной повседневности, официальной моралью, налагающей запреты на проявление чувств и страстей. Он видел свой идеал в слиянии духа и плоти, в гармонии природного и духовного. В век торжества машин и техники он выступил на защиту человека и человеческого. Он воспринимал человека в единстве с природой, как органическую часть ее, и в нарушении этого единства ощущал приближение к катастрофе. Экология природы, духа и плоти, достижение их гармонии, рождающей истинную красоту и любовь, - вот что дорого Лоуренсу. На всем протяжении творческого пути общечеловеческие ценности имели для него первостепенное значение, о них он писал, их защищал, начиная с первых стихов и кончая романом «Любовник леди Чаттерлей».

Лоуренс - одна из ключевых фигур своего времени, его произведения - характерные явления литературной жизни 1910-1920-х гг. Не отказываясь от классических форм повествования, он сочетает конкретность видения и изображения реальности с движением к символу и мифу. Протестуя против «машинизации» жизни и человека, Лоуренс предлагает свою программу возрождения «естественных начал». В этом плане он воспринят современниками как творец «новой религии».

Лоуренс родился в семье шахтера. Его детство и юность прошли в рабочем поселке Иствуд, расположенном в восьми милях от Ноттингена - одного из промышленных центров Англии, известного своими ткацкими фабриками и окруженного сетью шахт. Образ Иствуда он навсегда сохранил в своей памяти, запечатлев его на страницах романа «Сыновья и любовники». Об Иствуде поры своей юности Лоуренс писал как об «удивительном переплетении индустриализма с укладом старой сельской Англии времен Шекспира и Милтона, Филдинга и Джордж Элиот»*, как об эпохе, когда шахта еще не превратила человека в машину. Однако этот процесс уже начался и набирал силу. Красота природы несла на себе следы индустриализации, стандартизация убивала живое начало человеческого бытия.

* Nottingham and Mining Country // Lawrence D.E. Selected Essays Harmondsworth, 1960. - P. 117.

Население Иствуда исчислялось тремя тысячами жителей; над поселком возвышалась методистская церковь, вдоль главной улицы тянулись магазины. Среди шахтеров, ежедневно спускавшихся под землю, был отец Лоуренса. «Мой отец любил шахту, - писал Лоуренс, - он не раз был жертвой аварий, но не мог расстаться с ней. Ему были дороги близость, контакты с людьми, как дорого солдатам фронтовое товарищество». Отец писателя был человеком простым и жизнелюбивым; он работал в шахте с ранних лет, почти не умел читать, был завсегдатаем пивной. Человеком иного склада была мать. Она отличалась тонкой духовной организацией, получила образование, до замужества работала учительницей. В шахтерском Иствуде Лидия Лоуренс чувствовала себя одинокой. Она делала все, чтобы приобщить к знаниям и культуре своих четверых детей. Лоуренс утверждал, что именно матери обязан он тем, что стал писателем. Между родителями понимания не было, часто вспыхивали ссоры, хотя брак их был заключен по любви.

Лоуренс учился в местной начальной школе, среднюю школу окончил в Ноттингеме, потом некоторое время работал клерком. В семнадцать лет он перенес тяжелую форму воспаления легких, что привело к туберкулезу. Сдав экзамен на право работать учителем, Лоуренс некоторое время обучал детей шахтеров, а потом преподавал в Кройдоне, недалеко от Лондона. Мечтая получить высшее образование, поступил в Ноттингемский университет, но вскоре без сожаления покинул колледж, разочаровавшись в профессорах и лекциях. Он обратился к литературным занятиям, писал стихи, четыре года работал над рукописью своего первого романа. В 1908 г. в «Инглиш ревью» были опубликованы его стихотворения, которые втайне от автора послала в редакцию Джесси Чемберс - подруга его юности. Успех придавал силы, породил надежды. В 1911 г. в печати появился роман «Белый павлин», сразу же изданный и в Америке.

Начался новый период в жизни Лоуренса. Теперь он всецело посвятил себя литературе. Работал напряженно, его книги выходили почти ежегодно: вслед за «Белым павлином» (The White Peacock) - роман «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers, 1913), принесший Лоуренсу признание, и сборник «Стихи о любви» (Love Poems, 1913); затем - рассказы «Прусский офицер» (The Prussian Officer, 1914), роман «Радуга» (The Rainbow, 1915), путевые очерки «Сумерки в Италии» (The Twilight in Italy, 1916),

«Новые стихи» (New Poems, 1918) и «Книга стихов» (A Book of Poems, 1919); в 1920 г. вышли романы «Влюбленные женщины» (Women in Love) и «Пропавшая девушка» (The Lost Girl), в 1921 г. - «Психоанализ и подсознательное» (Psychoanalysis and Unconscious), в 1922 г. - роман «Жезл Аарона» (Aaron's Rod), сборник рассказов «Англия, моя Англия» (England, My England); в 1923 появились роман «Кенгуру» (Kangaroo), стихотворения «Птицы, звери и цветы» (Birds, Beasts and Flowers), «Очерки о классической американской литературе» (Studies in Classic American Literature); в 1926 г. опубликован роман «Пернатый змей» (The Plumed Serpent), в 1928 - «Любовник леди Чаттерлей» (Lady Chatterley's Lover).

Уже первые публикации получили отклик со стороны авторитетных писателей и критиков. Как об одном из самых обещающих романистов молодого поколения о Лоуренсе отозвался в 1914 г. Г.Джеймс; в 1916 г. критик Э.Гарнет отметил стихи Лоуренса за присущую им жизненную энергию, силу чувств. В 1919 г. в статье «Современная художественная проза» В.Вулф поставила имя Лоуренса рядом с именами Д.Джойса и Т.С.Элиота, отнеся его к выразителям новейших тенденций в современной литературе. Позднее о таланте автора «Сыновей и любовников» она писала как о «сильном и проникновенном» (1931). Взгляды и искания Лоуренса разделяли такие писатели, как Р. Олдингтон и О. Хаксли. Многие современники Лоуренса восприняли его как своего наставника и учителя. Так, в романе «Кристина» П.Хэнсфо Джонсон, воспроизводя атмосферу жизни Англии начала 1930-х гг., писала: «Лоуренс заставлял нас заглянуть в самые темные уголки нашего «я», он указал нам путь из юности и показал, что он нелегок».

О Лоуренсе высказывались полярные точки зрения, им восхищались и возмущались, его романами зачитывались, видя в их авторе пророка и провидца, и их осуждали как непристойные. «Радуга» подверглась запрету и остракизму; «Любовник леди Чаттерлей» стал предметом судебного разбирательства, вопрос о возможности публикации его рассматривался в начале 60-х гг. судом присяжных, призванных вынести решение, является ли этот роман порнографией или художественным произведением. Лоуренс никого не оставлял равнодушным; волны увлечения его книгами то поднимались, то затухали, число писавших о нем исследователей неизменно возрастало.

Особенности творческой поэзии Лоуренса, отличавшие его от современных ему модернистов Джойса и Вулф, связаны с тем, что его не увлекали эксперименты в искусстве, он мечтал об изменении и оздоровлении жизни, был одержим идеей спасения, человека. Он видел главное зло в превращении человека в часть социальной машины, в придаток государственной структуры, отмечал в современной культуре зловещую печать дегуманизации. Став до предела интеллектуализированной, она убивает непосредственность чувства. Лоуренс апеллировал к интуиции, природным началам, считая, что они помогут человеку «быть живым, быть цельным живым человеком». «Его не интересует литература сама по себе, - писала Вулф. - Все, что он пишет, - не самоцель, а исполнено многозначительности, к чему-то направлено. ...Фразы взметываются прямо вверх, мощные и округлые, точно брызги воды, когда в нее бросили камень. В них нет ни единого слова, выбранного за красоту или для улучшения общей архитектоники»*. Не ради красоты создает Лоуренс свои произведения; у него одна цель - помочь людям найти себя, проявить полноту своей индивидуальности. Сферой проявления таящихся в человеке возможностей Лоуренс считает любовь. О ней написаны его книги. Как «роман чувств» был задуман его первый роман «Белый павлин», как гимн нежности и любви прозвучал последний - «Любовник леди Чаттерлей», «Искусство выполняет две важные функции, - писал Лоуренс в своей книге об американской литературе. - Во-первых, оно воспроизводит эмоциональную жизнь. И затем... оно становится источником представлений о правде повседневности». Этому пониманию назначения искусства он следовал в своем творчестве.

* Вулф В. Заметки о Д.Г.Лоуренсе // Вулф В. Избранное. - М., 1989. С. 542

В 1912 г. Лоуренс вместе со своей будущей женой Фридой Уикли Ричхофен уехал из Англии и провел некоторое время в Италии, где закончил «Сыновей и любовников».

В 1919 г. Лоуренс покинул Англию, и за последнее десятилетие своей жизни он лишь три раза и всегда на короткий срок приезжал на родину.

Периодом больших испытаний и напряженных исканий стали для Лоуренса годы войны. Он осуждал и проклинал войну, считая ее проявлением высшего безумия, свидетельством бесчеловечности существующего порядка вещей. В своей переписке военных лет он часто обращается к глубоко волнующей его проблеме Европы и Англии, их будущего. «Вы не должны думать, что меня не волнует судьба Англии. Я думаю о ней много и мучительно. Но что-то сломалось. Никакой Англии нет. Надо

искать иной мир. Этот же - только могила». В декабре 1917 г. Лоуренс писал: «Старый образ жизни пришел к концу, и никто из нас уже не в состоянии продлить его». Письма Лоуренса наполнены рассуждениями о путях преобразования общества, хотя от общественно-политической борьбы своего времени он был далек. К осени 1917г. относятся его слова, обращенные в письме к одному из друзей: «Я научился быть совершенно антиобщественным, самим для себя». В 1921 г. он утверждал: «Мне нет дела до политики». Но вместе с тем Лоуренс верил какое-то время в возможность решительных, революционных перемен и выражал желание в них участвовать. Однако дальше деклараций не шел. Он откровенно заявлял о своем неприятии демократии. Мысль о том, что рабочие могут взять власть, страшит его, поскольку это, как он убежден, неизбежно приведет к хаосу. Величайшим злом он считает «гидру равенства», а лозунги свободы, равенства и братства, провозглашенные Французской революцией, сравнивает с тремя ядовитыми зубами змеи. По его мнению, государство должно возглавлять «аристократы духа». Впрочем, он отказывается и от этой идеи: «Я ненавижу демократию. Но я считаю, что и "аристократия" обладает почти столь же разрушительными свойствами, только она еще более мертва. И то и другое - зло. Но больше не существует ничего, потому что каждый или "народ", или "капиталист"».

В письме к С.С.Котельянскому, знакомство с которым усилило интерес к русской литературе и событиям в России, Лоуренс высказал мысль о том, что, разочаровавшись в Америке, он связывает теперь свои надежды на будущее с Россией. Это было весной 1917 г. В середине 20-х гг. Лоуренс собирался поехать в Россию и начал изучать русский язык. Но к весне 1926 г. он отказался от своего намерения. По его словам, «ужасные рассказы» о России, которых он наслушался во Флоренции, убили желание ехать в эту страну. Россия представляется ему «американизированной», русских пролетариев он сравнивает с янки, а развитие техники и «материализм» жизни, восторжествовавший, по мнению Лоуренса, в России, его отталкивает.

Истоки преобразующих общество сил Лоуренс, как и прежде, продолжает искать в силе инстинктов, которые присущи личности. Однако в 20-е годы его интересует уже не столько личность вообще, сколько «избранная личность», что проявилось в романах «Кенгуру» и «Пернатый змей». Индивидуалистические устремления героев этих романов сочетаются с мистической силой, покоряющей людей.

20-е годы Лоуренс провел в странствиях по Европе, Австралии, Америке. Он был на Цейлоне, в Новой Зеландии, на Таити. Несколько лет прожил в Мексике (1922-1925). И не только болезнь гнала его с места на место. Он искал «нечто», что мог противопоставить «умирающей на глазах» Англии, «отжившей свой век» цивилизации. Но ни Восток, ни Запад, ни острова не открыли перед ним перспектив. Его всюду постигало разочарование в увиденном. Лоуренс понимал, что все его перемещения с континента на континент - «это лишь бегство от самого себя и от важных проблем - весь этот дикий Запад и неведомая Австралия». А когда осенью 1925 г. он ненадолго приехал в Англию, то был подавлен увиденным: миллион с четвертью безработных и пронизывающая все поры жизни депрессия. Все более настойчивым становится его желание замкнуться в себе.

Лоуренс не создал сколько-нибудь законченной социальной, философской или поэтической системы. Сама идея законченности была чужда его мышлению, он воспринимал явления в их движении, текучести, был зачарован их изменчивостью. Не примыкая ни к одной из философских школ, он перекликался в своих взглядах с фрейдизмом и ницшеанством. Его восприятие мира пантеистично, что особенно ярко дает себя знать в его поэзии. Ощущается близость взглядов Лоуренса учению греческого философа Плотина о «животворящем духе», неизменно присутствующем в природе. Он склонен представлять действительность в извечно проявляющихся в ней антиномиях, в противостояниях: Жизнь - Смерть, Огонь - Вода, Небо - Земля, Свет - Мрак, Солнце - Луна, Мужчина - Женщина, Чувство - Разум, Отец - Сын. Интеллекту Лоуренс противопоставляет Кровь. Не отрицая интеллект как таковой, он выступает противником его преобладания над человеком, инстинктом. В письме от 17 января 1913 г. он излагает свою «философию крови»: «Моя великая религия заключается в вере в кровь и плоть, в то, что они мудрее, чем интеллект. Наш разум может ошибаться, но то, что чувствует, во что верит и что говорит наша кровь, - всегда правда». Лоуренс писал об этом, завершив «Сыновей и любовников». Эту книгу не раз называли первым фрейдистским романом в Англии.

Принцип изображения жизни как вечно струящегося потока отношений, складывающихся между людьми, составляет основу суждений Лоуренса о романе и задачах романиста. Роман для Лоуренса - это не только явление литературы, но и движущая сила жизни. Именно в жанре романа созданы его наиболее значимые произведения. В своих взглядах на роман и его роль в современном мире при всей

своей нелюбви к теории он исходил из вполне определенной программы. Он изложил ее в статьях 20-х гг. «Мораль и роман» (Morality and the Novel), «Роман и чувства» (The Novel and the Feelings), «Почему роман имеет значение» (Why the Novel Matters). Лоуренс видит в романе одно из важных средств обновления жизни, зовет романистов помочь людям разобраться в сложном лабиринте их чувств. Он определяет роман как «книгу жизни»; в этом смысле он и Библию называет «великим всеобъемлющим романом». Лоуренс ставит романиста выше ученого, философа, проповедника и даже поэта, ибо только романист может достигнуть всеобъемлющего понимания человека в его отношениях с окружающим миром. Истинный романист способен к полноте восприятия жизни, его цель - в пробуждении «инстинкта жизни». А для этого необходимо отказаться от каких бы то ни было схем, догм, правил, заранее сконструированных шаблонов. Обращают на себя внимание слова Лоуренса о том, что «искусство всегда впереди времени».

Стремясь к обогащению изобразительных возможностей романа, Лоуренс творчески использовал достижения живописи, обогатив английский роман такими чертами, которые только литературная традиция дать не могла. Интерес к живописи во многом был связан с присущей Лоуренсу способностью воспринимать жизнь в ярких зрительных образах. Он и сам был художником, и его наследие включает богатую коллекцию рисунков.

В сфере литературы Лоуренс ориентировался на таких писателей, как Дж. Элиот, Ш. Бронте, Т. Гарди; его любимые поэты - Шелли, Суинберн. Однако с годами он решителен в своем отказе следовать традициям, и уже не только предшественники, но и старшие современники представляются ему устаревшими. «Я не хочу писать так, как писали Голсуорси, Ибсен, Стриндберг или кто-либо из них, даже если бы я и мог», - пишет он в письме Э. Гарнету в 1913 г. Только Гарди остается его самой прочной привязанностью. Ему он посвящает «Очерк о Томасе Гарди» (Study of Thomas Hardy). Лоуренса привлекают герои Гарди, обретающие полноту жизни в любви, натуры импульсивные, стремящиеся к самовыражению, равнодушные к такого рода ценностям, как деньги. Гарди умеет показать силу страсти и трагическую обреченность человека в мире, законы и порядки которого обращены против людей. Героям Гарди Лоуренс противопоставляет героев Голсуорси, которые, как он считает, «лишены жизни» и являются «сущностями социальными».

Лоуренс жил в эпоху, когда интерес англичан к русской литературе был явлением распространенным; многие произведения русских писателей были известны и Лоуренсу. Он читал Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова; ему нравились произведения Куприна, Андреева, он был знаком с переводами некоторых рассказов Горького. Лоуренс любил Бунина; он помогал своему приятелю Котельянскому переводить на английский язык рассказ «Господин из Сан-Франциско», который считал лучшим из всех известных ему вещей Бунина. Письма Лоуренса свидетельствуют о том, что он живо интересовался новыми книгами многих своих русских современников, спешил познакомиться с ними, делился впечатлениями о них с близкими ему людьми. Он не раз отмечал присущую русским писателям «определенную моральную схему», но именно в их творчестве находил подлинную жизнь.

Творчество Лоуренса характеризуется многообразием жанров, однако ведущим всегда остается роман. Как романист он получил признание при жизни и как романист известен главным образом и в последующие десятилетия. Нельзя не отметить, что весьма часто разработка той или иной темы ведется Лоуренсом в нескольких жанрах. Так, жизнь шахтерской семьи, развернутая в широкую панораму в романе «Сыновья и любовники», представлена в наиболее драматический момент, в котором, как в фокусе, преломилась судьба всех ее членов, в пьесе «Вдовство миссис Холройд» (The Widowing of Mrs. Holroyd, 1910), в стихотворении «Жена шахтера» (A Collier's Wife, 1911), в рассказе «Запах хризантем» (Odour of Chrysanthemums, 1909, второй вариант - 1912). Все эти произведения создавались в период работы над «Сыновьями и любовниками»; они предваряют появление романа как большой эпической формы и вместе с тем сопутствуют ей, хотя каждое из них имеет свою художественную ценность и является вполне самостоятельным.

В «Сыновьях и любовниках» своеобразие творчества Лоуренса проявилось с особой полнотой; здесь заключены основные начала его художественной манеры: реалистические картины действительности, тяготеющие подчас к натуралистическим описаниям быта горняцкого поселка и шахтерской семьи Морелов, и импрессионистические зарисовки, акварельные рисунки. Куски самой жизни и ускользающее движение ощущений. В постоянном противостоянии, в конфликтном взаимодействии пребывают полярные силы - разум и чувство, интеллект и инстинкт, материально-телесное и интуитивно-эмоциональное. Впечатляющая сила реалистических картин жизни и тонкость передачи

глубинного мира инстинктов. Все отчетливо и осязаемо, и вместе с тем все зыбко и неустойчиво, все движется, теряя определенность очертаний и форм. «Вот почему так трудно в первый раз читать Лоуренса. Ведь мы постигаем чувство через его внешнее проявление, а Лоуренс как раз ставил своей целью выражать эмоции и ощущения глубинные, которые никогда не выходят на поверхность» (Аллен У.).

По форме роман Лоуренса во многом традиционен, написан в духе «воспитательных романов». Рассказывается о детстве, юности героя, о его вступлении в жизнь, о становлении его взглядов, о взаимоотношении с окружающими. Роман автобиографичен. История Пола Морела, выросшего в горняцком поселке, огражденного усилиями и любовью матери от тяжелого труда углекопа, получившего благодаря ее поддержке образование, ставшего клерком, а затем художником, близка судьбе самого автора. И все же - это не автобиография Лоуренса. Лоуренс смело раздвинул рамки романа, включив в сферу изображения интеллектуальную, духовную и сексуальную жизнь героев. Уже в первой главе приведены в движение силы влечения и отталкивания, определяющие супружескую жизнь Гертруды и Уолтера Морелов, в образах которых Лоуренс изобразил своих родителей. Их отношения, темпераменты сказываются на детях, на характере взаимоотношений сыновей и матери, сыновей и отца; самоотверженная привязанность Гертруды к сыновьям, и особенно к Полу, прослежена на всех этапах ее развития. Это сильное чувство, компенсирующее неудачно сложившиеся отношения Гертруды с мужем, разделяется Полом и вместе с тем поработает его, дает ему жизненные импульсы и удерживает от свободы решений и выбора, осложняет его отношения с возлюбленными: сначала с Мириам, затем - с Кларой. Единственная женщина, с которой Пол связан неразрывными узами, - его мать.

Начиная работу над «Сыновьями и любовниками», Лоуренс не был основательно знаком с трудами Фрейда; по мере работы над текстом влияние фрейдизма становится ощутимым. Особое значение приобретает в повествовании проблема «эдипова комплекса».

Среди романистов XX в. Лоуренс был первым, кто, создавая «горняцкий роман», как он сам называл «Сыновей и любовников», включил рабочую тему в русло общечеловеческой.

Переходом от раннего творчества Лоуренса к позднему, послевоенному, стал роман «Радуга». Лоуренс отмечал, что он «очень сильно отличается от «Сыновей и любовников», «написан совсем другим языком». В письме к Э. Гарнету (5 июня 1914 г.) Лоуренс прямо заявлял, что теперь его интересуют не характеры героев, а «физиологические аспекты» их поведения и поступков. «Вы не должны искать в моем романе старое стабильное его характера», - писал он. Повествуя о судьбах четырех поколений семьи Бренгуэн, рассказывая историю нескольких супружеских пар, Лоуренс оперирует категориями «он» и «она» в гораздо большей степени, чем раскрывает своеобразие индивидуальности персонажей. Главная героиня романа - Урсула Бренгуэн, стремящаяся к независимости от связывающих ее родственных уз; образ жизни старшего поколения она не приемлет, ее страшит, внушает отвращение «старый безжизненный мир». Она мечтает об иной, исполненной глубокого смысла жизни, ее влечет «мир труда и обязанностей», она хочет «завоевать свое место в мужской жизни». Во многом приходится разочароваться. Она убеждается в том, что школа, где ей приходится работать, - «просто учебная лавочка, где каждого обучают делать деньги, ...где не было ничего, похожего на творчество и созидание»; ей претит мысль, что и она должна принимать участие в подготовке учеников к «раболепному служению божеству материальной выгоды». Урсула рассуждает о бездушии цивилизации, говорит о своем желании уничтожить машины, подавляющие человека. В уста своей героини Лоуренс вкладывает тирады, пафос которых близок ему самому. Любовь Урсулы и Скребенского завершается разрывом. И все же вера в будущее живет в ее душе. Она связана с ожиданием ребенка. Круг жизни не замыкается. В финале романа возникает образ появляющейся в небе радуги; этот образ символизирует заложенную в крови человека жизненную силу.

Послевоенное творчество Лоуренса развивалось под знаком все более углубляющегося кризиса. В послевоенные годы им написаны романы: «Влюбленные женщины», «Кенгуру», «Пернатый змей» и «Любовник леди Чаттерлей». Романы Лоуренса 20-х годов отразили его поиски героя, сочетающего индивидуалистические устремления и мистическую силу, покоряющую окружающих, с первобытной простотой и примитивностью «естественного человека». Они могут быть названы романами странствий и поисков, но романами открытий и утверждений они не стали. Они отразили внутреннюю неудовлетворенность и смятение писателя в гораздо большей степени, чем его уверенность в жизнеспособности выдвигаемой им системы ценностей.

Последней попыткой Лоуренса выступить в роли творца «новой религии», соответствующей, с его

точки зрения, запросам человека XX столетия, явился роман «Любовник леди Чаттерлей». Завершая творческий путь писателя, эта книга вобрала в себя многолетний опыт Лоуренса-романиста и отразила трагический исход его исканий. «Любовник леди Чаттерлей» должен был стать реализацией заветной мечты писателя о романе, утверждающем торжество любви над несовершенством и ограниченностью разума. Но вместе с тем Лоуренс мечтал о примирении этих двух начал, видя в установлении гармонии между телом и разумом путь к возрождению человека. Пессимистическое звучание романа, свойственная ему грусть убеждают в том, что достижение желанной гармонии не представляется Лоуренсу возможным. В романе отразилась смятенность потрясенного войной сознания. История его героев предстает перед нами как результат пережитой ими катастрофы.

Сюжет романа составляет история Констанс (Конни). В разгар войны она вышла замуж за Клиффорда Чаттерлей, который вскоре получил тяжелое ранение и на всю жизнь остался калекой. Он был прикован к креслу на колесах. Внешне благополучная и устроенная жизнь оказалась лишенной внутреннего тепла. Клиффорд стал писателем; его интеллектуальная жизнь не прекращалась, но для всего остального он был мертв. Конни искренне стремилась помочь мужу, но ее жизнь оказалась пустой, бессодержательной. Подлинная любовь открылась Конни в хижине лесничего Меллорса. После встречи с ним для нее началась настоящая жизнь. Конни решает выйти за Меллорса замуж. Ее не останавливает различие их социального положения, не страшит сложная процедура развода. Жалость к мужу умирает в ее душе. Она воспринимает Клиффорда как воплощение всего, что враждебно жизни.

Характеры героев конкретны, и вместе с тем каждый из них - вполне определенный символ. Последовательное противопоставление Меллорса и Клиффорда связано с представлениями Лоуренса о жизни с ее непреходящими ценностями и антижизни, порожденной бесчеловечностью «механической цивилизации». Лоуренс утверждает право человека на жизнь. Конни предстоит сделать выбор и определить тем самым и свое отношение к жизни, и свое место в ней. Это обуславливает драматическую напряженность повествования.

Образ Клиффорда воплощает то, что враждебно подлинной жизни. Клиффорд - жертва войны. Он несет на себе печать бесчеловечности буржуазной цивилизации, и вместе с тем он - одно из наиболее уродливых ее порождений. «Какое странное существо, - пишет о нем Лоуренс, - с сильной, непреклонной волей и абсолютно лишенное тепла. Одно из тех существ далекого будущего, у которого нет души, а только необычайно напряженная воля, холодная воля!» В восприятии Конни Клиффорд становится воплощением пустоты жизни, подчиненной интересам обогащения.

Представления Лоуренса о подлинной жизни и человечности связаны с образом Меллорса. Его противопоставление Клиффорду дано и в социальном плане. Очевидное превосходство не на стороне аристократа, владельца поместья и шахт, а на стороне сына шахтера Оливера Меллорса, лесничего, находящегося в услужении у Клиффорда.

В романе присутствует образ искалеченной и истерзанной войной Англии. Во всем, что Конни видит вокруг себя, она ощущает последствия войны, запах тления, на всем лежит тень смерти. Восприятие Конни дано в романе как восприятие «естественного человека», оказавшегося в тисках современной буржуазной цивилизации. В атмосфере безнадежности тонут нереально-зыбкие попытки «возродить человечество». Запах смерти и тления сильнее огонька, загоревшегося в жизни Конни и Меллорса. Герои Лоуренса обрели надежду, но весьма характерно, что о возможности ее осуществления в настоящем в романе речь не идет.

Томас Стернз Элиот (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965)

Мэтром модернизма в поэзии явился англо-американский поэт Томас Стернз Элиот. Он родился в США, в Сент-Луисе, в 1915 г. переселился в Англию, в 1927 г. принял английское подданство. В 1948 г. ему была присуждена Нобелевская премия.

Поэтическая деятельность Элиота началась в Англии. В 1915 г. он опубликовал стихотворения «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (The Love Song of J. Alfred Prufrock), «Портрет леди» (Portrait of a Lady), «Прелюдии» (Preludes), «Рапсодия в ветреную ночь» (Rhapsody on a Windy Night).

В стихотворении «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» иронически изображаются претензии жалкого человека на искреннее чувство. Ироническая точка зрения раскрывается в пародийном использовании мотивов из Данте, Шекспира, Донна, Браунинга, Теннисона. Стихотворение представляет собой «поток сознания» лирического героя. Альфред Пруфрок осознает, что его

переживания смешны. Стихотворение заканчивается мрачным выводом о бесполезности мечты, о неизбежности гибели:

Мы грезили в русалочьей стране
И, голоса людские слыша, стонем,
И к жизни пробуждаемся, и тонем.

(Пер. А. Сергеева)

Урбанистическая тема стихотворения «Рапсодия в ветреную ночь» проникнута глубоким пессимизмом. Жизнь города представлена как жуткое царство роковой силы, как безумное существование:

Здесь уличный фонарь гремит,
Как рока гулкий барабан,
И полночь потрясает память
В безмолвной темноте пространства, словно
Трясет безумец мертвую герань.

(Пер. А. Михальской)

Стихи Т.С.Элиота холодны; они призваны передать вне-личные чувства людей. В отличие от романтиков и реалистов, Элиот в своих стихах «не высвободил» эмоции, а бежал от них. Если романтики и реалисты стремились передать неповторимую индивидуальность человеческой природы, то Элиот создавал деперсонализированную поэзию, в которой не было образа индивидуальной личности. Отказ от эмоционального и индивидуального восприятия жизни - отход от специфики как романтической, так и реалистической поэзии - становится выражением модернистской поэзии Т.С.Элиота.

Раннее творчество Элиота развивалось под воздействием эстетической программы неоклассицизма и имажизма. Родоначальником этих течений в Англии был философ и поэт Томас Эрнест Хьюм, выступивший против романтического искусства. Элиот был помощником редактора имажистского журнала «Эгоист». Поэты-имажисты - Эзра Паунд, Ричард Олдингтон, Хильда Дулитл и другие - выступали сторонниками строгого, точного, образного стиля и цельного ритмического рисунка стиха. Они увлекались французской, ранне-итальянской, китайской и японской поэзией.

Т.С.Элиот не принимал хаоса современной буржуазной действительности и стремился к установлению порядка. Этого он старался достичь в своей поэзии, в которой находит выражение идеал строгой системы неоклассицизма. Элиот отрицательно относился к искусству Ренессанса. Он считал, что оно подготовило индивидуализм современных отношений. Образцом поэзии для Элиота явилось творчество английских «метафизических поэтов» XVII в., и прежде всего Джона Донна.

В ряде стихов Элиота есть элементы сатиры, например в стихотворениях, опубликованных в 1920 г.: «Гиппопотам» (The Hippopotamus), «Суини эректус» (Sweeney Erect), «Суини среди соловьев» (Sweeney Among the Nightingales). Среди них выделяется стихотворение «Гиппопотам», направленное против церковников.

Модернизм Т.С.Элиота определялся его позицией неверия в общественный прогресс и в нравственные силы людей. Однако поэт сумел выразительно показать вырождение буржуазного мира и отчужденное положение в нем человека.

Поэма «Бесплодная земля» (The Waste Land, 1922) посвящена теме безуспешных действий и бессмысленных тревожений человека, неотвратимо ведущих к смерти. В ярких ассоциативных образах поэт выразил свои представления о деградации современного общества, о безжизненности буржуазной цивилизации. Уже в первой части, которая называется «Погребение мертвого», возникает тема смерти. Ясновидящая Созострис предсказывает смерть. Лейтмотив этой части выражен в стихе: «Я покажу тебе ужас в пригоршне праха». Во второй части - «Игра в шахматы» - поэт развивает идею о том, что жизнь - это игра в шахматы, перестановка фигур, перемена ситуаций; в жизни нет сильных чувств: любовь - это не страсть, а просто игра. И здесь настойчиво говорится о смерти:

Думаю я, что мы на крысиной тропинке,
Куда мертвецы накидали костей.

(Пер. А. Сергеева)

В третьей части - «Огненная проповедь» - говорится о том, что в холодном ветре не слышится ничего, кроме хихиканья смерти и лязга костей. Слепой прорицатель Тересий рассказывает об отношениях между мужчиной и женщиной, не знающих, что такое любовь, об объятиях без взаимного влечения. В четвертой части - «Смерть от воды» - главенствует мотив: труп финикийца в море. В пятой части - «Что сказал гром» - поэт акцентирует тему смерти, тему гибели всего живого. В безводной каменной пустыне гремит гром, но нет дождя. Каждый живет в страхе, как заключенный в тюрьме. Поэма заканчивается мотивом безумия и троекратным повторением санскритского слова «шанти» - «мир».

В поэме «Бесплодная земля» сказалось присущее модернистам тяготение к мифологии. Здесь используются мотивы мифов о святом Граале, об Адонисе и Озирисе. Обращение к мифу означало для Элиота отказ от истории. Антиисторизм поэмы проявляется в совмещении событий и персонажей разных эпох. В поэме акцентируется библейский образ бесплодной земли, возникшей на месте прежних городов, образ долины костей. Стихи в «Бесплодной земле» ироничны и мрачны. Они отличаются усложненностью и фрагментарностью формы. Поэма построена на ассоциативной связи разнородных образов, мотивов, сцен. Элиот использовал отдельные штрихи из «Ада» Данте, из пьесы Шекспира «Буря», включив их в иную поэтическую систему. В поэме есть фразы на различных языках. Все это свидетельствует о том, что произведение было рассчитано не на массы, а на интеллектуальную элиту.

Тема деградации и гибели человека - в центре поэмы «Полые люди» (The Hollow Men, 1925):

Мы полые люди,
Мы чучела, а не люди,
Склоняемся вместе –
Труха в голове...

(Пер. А. Сергеева)

Поэма заканчивается предсказанием конца мира. Апокалиптический мотив намеренно лишен трагизма:

Вот как кончится мир
Не взрыв но всхлип.

В поэме «Великопостная среда» (Ash Wednesday, 1930) звучит искренняя нота, выражающая трагизм разрыва поэта со своим народом и неосуществимое желание соединить свой стон со стоном другого существа.

Содержание некоторых произведений Т.С.Элиота перекликается с характерными явлениями современности. В стихотворении «Кориолан» (1931-1932), написанном по мотивам шекспировской трагедии и бетховенской увертюры к «Кориолану», Элиот создал сатирический образ современного милитариста, фашистского диктатора.

В поэме «Четыре квартета» (Four Quartets, 1943) выражен религиозно-философский взгляд на мир, на человеческую жизнь и вечность. Композиция поэмы основана на представлении о единстве четырех стихий - воздуха, земли, воды и огня, четырех времен года и четырех возрастов человека. В «Четырех квартетах» жизнь приравнивается к смерти. Умирание означает для поэта приобщение к божественному разуму.

Поэзия Т.С.Элиота носит философский характер и отличается большой художественной силой. Неясность и запутанность содержания Элиот стремится передать в строгой, упорядоченной форме, однако его ассоциативный стих не способствовал проникновению в туманный смысл произведения. Значительность поэтического наследия Элиота в том, что поэт сумел передать скорбь о гибели человечности в современном буржуазном мире. Сквозь консервативное содержание и модернистскую форму пробиваются подчас искренние ноты недовольства бесплодной буржуазной цивилизацией и протеста против буржуазности «массовой культуры».

На русский язык стихи Т.С.Элиота переводили М.А.Зенкевич, И.А.Кашкин, С.Я.Маршак, А.Сергеев.

В 30-е годы Элиот обратился к жанру стихотворной драмы. В пьесах «Скала» (The Rock, 1934), «Убийство в соборе» (Murder in the Cathedral, 1935), «Семейный праздник» (The Family Reunion, 1939) Элиот пропагандирует католические идеи.

Еще в 1928 г. Т.С.Элиот так определил свою позицию: «Классицист в литературе, роялист в

политике и англо-католик в религии». Современная буржуазная цивилизация претитла поэту утратой духовного начала, вырождением культуры. Элиот скептически относится к человеческому прогрессу и совершенствованию человека. Антиисторичность его взглядов с полной очевидностью проявилась в том, что идеал он ищет в средневековье, когда, по его мнению, царил порядок, установленный монархом и католической церковью. Идея цельности мира отождествляется Т.С.Элиотом с богом. В поисках цельности и единства мира он обратился к англо-католицизму.

В 30-е годы Элиот сочувственно отнесся к организации фашистского журнала «Британский лев». Но в журнале «Крайтирион», который издавался Элиотом в 20-30-е годы, публиковались произведения авторов, придерживавшихся разных политических взглядов. По словам английского историка-социалиста А.Л.Мортон, Элиот «к марксизму ...во все времена был настроен вполне враждебно... И необходимо отметить, что при всех своих критических замечаниях Элиот неизменно относится к марксизму с уважением как к единственно нерелигиозной политической философии, требующей серьезного интеллектуального осмысления»*.

* М о р т о н А.Л. От Мэлори до Элиота. - М., 1970. - С.227.

Т.С.Элиот выступал и как литературный критик. Им опубликован ряд сборников литературно-критических статей: «Священный лес» (The Sacred Wood, 1920), «Полезность поэзии и польза критики» (The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933), «О поэзии и поэтах» (On Poetry and Poets, 1957). Т.С.Элиот теоретически обосновывал формализм в литературной критике. Одним из основных принципов Элиота был отказ от рассмотрения художественного произведения в связи с личностью писателя, его биографией. По мнению Элиота, произведение существует совершенно независимо от автора, оно автономно и представляет самостоятельную ценность. Таким образом, художественное произведение рассматривается как отдельная, замкнутая в себе данность. Этот взгляд Элиота лег в основу теории англо-американской «новой критики», которая отказывается от социально-исторического истолкования литературного произведения, настаивая на его имманентной сущности.

По словам А.Л.Мортон, «к концу жизни Элиот превратился в великого патриарха английской поэзии, в высоколобого тори и опору официальной словесности»*.

* М о р т о н А.Л. От Мэлори до Элиота. - С. 231.

Олдос Хаксли **(Aldous Huxley, 1894-1963)**

Творческий путь Олдоса Хаксли начинается в духовной атмосфере 20-х годов, когда буржуазная интеллигенция почувствовала себя растерянной в связи с тем, что первая мировая война нанесла тяжелый удар позиции либерализма, сокрушила веру в буржуазный прогресс. В какой-то мере Хаксли испытывал воздействие идей фабианского социализма и антивоенных настроений «потерянного поколения», однако наиболее характерным для его мировоззренческой позиции стало неприятие научно-технического развития современного общества. Хаксли скептически относится к цивилизации XX в.

В первом романе «Желтый Кром» (Crome Yellow, 1921) писатель противопоставляет «высоколобым» интеллигентам, ведущим бесконечные и бесплодные дискуссии в беспокойной обстановке XX в., счастливую жизнь XVIII в. Герой романа Уимбуш, владелец усадьбы «Желтый Кром», читает своим гостям летопись, охватывающую трехсотлетний период. Таким образом, сцены современной жизни чередуются в романе со сценами из прошлого. Главная идея романа в том, что с ходом истории люди все больше утрачивают связь с природой, устойчивое положение в обществе и оказываются перед лицом катастрофы.

«Желтый Кром» несет в себе черты интеллектуального романа. Сюжетное движение выражено в нем слабо; содержание раскрывается через философские рассуждения персонажей.

В своем первом романе писатель создал остроумные сатирические портреты. Это образ писателя-мистика Барбекью-Смита, говоруна-эпикурейца Скоугена, образ Присиллы, увлекающейся астрологией. Перед взором поэта-пессимиста Дэниса Стоуна проходит вереница снобов, вызывающих насмешку своими претензиями и мелочными интересами.

Роман Хаксли «Шутовской хоровод» (Antic Hay, 1923) представляет собой трагический фарс. Писатель-сатирик показал, как трагические проблемы, стоящие перед интеллигенцией, превращаются ею в циничную буффонаду. Все действия утративших идеалы интеллигентов - это «шутовской

хоровод».

В самом значительном романе Хаксли «Контрапункт» (Point Counter Point, 1928) сложно переплетаются реалистические и модернистские тенденции. Реалистическое начало в романе заключается в его сатирическом характере, в злом разоблачении, высмеивании холодного интеллектуализма и уродливой морали буржуазной интеллигенции. Ощущая бесперспективность бытия, буржуазные интеллигенты предаются погоне за наслаждениями. В этом плане характерны образы развратника Спендрелла и женщины-«вамп» Люси Тэнтемаунт.

Язвительна характеристика издателя Барлепа, жестоко притесняющего зависящих от него людей, паразитирующего за счет литературного труда других. Его называют в романе «духовной пиявкой».

Важное место в романе занимает образ писателя Филипа Куорлза, который, замкнувшись в кругу абстрактных интеллектуальных идей, плохо знает жизнь, не понимает душевных переживаний людей.

Высмеивая «высоколобых» буржуазных интеллигентов, Хаксли вместе с тем враждебно относится и к коммунисту Иллиджу, преднамеренно окарικатурирует его. Автор делает его соучастником убийства, устроенного развратником Спендреллом, который убивает фашиста Эверарда Уэбли не из идейных соображений, а для того, чтобы узнать, каково психологическое состояние преступника.

Отличительная особенность этого романа - в тонкой иронии персонажей и автора. Однако ирония Хаксли неотделима от нигилизма и скепсиса. Элементы социального содержания, выразившиеся в критическом изображении нравственной и духовной дегенерации буржуазной интеллигенции, сочетаются с релятивистским пониманием жизни как контрапункта, как соседства несовместимых явлений, в равной мере свойственных бытию.

В поэтике романа «Контрапункт» есть оригинальные черты. Композиция его основана на принципе музыкального контрапункта. Важную художественную роль играют цитаты из произведений Шекспира. Повествовательной манере свойственно сложное и тонкое сочетание голосов различных персонажей. В отдельных мотивах чувствуется влияние Достоевского.

Реалистическое начало раннего творчества Хаксли определялось во многом тем, что в его мировоззрении еще существовала связь с фабианским социализмом и с антивоенной позицией «потерянного поколения». Однако и в ранний период творчества произведения Хаксли не отличались пафосом гуманизма. Истоки антигуманизма произведений писателя 30-60-х годов находятся в его раннем творчестве.

Мрачный взгляд на будущее человечества выражен в романе-антиутопии «Прекрасный новый мир» (Brave New World, 1932). Здесь писатель высказывает пессимистическую мысль о том, что дальнейшее развитие науки и техники приведет к созданию тоталитарного режима, при котором личность будет подавлена и стандартизирована. Общество, по мнению Хаксли, превратится в лишенную человечности механическую систему, где людей будут создавать в колбах и прививать им только те свойства, которые нужны для их функционирования в той или иной сфере стандартизированного общества. Люди, превращенные в роботов, лишены эмоций и каких-либо разумных действий; они выполняют только запрограммированные операции. В основу романа легли впечатления писателя от Америки Форда. Однако очевидна и антисоциалистическая позиция. Подвергая критике тоталитаризм и следствия научно-технического прогресса, Хаксли не делает различия между общественными системами. Сатира Хаксли направлена против капиталистического и против социалистического общества. Утопическая картина общества будущего превращается в антиутопию.

В последующих романах усиливается антигуманистическая направленность, все сильнее выявляется отвратительное и низменное. Герой романа «Слепой в Газе» (Eyeless in Gasa, 1936) социолог Энтони Бивис приходит к выводу о бессмысленности бытия и пытается спастись от действительности обращением к сексуальной жизни и проповеди непротравления. В романе «После многих лет умирает лебедь» (After Many a Summer Dies the Swan, 1939) человеческая природа представлена в самом негативном плане, а фантастическое содержание романа, связанное с темой долголетия, становится поводом для доказательства неизбежности полного вырождения человечества.

В 1962 г. Хаксли опубликовал роман-аллегорию «Остров» (Island). Иносказание здесь многозначно: остров - это и Англия, это и любое другое государство, это и человеческая цивилизация вообще. Многозначность служит здесь не анализу сложной реальной действительности, а воплощению мистических ассоциаций и пессимистических идей. Ведущая тема, пробивающаяся в этой многозначности, - тема ужаса, изоляции, страдания и смерти. Один из героев романа - английский журналист Уилл Фарнеби - случайно во время шторма попадает на остров Пала, находящийся где-то в Индийском океане, и становится свидетелем борьбы двух сил: индустриального прогресса,

означающего установление на острове тоталитарного милитаристского режима, и социально-биологического реформаторства, основанного на индийском мистицизме и евгенических идеях. Как бы ни сочувствовал Уилл Фарнеби реформаторству, на острове неизбежно устанавливается диктаторский режим. Насилие и смерть неотвратимо берут верх. Роман проникнут космическим пессимизмом.

Аллегория в романе «Остров», наполненная горькими и вместе с тем во многом субъективистскими идеями, теряет свою цельность и органическое единство, разрушается растянутыми авторскими рассуждениями об индийском мистицизме, о биологических экспериментах над человеческим организмом. Роман-аллегория становится романом-трактатом и антиутопией.

Бернард Шоу (George Bernard Shaw, 1856-1950)

Бернард Шоу является создателем современной английской социальной драмы. Продолжая лучшие традиции английской драматургии и впитав опыт крупнейших мастеров современного ему театра - Ибсена и Чехова, - творчество Шоу открывает новую страницу в драматургии XX столетия.

Мастер сатиры, Шоу избирает смех основным оружием своей борьбы с социальной несправедливостью. «Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду», - эти слова Бернарда Шоу помогают понять своеобразие его обличительного смеха.

Бернард Шоу родился в столице Ирландии Дублине в семье обедневшего дворянина, служившего чиновником. Детские и юношеские годы писателя совпали с периодом обостряющейся борьбы его родины за независимость от Англии. С пятнадцати лет Шоу начал сам зарабатывать себе на жизнь, работая клерком, а в 1876 г., когда ему исполнилось двадцать, он покинул отчий дом, Дублин и переселился в Лондон, где с присущей ему энергией включился в общественно-литературную жизнь.

С ранних лет Шоу глубоко интересовало искусство - музыка, живопись и театр. В Лондоне он начинает публиковать статьи и рецензии о театральных спектаклях, художественных выставках, выступает в печати как музыкальный критик. Свою первую рецензию он опубликовал под псевдонимом Карно ди Бассето. Вскоре его имя становится хорошо известным в театральных кругах Лондона: смелые суждения молодого критика о современном искусстве, о репертуаре лондонских театров, об игре актеров привлекли к нему внимание читателей, а тем самым и издателей. Рецензии Шоу, рассматриваемые в их единстве, - это содержательная хроника театральной и музыкальной жизни Лондона 80-90-х гг. XIX в. В статьях о музыке Шоу проявляет себя как «вагнерианец», в статьях о театре он размышляет над программой реформирования современной драматургии и сценического мастерства, ориентируясь на художественные открытия Ибсена.

Свое увлечение искусством Шоу никогда не отделял от присущего ему интереса к общественно-политической жизни своего времени. Он посещает собрания социал-демократов, участвует в диспутах, его увлекают идеи социализма. Все это определило характер его творчества. В истории английской литературы Шоу особенно близка традиция общественно-политического пафоса, берущая начало в творчестве Мильтона и Беньяна. Интерес Шоу к проблемам современности сказался в самых ранних его произведениях. Шоу написал пять романов: «Незрелость» (*Immaturity*, 1879), «Неразумные связи» (*The Irrational Knot*, 1880), «Профессия Кэшела Байрона» (*Cashel Byron's Profession*, 1882), «Социалист-одиночка» (*An Unsocial Socialist*, 1883) и «Любовь художников» (*Love Among the Artists*, 1888).

Четыре из этих пяти романов были опубликованы в 80-е годы в журналах социалистического толка, но успеха не имели; роман «Незрелость» увидел свет только в 1930 г. В нем смело трактовалась проблема буржуазного брака.

В 1884 г. Шоу вступил в Фабианское общество. Это была социал-реформистская организация, стремившаяся к руководству рабочим движением. Общество было названо «фабианским» по имени римского полководца Фабия Кунктатора, известного тем, что в военных действиях он придерживался тактики выжидания и уклонялся от решительных столкновений с противником. Сходные взгляды разделяли и фабианцы. Их тактика заключалась в затушевывании классовой борьбы и привлечении на свою сторону буржуазии и парламента. Фабианцы высказывали идею перехода от капитализма к социализму путем реформ.

Бернард Шоу многое сделал для реформирования театра своего времени. Шоу был сторонником «актерского театра», в котором главенствующая роль принадлежит актеру, его театральному мастерству и его нравственному облику. В актере Шоу видел человека, содействующего нравственному совершенствованию общества, он видел в нем силу, способную вести зрителей за собой, включая их в

обсуждение самых насущных проблем своего времени. Для Шоу театр - это не место увеселения и развлечения публики, а арена напряженной и содержательной дискуссии, которая ведется по животрепещущим вопросам, глубоко волнующим разум и сердца зрителей.

Как подлинный новатор Шоу выступил в области драмы. Он утвердил в английском театре новый тип пьесы - интеллектуальную драму, в которой основное место принадлежит не интриге, не острому сюжету, а напряженным спорам, остроумным словесным поединкам героев. Шоу называл свои пьесы «пьесами-дискуссиями». Они будоражили сознание зрителя, заставляли его размышлять над происходящим и смеяться над нелепостью существующих порядков и нравов. Борьбу за утверждение новой драмы Шоу вел и как драматург, и как критик.

Шоу прошел школу крупнейшего европейского драматурга конца XIX в. Генрика Ибсена. Ибсен был дорог Шоу как основоположник социальной драмы нового времени, как художник, смело восставший против идеалов буржуазного общества и сумевший показать их лживость. В 1891 г. была опубликована работа Шоу «Квинтэссенция ибсенизма» (The Quintessence of Ibsenism). В ней Шоу изложил свои взгляды на задачи современной ему драматургии. Эта работа стала манифестом его творчества. В ней обозначилось направление его исканий. Поднимая на щит драматургию Ибсена, Шоу делает многочисленные выпады против Шекспира. Но они касаются не столько существа шекспировского творчества, сколько интерпретации его пьес в современном Шоу театре. Непререкаемый авторитет Шекспира тормозил развитие новой драмы, ради успехов которой Шоу готов был пойти на все, и в том числе на ниспровержение авторитета Шекспира. Но позволял он это только себе и никому больше.

Как и Ибсен, Шоу делал театр ареной борьбы за утверждение права говорить истину. «"Квинтэссенция ибсенизма" как раз и состоит в отрицании всяких формул», - утверждал Шоу. Но право каждого драматурга на новаторство Шоу неизменно связывал с глубиной проблематики и силой общественного звучания его творчества. В отклике на современность он видел первейший долг и обязанность писателя. Его собственные пьесы-дискуссии явились реализацией стремления сказать людям правду об обществе, в котором они живут.

В «Квинтэссенции ибсенизма» Шоу намечает контуры образа своего положительного героя - человека трезвого ума, реалистически смотрящего на жизнь и руководствующегося в своих поступках не романтическими иллюзиями, а требованиями разума. Так рождается столь характерное для Шоу противопоставление «реалиста» и «романтика», человека дела и человека, предпочитающего прекрасноразговоры определенному действию. Эти два основных типа человеческого характера встречаются во многих пьесах Шоу.

Начало драматургической деятельности Шоу было связано с возникновением в 1891 г. в Лондоне «Независимого театра». Его основателем был английский режиссер Джекоб Томас Грейн. Главная задача, которую ставил перед собой Грейн, заключалась в ознакомлении английского зрителя с современной драматургией. «Независимый театр» противопоставлял развлекательным пьесам драматургию больших идей. На его сцене шли пьесы Ибсена, «Вишневый сад» и «Дядя Ваня» Чехова, «Власть тьмы» Толстого, «На дне» Горького. Для «Независимого театра» начал писать и Шоу.

Его путь драматурга начинается с пьес, объединенных названием «Неприятные пьесы» (Plays Unpleasant). Сюда вошли: «Дома вдовца» (Widower's Houses, 1892), «Волокита» (The Philanderer, 1893) и «Профессия миссис Уоррен» (Mrs. Warren's Profession, 1893-1894). В «Неприятных пьесах» перед нами внешне вполне порядочные респектабельные буржуа, располагающие значительными капиталами и ведущие спокойную устроенную жизнь. Но это спокойствие обманчиво. За ним скрываются такие явления, как эксплуатация, грязное, бесчестное обогащение за счет труда и несчастий бедняков.

В пьесе «Профессия миссис Уоррен» ставится вопрос о путях обогащения английских буржуа. Эта пьеса была объявлена английской критикой «безнравственной» и запрещена для постановки на сцене. Героиня пьесы миссис Уоррен в прошлом проститутка. Она преуспела в своей «профессии» и стала содержательницей публичных домов в Берлине и Вене, в Будапеште и Брюсселе. О характере «профессии» миссис Уоррен мало кому известно. Она богата, и деньги дают ей возможность стать почтенным членом общества. Шоу дает глубоко мотивированное в социальном отношении объяснение тех причин, которые привели его героиню к моральному падению. Миссис Уоррен не захотела повторить печальную судьбу двух своих сестер, одна из которых работала на фабрике свинцовых белил и загубила свое здоровье, а другая умерла, не вынеся жалкого прозябания на восемнадцать шиллингов в неделю, которые зарабатывал ее муж-чиновник. Миссис Уоррен выбрала для себя другой путь, который приносил ей большие доходы и был санкционирован буржуазным обществом. Всей логикой развития действия пьесы, логикой характеров действующих лиц Шоу доказывает мысль о том, что миссис

Уоррен ничуть не хуже всех остальных членов уважаемого буржуазного общества. И больше того, если «профессия» миссис Уоррен в какой-то мере оправдана той безысходной нуждой, с которой она столкнулась с самых первых дней своей жизни, то нет и не может быть никакого оправдания для такого человека, как ее компаньон Крофтс с его откровенной идеологией работоторговца, как Фрэнк Гарднер, ведущий паразитический образ жизни, и др.

Шоу раскрывает экономическую подоплеку поступков и поведения своих героев, доказывая, что их мораль обусловлена соображениями выгоды.

Основной конфликт пьесы состоит в столкновении взглядов на жизнь миссис Уоррен со взглядами ее дочери Виви. Виви - первая попытка Шоу создать образ положительного героя, противостоящего миру расчета и наживы. У Виви свои принципы, свой взгляд на вещи. Она справедливо считает, что каждый человек должен трудиться; паразитическое существование вызывает у нее отвращение. Шоу не ограничился включением в пьесу рассуждений Виви о бесчестности образа жизни всех тех, кто ее окружает; он показал ее за работой в конторе. И хотя материально Виви связана с миром своей матери и Крофтса, она остается духовно свободной и нравственно чистой. Рационализм Виви помогает ей устоять против развращающего влияния собственнического мира, противопоставить ему честную трудовую жизнь. «Образ Виви - шаг в становлении драматургического метода Шоу. Это первая попытка построения типичного для его театра драматического характера с глубоким подтекстом»*.

* Р о м м А.С. Бернад Шоу. - Л.; М., 1965. - С.68.

Уже в «Неприятных пьесах» проявилась характерная для Шоу тенденция превращения сценического произведения в пьесу для чтения, тенденция, которая со временем значительно усилится. Мастер сценического действия, он включает в свои пьесы обширные ремарки, содержащие не только развернутые описания обстановки, но и характеристики героев. Отдельные ремарки превращаются в своего рода вставные главы повествовательного характера, органически вплетающиеся в текст пьесы (например, ремарки в «Кандиде»). Сборникам своих пьес Шоу предпосылает предисловия, раскрывающие его замысел и помогающие актерам, читателям и зрителям лучше понять его точку зрения на изображаемое.

Вторым циклом пьес Шоу были «Приятные пьесы» (Plays Pleasant). Сюда вошли: «Оружие и человек» (Arms and the Man, 1894)*, «Кандида» (Candida, 1895), «Избранник судьбы» (The Man of Destiny, 1898). В «Приятных пьесах» Шоу меняет приемы сатирического обличения. Если в «Неприятных пьесах» он прямо обращался к «ужасным и отвратительным сторонам общественного устройства» и выдвигал на первый план социальные проблемы, то в «Приятных пьесах» он уделяет основное внимание проблемам морали. Разрешение их осуществляется с большой философской глубиной.

* В русском переводе известна под названием «Шоколадный солдатик».

Шоу ставит своей целью сбросить те романтические покровы, которые скрывают жестокую правду действительности. Он призывает людей трезво и смело взглянуть на жизнь и освободиться от предрассудков, отживших традиций, заблуждений и пустых иллюзий. И если в «Неприятных пьесах», создавая образы Сарториуса («Дома вдовца»), Крофтса и стремясь подчеркнуть жестокость, бесчеловечность этих людей, Шоу охотно обращался к приему гротеска, то герои «Приятных пьес» более человечны, и в их изображении нет нарочитой резкости и заострения. Но вместе с тем убожество духовного мира буржуа, предвзятость его суждений, извращенные представления, скрывающиеся под уважаемой внешностью, черствость и эгоизм - все это показано с большой силой проникновения в самую сущность буржуазной идеологии.

Шоу - замечательный мастер парадокса. Его парадоксы вскрывают глубокий социальный смысл явлений и не имеют ничего общего с парадоксом как остроумной игрой слов. Парадоксы Шоу направлены против ханжества и лицемерия буржуазной морали, они помогают понять противоречие между видимостью и сущностью явления, раскрывают социальные противоречия, нелепость традиционных представлений. Шоу противопоставляет сложившемуся мнению свои парадоксальные, но трезвые суждения, помогая тем самым ориентироваться в окружающем. Он развенчивает ложно-романтические представления о войне («Оружие и человек»), заставляет в отступнике увидеть святого («Ученик дьявола»), а в велеречивом проповеднике - ничтожного эгоиста («Кандида»). По выражению Шоу, он возвращал людям утраченное ими «нормальное зрение», способность видеть вещи в их истинном свете.

В самом названии - «Приятные пьесы» - звучит откровенная ирония. Замечательная по силе и остроте характеристика лицемерия английской буржуазии содержится в пьесе «Избранник судьбы».

Разоблачению романтики войны посвящены пьесы «Оружие и человек» и «Избранник судьбы». В первой из них Шоу высмеивает те ложные иллюзии и превратные представления о войне, которые укрепились в сознании многих его соотечественников под влиянием шовинистической пропаганды; во второй он развенчивает культ Наполеона.

О ложных основах, на которых зиждется буржуазный брак, Шоу пишет в пьесе «Кандида». Один из центральных героев - священник Морелл, сторонник христианского социализма - проповедует принципы самопожертвования и гуманности, но в своей семейной жизни оказывается жестоким эгоистом, стремящимся подчинить своей воле самоотверженную и преданную ему Кандиду. Слова Морелла находятся в вопиющем противоречии с его делами. Обстановка в его доме могла бы подавить любого человека. Однако Кандида не уходит, подобно ибсе-новской Норе, из дома мужа. Трезвая «реалистка», она предпочитает сама строить свою семейную жизнь и руководить Мореллом. В «Кандиде» отчетливо звучит призыв Шоу, обращенный к каждому: направить свои усилия на осуществление тех повседневных задач, которые встают перед человеком.

В период 1897-1899 гг. создан цикл «Три пьесы для пуритан» (Three Plays for Puritans): «Ученик дьявола» (The Devil's Disciple, 1897), «Цезарь и Клеопатра» (Caesar and Cleopatra, 1898), «Обращение капитана Брассбаунда» (Captain Brassbound's Conversion, 1899). В предисловии к «Пьесам для пуритан» Шоу поясняет смысл названия сборника. Он противопоставляет свои пьесы таким произведениям, в которых основной интерес сосредоточен на любовной интриге. Это не значит, что Шоу чуждается изображения чувств, но он не хочет признать, что в основе поступков человека лежат любовные побуждения. «Я пуританин во взглядах на искусство, - заявляет он. - Я симпатизирую чувствам, но считаю, что замена всякой интеллектуальной деятельности и честности чувственным экстазом - величайшее зло». Шоу стремится показать многообразие форм человеческой деятельности.

В пьесе «Ученик дьявола» события происходят в Америке XVIII в. в период войны за независимость. В обстановке напряженной освободительной борьбы проявляется истинная сущность характеров всех действующих лиц. Каждый из героев раскрывается по-новому, рушатся устоявшиеся в рутине повседневности представления. Тот, кто считался добродетельным и праведным (миссис Даджен), предстает ничтожным в своем корыстолюбии и бесчеловечном фанатизме; тот, кто вызывал осуждение обывателей, проявляет отвагу, альтруизм и бескорыстие (Ричард Даджен, прозванный «учеником дьявола» за свое «отступничество»). Сама история как бы проверяет людей, выявляя в одних все истинно ценное, в других - ложное и антигуманное. Шоу развивает мысль о том, что настоящим человеком можно стать, лишь приобщившись к общенародному делу. Он выступает с решительным осуждением британского империализма и его колониальных захватнических войн. Главная мысль пьесы выражена в словах пастора Андерсона, которые он бросает в лицо английскому генералу Бэргойну: «Можно брать города, но нельзя завоевать целый народ».

Первое десятилетие XX в. и особенно годы, предшествовавшие мировой войне 1914-1918 гг., прошли для Шоу под знаком значительных противоречий его творческих поисков. В эти годы он выступал как сторонник фабианского учения, защищал идеалистическую философскую концепцию «жизненной силы» (пьеса «Человек и сверхчеловек» (Man and Superman, 1903), прославлявшую культ силы избранной личности; он не сумел понять характера англобурской войны и был далек от ее решительного осуждения. Однако и в эти годы острая критика капитализма продолжает звучать в лучших произведениях Шоу. Она занимает важное место в пьесе «Другой остров Джона Буля» (John Bull's Other Island, 1904), где в образе предпринимателя Бродбента, действующего в Ирландии, Шоу заклеил дух стяжательства и колониальную политику английских империалистов. Шоу не показал в своей пьесе народно-освободительной борьбы ирландского народа, но его сочувствие к поработанной английскими колонизаторами стране проявилось вполне определенно. Выражением демократических взглядов Шоу в этот период явилась одна из его наиболее блестящих и широко известных комедий - «Пигмалион» (Pygmalion, 1912).

Важным периодом дальнейшего формирования мировоззрения драматурга стали годы первой мировой войны. В это время он выступил с рядом смелых суждений о происходящих событиях. В статье «Здравый смысл о войне» (Common Sense About the War, 1914) Шоу писал о том, что в развязывании войны виновна не только Германия, но и другие империалистические державы. «Единственным действенным лекарством для обеих армий было бы перестрелять своих офицеров, вернуться по домам и произвести революцию». Высказанная Шоу мысль обрушила на его голову бурю

негодования. Шовинистически настроенные круги обливали писателя грязью. Но Шоу не уступал и не сдавался. Теме войны была посвящена его небольшая пьеса «Огастес выполняет свой долг» (*Augustus Does His Bit*, написана в 1916, опублик. в 1919 г.), в которой в гротескно-сатирических образах осмеяна тупая военщина.

Самым значительным произведением тех лет была пьеса «Дом, где разбиваются сердца» (*Heartbreak House*). Шоу начал работать над ней еще до начала войны, в 1913 г., но закончил в 1917 и опубликовал в 1919 г.

«Дом, где разбиваются сердца» - итог всего предшествующего творчества писателя, и вместе с тем это широкая обобщающая картина жизни предвоенной Англии. Шоу пишет об обреченности буржуазного мира; он смело ставит тему крушения капиталистического общества и показывает войну как закономерное последствие кризиса. Острота социальной критики сочетается здесь с глубиной проникновения в психологию героев - представителей буржуазной английской интеллигенции. Сам Шоу отмечал, что в своей пьесе он изобразил «культурную досужую Европу перед войной». Дом Шотовера, построенный в соответствии с желанием его хозяина - бывшего моряка - в форме корабля, становится символом буржуазной Англии, несущейся навстречу своей гибели.

Все непрочно и обманчиво в их мире, все построено на зыбком фундаменте. Паутина фальши и лицемерия опутывает отношения людей. Каждого ждут горькие разочарования. Элли Дэн убеждается в том, что любимый человек обманывал ее. И сама она обманывает Менгена, решив стать его женой по расчету. Обманут Мадзини Дэн, полагавший, что Менген был его другом и благодетелем: на самом деле Менген разорил его. Люди утрачивают чувство доверия. Каждый из них бесконечно одинок.

Пьеса лишена четкой сюжетной линии. Драматурга интересуют прежде всего настроения героев, их переживания и свойственное им восприятие окружающей жизни. Беседы героев, их споры и замечания о жизни наполнены цинизмом и горечью; их афоризмы и парадоксы в конечном итоге свидетельствуют о бессилии этих умных и образованных людей перед жизнью. У них нет определенных целей и стремлений, нет идеалов. Этот дом-корабль населяют люди с разбитыми сердцами, у которых «хаос и в мыслях, и в чувствах, и в разговорах». «Это Англия или сумасшедший дом?», - спрашивает один из героев пьесы художник Гектор Хэшебай. «Но что же с этим кораблем, в котором находимся мы? С этой тюрьмой душ, которую мы зовем Англия?» Перед нами общество людей, переживающих период духовного распада. И не случайно мысль о самоубийстве, о гибели во время очередной бомбардировки кажется им спасительной: «Смысла в нас нет ни малейшего. Мы бесполезны, опасны. И нас следует уничтожить». Пьеса завершается следующей сценой: начинается война, и вражеские самолеты сбрасывают бомбы. Обитатели дома капитана Шотовера зажигают свет во всех комнатах, желая привлечь внимание летчиков. «Подожгите дом!» - восклицает Элли. И этот призыв звучит как приговор над людьми, населяющими «дом, где разбиваются сердца».

Пьеса имеет подзаголовок: «Фантазия в русском стиле на английские темы». Обращаясь к изображению жизни современной ему Англии, Шоу опирается на традиции Л.Н.Толстого и А.П.Чехова. В тематическом отношении «Дом, где разбиваются сердца» непосредственно перекликается с «Плодами просвещения» и «Вишневым садом». Влияние чеховской драмы на Шоу было особенно значительным. Об этом он писал сам: «В плеяде великих европейских драматургов - современников Ибсена - Чехов сияет, как звезда первой величины, даже рядом с Толстым и Тургеневым. Уже в пору творческой зрелости я был очарован его драматическими решениями темы никчемности культурных бездельников, не занимающихся созидательным трудом. Под влиянием Чехова я написал пьесу на ту же тему и назвал ее "Дом, где разбиваются сердца" - "Фантазия в русском стиле на английские темы"».

Тема «никчемности культурных бездельников» решена Шоу в лучших традициях драмы больших социальных проблем. Он вводит в свою пьесу тонкую символику (образ дома-корабля, символизирующий предвоенную Англию), подчеркивает нелепость своих героев, их чудачества, эксцентричность, что позволяет ему особенно наглядно показать и нелепость отжившего свой век старого мира. Однако, в отличие от Чехова, который, вводя в свою пьесу образ прекрасного вишневого сада, утверждает веру в светлое будущее, пьеса Шоу наполнена чувством глубокой горечи. Здесь нет той перспективы новой жизни, которая присуща чеховскому «Вишневому саду», что объясняется различием конкретно-исторических условий общественной жизни России кануна первой русской революции и Англии кануна и периода первой мировой войны.

Драматургия и публицистика Шоу 20-30-х годов свидетельствует о его симпатии к Стране Советов. В статье «Диктатура Пролетариата» (*The Dictatorship of the Proletariat*, 1921) Шоу противопоставил капиталистической системе социалистическую. В годы гражданской войны и интервенции он выступал

в защиту молодого Советского государства. Другом Советского Союза он оставался до конца своей жизни.

Шоу упорно ищет новые формы для воплощения своих замыслов. В его пьесах 20-30-х годов преобладают гротескные образы, парадоксально-фантастические ситуации. Он обращается к буффонаде и фарсу, разрабатывает жанр философской утопии. Эти эксперименты сочетаются со смелостью в постановке проблем социально-политического характера; они органически вытекают из стремления проникнуть в сущность отношений в капиталистическом мире, потрясаемом кризисами, раздираемом непримиримыми противоречиями.

Наиболее значительные пьесы Шоу этих лет - «Святая Жанна» (Saint Joan, 1923), «Тележка с яблоками» (The Apple Cart, 1929), «Горько, но правда» (Too True to be Good, 1932).

В «Святой Жанне» Шоу создает образ народной героини Франции, легендарной Орлеанской девы - простой крестьянской девушки Жанны д'Арк, возглавившей освободительную борьбу своего народа с английскими захватчиками. Простую и обаятельную Жанну с ее ясным умом и непосредственностью, противостоящими мертвым догмам и бесчеловечным законам, Шоу показывает в столкновении с честолюбивыми интриганами, которые помышляют о своей собственной карьере больше, чем об интересах родины. История героического подвига Жанны достигает в пьесе подлинно трагического звучания. Приговоренная к сожжению на костре после объявления ее еретичкой, Жанна остается в полном одиночестве. Она предана и покинута своими прежними союзниками. Как подлинная героиня встречает она свою смерть, гордо отказываясь от «милости» быть заживо погребенной в каменном мешке. «Лучше сгореть, чем так жить, - как крыса в норе!» - восклицает она. Своих подлинных друзей Жанна видит в простых людях Франции. Ради них и ради Франции мужественно и просто совершает она свой подвиг. Со страстной уверенностью звучат ее слова: «Если я пройду через огонь - я войду в сердце народа и поселюсь там на веки вечные». Звучащая в заключительном монологе Жанны тема одиночества преодолевается сознанием бессмертия дела, посвященного интересам народа и родины. В образе Жанны д'Арк Шоу осуществляет столь желанный для него синтез чувства и разума, в котором он видит проявление подлинной человечности.

«Тележка с яблоками» - острый политический памфлет, пьеса-гротеск, обличающая буржуазную демократию и изображающая будущее Англии. В этой пьесе, которую сам Шоу определил как «политическую экстравагантцу», созданы образы ловких дельцов, обогатившихся на бесчестных махинациях, занявших министерские посты и распоряжающихся судьбами страны. Вся власть находится в руках небольшой кучки монополистов, по их указке действует и король Магнус, который понимает, что он - лишь дань традиции, удобная ширма, скрывающая аферы финансовых тузов.

Шоу ставит в своей пьесе вопрос о вмешательстве США в политическую и экономическую жизнь Англии. Политика английских министров привела к тому, что важнейшие отрасли промышленности отданы на откуп другим государствам. Капиталы американских монополистов проникают во все сферы хозяйства Англии и подчиняют его своему влиянию. Зловещий характер приобретает гротескный образ американского посла Ванхэттена.

В 1931 г., в год своего семидесятилетия. Шоу совершил поездку в Советский Союз. Впечатление, произведенное на него всем увиденным, было сильным. Вернувшись в Англию, Шоу выступал перед своими соотечественниками и знакомил их с достижениями Советского Союза - «великой страны, производящей великий эксперимент». В 1932 г. он выступил с радиоречью о Стране Советов для Америки. Для всего этого было необходимо большое гражданское мужество, так как реакционная печать организовала травлю писателя.

В 1932 г. была закончена пьеса «Горько, но правда». Этот политический гротеск, как назвал свою пьесу сам Шоу, содержит горькие истины относительно подлинного характера отношений между людьми в капиталистическом обществе; в ней раскрывается мысль о губительном воздействии богатства на судьбу человека, о лицемерии, которое пропитало все поры буржуазного общества. В пьесе причудливо соединяются фантастика и реальность. Образы действующих лиц даны в гротескном плане. Один из героев пьесы Обри замечает, что «в них во всех есть что-то фантастическое, что-то нереальное и противоестественное, что-то неблагополучное. Они слишком нелепы, чтобы можно было поверить в их существование». В образах этих людей Шоу отразил характерные явления действительности. Противоестественное устройство жизни сказалось на их взглядах, характерах и поведении. Они превратились в жертвы установленных порядков, их угнетает бремя традиций. Герои пьесы мечтают об иной, осмысленной и содержательной жизни, хотя сила привычки и инерции не дает слишком часто прорываться этим мечтам. В пьесе звучит тема Советского Союза - страны, которая названа здесь

Федеративным Объединением Разумных Общин.

Шоу был убежденным антифашистом и во время второй мировой войны призывал к борьбе с нацизмом, веря в то, что после неизбежной победы над ним Советский Союз «станет духовным центром мира». В годы войны он произнес самую короткую радиоречь: «Помогайте русским!»

В английской литературе XX в. Шоу выступает как один из крупнейших прогрессивных писателей, как художник-новатор, обогативший традиции классической драматургии.

Герберт Уэллс **(Herbert George Wells, 1866-1946)**

Герберт Уэллс - мастер социально-философской фантастики. Он вошел в историю литературы как создатель жанра социально-фантастического романа, отразившего закономерности научного и общественного развития новейшего времени. Преобладающим в его творчестве является критическое начало.

Уэллс правдиво отразил социально-историческую сущность своего времени; вместе с тем его ищущая мысль проникала в будущее, предопределяя развитие тех социальных тенденций, которые он видел в настоящем. Как романист Уэллс тяготел к обобщенности изображения, что не исключало исторической верности создаваемых им образов. Уэллс - автор фантастических и бытовых романов, рассказов, автор работ по истории, политике, биологии, педагогике. Уэллс писал о социальных сдвигах и мировых катаклизмах, о жестокости войн и колониальных захватах, о возможностях науки и силе человеческого разума. Еще в начале XX в. он предсказал великое будущее открытиям, связанным с освоением космоса, межпланетными сообщениями, писал о той роли, которая будет принадлежать авиации, об ответственности ученых за последствия сделанных ими научных открытий. Приняв эстафету от своего предшественника Жюль Верна и во многом перекликаясь с ним, Уэллс продолжил разведку будущего. Его интересует предыстория изобретений современности, он проецирует будущее. Центральное место в творчестве Уэллса занял вопрос о путях развития научно-технического прогресса и его воздействии на судьбы человечества. Взгляды писателя на перспективы развития общества пессимистичны, он не считал, что достижения в технике сделают людей счастливыми.

Уэллс родился невдалеке от Лондона, в маленьком городке Бромли в семье мелкого торговца. Его отец был владельцем посудной лавки, в которой продавались также принадлежности для игры в крикет; он подрабатывал участием в матчах крикетистов, но, сломав ногу, оставил это занятие и стал садовником. Содержать семью ему оказалось не под силу. Мать будущего писателя вынуждена была поступить экономкой в поместье, где до своего замужества она служила горничной. Начальное образование Уэллс получил в частной школе в Бромли, весьма похожей, по его собственным словам, на захудалые учебные заведения, описанные в свое время Диккенсом. На восьмом году жизни с ним произошло такое же несчастье, как и с отцом: он сломал ногу и долгое время был прикован к постели. В своем «Опыте автобиографии» (*Experiment in Autobiography*, 1934), написанном на склоне лет, Уэллс называет книги, особенно поразившие его детское воображение: «Приключения Артура Гордона Пима» Эдгара По, «Парижские тайны» Эжена Сю, а также труды по вопросам геологии и естествознания.

Сразу же после школы он был определен учеником в магазин. Предпринятая попытка стать помощником школьного учителя на первых порах не увенчалась успехом. Некоторое время он работал в аптеке, урывками изучал латынь и посещал среднюю школу. Затем вновь оказался за прилавком мануфактурной лавки. Дальнейшие перспективы были безрадостны. Два его брата со временем стали торговцами мануфактуры, но Герберта Уэллса это не прельщало. Желание учиться становилось все сильнее, а унылое однообразие провинции угнетало. Он самостоятельно готовится к экзаменам, успешно их сдает и получает место помощника учителя в школе. Свою страстную жажду знаний Уэллс сравнивает с той, которая была свойственна герою романа Г. Гарди простому каменотесу Джуду. Уэллс отмечает, что в те годы латынь была для него символом «интеллектуальной эмансипации». Ему удалось вырваться из обывательской среды, которую он с таким мастерством описал впоследствии в ряде своих романов («История мистера Полли» и др.). Получив право на стипендию, он становится студентом Нормальной школы наук, которая затем стала называться Империял-Колледж, и переезжает в Лондон. Основная сфера его интересов - естественные науки. Он занимается физиологией, анатомией, биологией; слушает лекции и работает в лаборатории одного из крупнейших ученых-физиологов тех лет - Гексли. Напряженные занятия при крайне скудных средствах и отсутствии какой бы то ни было материальной поддержки подорвали здоровье Уэллса. В 1887 г. у него обнаружили симптомы

туберкулеза. Несколько месяцев ушло на лечение. Постельный режим позволил погрузиться в чтение. Молодой Уэллс приобщился к большой литературе. Он с увлечением читает Шелли и Китса, Гейне и Уитмена, Платона и Спенсера, труды утопистов. В это время Уэллс и сам начинает писать. К 1888 г. относится его первая публикация - повесть «Аргонавты хроноса» (The Chronic Argonauts), на основе которой вскоре будет создан его первый роман «Машина времени» (The Time Machine, 1895). Уэллс пишет очерки, публиковавшиеся в газетах и составившие две книги: «Избранные беседы дядюшки» (Select Conversation of an Uncle, 1895) и «О некоторых личных делах» (Certain Personal Matters, 1897). Выздоровев, Уэллс продолжал сдавать экзамены при университете и работал школьным учителем, но занятия литературой уже не оставлял. Литературное признание пришло к нему в середине 90-х гг. Некоторое время (с 1903 г.) Уэллс был связан с Фабианским обществом - социал-реформистской организацией, члены которой считали своей задачей изучение основ социализма и определение путей перехода к нему. На позициях реформизма Уэллс оставался всю свою жизнь, однако с Фабианским обществом расстался в 1908 г.

Уэллс завоевал признание как автор научно-фантастических романов. В период с 1895 по 1914 г. им были написаны: «Машина времени» (The Time Machine: An Invention, 1895), «Остров доктора Моро» (The Island of Dr. Moreau: A Possibility, 1896), «Человек-невидимка» (The Invisible Man: A Grotesque Story, 1897), «Борьба миров» (The War of the Worlds, 1898), «Когда спящий проснется» (When the Sleeper Wakes, 1899), «Первые люди на Луне» (The First Men in the Moon, 1901), «Борьба в воздухе» (The War in the Air, 1908) и другие.

Однако сферой фантастики творчество Уэллса не исчерпывается. Он пишет социально-бытовые романы - «Любовь и мистер Люишем» (Love and Mr. Lewisham, 1900), «Киппс» (Kipps: The Story of a Simple Soul, 1905), «Тоно-Бенге» (Топо-Bungay, 1909), «Анна-Вероника» (Ann Veronica, 1909), «История мистера Полли» (The History of Mr. Polly, 1910) и другие.

В своей фантастике Уэллс рассказывает о необыкновенных открытиях, пишет о возможности подчинения природы силам человеческого разума, рисует картины будущего; в бытовых романах он изображает тоскливые будни, вводит читателя в круг повседневных интересов героев, людей самых обыкновенных. Лишь некоторые из них помышляют о свободной и независимой жизни. Таковы Анна-Вероника, герой «Тоно-Бенге» Джордж Пондерво, которые стремятся сами определить свой жизненный путь и приобщиться к знаниям. Подобная двуплановость, связь фантастического и обыденного, вымышленного и реального характерна для творчества Уэллса. Писатель показывает человека не только в настоящем, в его повседневной обстановке, но и раскрывает заложенные в нем потенциальные возможности. В понимании Уэллса человек заключает в себе как бы две сущности: он велик и значителен по своим возможностям, однако условия жизни, тяготы над ним, не позволяют раскрыться ему во всей полноте, что делает его незначительным и даже мелким. Уэллс пишет о двух типах человеческой личности: в одних живет дух протеста и поиска, в других - склонность к обывательскому покою и благополучию. «Если человек должен быть изображен полностью, - замечает он в романе "Мир Вильяма Клиссольда" (The World of William Clissold, 1926), - он должен быть сначала дан в его отношении к вселенной, затем - к истории, и только после этого - в его отношении к другим людям и ко всему человечеству». Это помогает понять основные аспекты разрешения Уэллсом проблем взаимоотношения человека и мира: человек и вселенная, человек и история, человек и его социальное окружение. Каждый из этих аспектов требовал определенной жанровой формы воплощения. С этим и связано обращение писателя к различным модификациям жанра романа.

Фантастика Уэллса обращена в будущее и вместе с тем связана с действительностью. В «Машине времени» и «Борьбе миров» возникает мрачная картина будущего, когда научные открытия и технические достижения обратятся против человека и человечества.

Время действия в «Машине времени» отнесено в девятое тысячелетие нашей эры. Герой совершает полет во времени - из настоящего в будущее. Во время полета он представляет себе людей в мире будущего счастливыми и радостными. Но, опустившись на землю, путешественник видит иное. Люди будущего (как и его современники) разделены на два лагеря - элоев и марлоков. Грациозные, изящные элои живут на поверхности земли, наслаждаются солнечным светом, красотой природы, они резвятся и играют, а в это самое время глубоко под землей трудятся обезьяноподобные существа - марлоки. Непосильный труд согнул их спины, подавил разум, темнота подземелья лишила их зрения. Они уже не похожи на людей. Но и элои деградировали, ведя существование, лишённое смысла. Они превратились в беззащитные и ничтожные существа, всецело зависящие от марлоков. По ночам марлоки выбираются из-под земли и пьют кровь элоев. Противоречия между теми, кто трудится, и теми, кто живет трудом

других, доведены до предела.

В «Борьбе миров» речь идет о нападении марсиан на Землю, на жителей Англии. Марсиане намного перегнали землян в развитии техники. Они первыми изобрели межпланетный снаряд и достигли Земли. С помощью сильнодействующих тепловых лучей они уничтожают города, леса, всякую живность. Продвигаясь по земле, они оставляют за собой испепеленные пространства. Спокойно и планомерно осуществляется истребление человечества. Марсиане превратились благодаря своим изобретениям в усовершенствованные машины, снабженные мыслительным аппаратом и сильно развитыми верхними конечностями. Мозг и рука - вот основное у марсиан. Они свободны от переживаний, от чувств. Они обходятся без сна, работая по 24 часа в сутки, они утратили свойства пола и размножаются почкованием. Уэллс пишет о том, что и люди со временем уподобятся марсианам: «Мы с нашими велосипедами, коньками, пушками, ружьями и т.д. только начинаем ту эволюцию, которую марсиане уже проделали». Покорятся ли люди этой жестокой силе механизированных захватчиков? Фантастические, зловещие образы марсиан возникают на фоне обыденной жизни.

Этот же принцип сочетания фантастики с бытовыми реалиями использован в романе «Человек-невидимка», в котором рассказана трагическая история ученого Гриффина. После многих лет научных изысканий Гриффин открыл секрет превращения человека в «невидимку». Свое открытие он испытывает на себе. Став невидимым, он приобретает огромную власть над людьми. Но Гриффин - убежденный индивидуалист и тайну своего открытия стремится использовать в личных интересах. Он одинок, и в тяжелые моменты его жизни ему не на кого рассчитывать. Уэллс заставляет задуматься над причинами, породившими холодный эгоизм в талантливом человеке и блестящем ученом. Условия его жизни, среда, его окружавшая, сделали его таким. Вечная погоня за деньгами, отсутствие внимания и помощи, пребывание среди людей, живущих по закону «человек человеку - волк», - все способствовало развитию индивидуализма, превращению Гриффина в преступника. И вместе с тем он - жертва недалеких и злобных обывателей, которые травят и преследуют ученого, ставят его в положение загнанного зверя. До него как до ученого, так же как и до его открытия, никому нет дела. В нем видят опасного нарушителя спокойствия, его боятся и убивают. Гриффину противопоставлена жестокая и тупая сила толпы, уничтожившей его.

Уэллс размышляет над судьбами человечества, придавая важное значение нравственному аспекту решения поставленных проблем.

В романе «Первые люди на Луне» рассказано о полете на Луну жителей Земли - исследователя Кейвора и писателя Бедфорда, от лица которого и ведется повествование. Кейвор размышляет над созданием вещества, «непроницаемого для всех форм лучистой энергии» и благодаря этому свойству преграждающего «влияния притяжения». Такое вещество сможет защитить от силы притяжения Земли и от тяготения Солнца. Кейвор получает это вещество и называет его «кейворитом». «14 октября 1899 года это сказочное вещество было изготовлено», - пишет Уэллс. Полет в космос и на Луну теперь стал возможен. Двое землян поднимаются ввысь и летят «так же быстро, как снаряд, пущенный в бесконечное космическое пространство». Перед ними открываются новые миры, они осваиваются с невесомостью. Вот они опускаются на поверхность Луны, и в голове Бедфорда рождаются мысли и зреют планы: «Какая прекрасная колония для нашего избыточного населения!» «Мы должны аннексировать Луну без всяких колебаний. Это - Бремя Белого Человека!» Вид лунных богатств кружит Бедфорду голову, он мечтает о создании акционерного общества «Бедфорд и компания». А Кейвора беспокоит совсем иное: «Правительства и державы, проникнув сюда, будут воевать из-за лунных территорий... Это усилит вооружения и даст новый повод к войнам. Если я разглашу мой секрет, эта планета... очень скоро будет усеяна трупами». Кейвор не хочет, чтобы его открытие было использовано в военных целях. Он говорит, что люди еще не доросли до того, чтобы разумно распорядиться лунными богатствами. «Для чего им новая планета? Что сделали они со своей собственной планетой? Поле вечной битвы, арену вечных глупостей... Нет, наука и так уж слишком много трудилась над выковывыванием оружия для безумцев». Герой романа, как и сам писатель, предвидит возможность использования научных открытий в антигуманных целях и считает необходимым предотвратить войны, и в том числе космические войны.

В романе «Пища богов» речь идет об изобретении особой субстанции, содействующей быстрому росту живых организмов, превращению людей в гигантов. И здесь же ставится вопрос о судьбе такого открытия. Как складываются отношения появившихся гигантов - Детей Пищи - с обществом? «Мы появились слишком рано... мир был совсем не готов к нашему приходу и даже к появлению менее значительных гигантов, которых породила Пища», - говорит ученый Редвуд. Дети-гиганты оказываются

в трагическом положении, хотя они и «чувствуют в себе необъятные силы для великих дел». Научное достижение оборачивается бедствием. Уэллс выявляет антагонизм, неразрешимое противоречие между идеями и существующим в обществе порядком вещей, или, как он определяет это в «Новом Макиавелли», «между идеями и произволом».

Мы привыкли воспринимать Уэллса как мастера фантастики. Однако только этим аспектом его творчество не исчерпывается. В 1908 г. в «Предисловии», написанном к первому русскому изданию его сочинений, Уэллс отметил, что научно-фантастические романы были необходимы ему как определенный этап, пройдя который, он смог обратиться к созданию произведений о своих современниках и проблемах, встающих перед обычными людьми в их повседневной жизни. И если в фантастических романах объектом его наблюдения является весь мир, вселенная, то в бытовых он изображает будничную жизнь людей, побуждая своих героев и читателей к осознанию необходимости вырваться из тисков унылого существования.

Однообразно протекает жизнь ученика мануфактурной лавки Артура Киппса («Киппс»). Безрадостное детство, убогое образование, прилавок магазина. «Смутное недовольство жизнью порой поднималось со дна его души и затуманивало ее... он чувствовал, что есть же, есть в жизни что-то важное, чего он лишен... Он начал понимать, что с ним произошло, - его захватили колеса и шестерни Розничной Торговли, и вырваться из тисков этой тупой, неодолимой машины он не в силах». Киппс не вырвался. Подлинная жизнь прошла где-то в стороне, хотя, с точки зрения множества подобных ему Киппсов, он преуспел; обзавелся собственным домом, семьей, открыл книжную лавку.

Проблемам женской эмансипации посвящены романы «Анна-Вероника» и «Жена сэра Айзека Хармана». Речь в них идет о правах и роли женщины в жизни общества и о любви. Отнюдь не являясь сторонником феминистского движения, имевшего место в Англии на рубеже XIX-XX вв., изображая его участниц в откровенно сатирическом плане, Уэллс всегда с большим вниманием относился к проблеме общественного положения женщин, к проблеме взаимоотношения полов. Не идеализируя людей, Уэллс хотел содействовать установлению гармоничных и естественных отношений между ними. В романе «В дни кометы» (1906) он писал: «Мы вовсе не хотим уничтожить любовь, но мы хотим освободить ее от всех наслоений, от гордыни и подозрительности, от корыстолюбия и духа соперничества, так чтобы можно было думать о ней, как о сильной, лучезарной и непобедимой». Среди английских романистов начала XX в. Уэллс был первым, кто писал о взаимоотношениях мужчин и женщин столь откровенно.

Появление романа «Анна-Вероника», героиня которого смело отстаивает свое право на образование, независимость, право самой определить свою судьбу и своего избранника, вызвало бурную реакцию со стороны читателей и критиков. Позиция героини Уэллса была воспринята в Англии начала века как дерзкий выпад против установленных правил и моральных норм. В библиотеках роман не выдавался читательницам, в воскресных проповедях священники упоминали его как произведение безнравственное. Но свою роль эта книга сыграла, увеличив число свободомыслящих женщин не только в литературе, но и в жизни, а именно к этому ее автор и стремился. «Я хочу быть Человеком», - говорит Анна-Вероника. Ее желание разделяли многие современницы писателя. В конфликт со своим окружением вступает и Элла Харман («Жена сэра Айзека Хармана»). Историю ее превращения из покорного и подчиняющегося существа в женщину, осознавшую себя Человеком, Уэллс рассказывает, критикуя существующий «институт брака» и связанные с ним законы.

Большое значение для Уэллса имели национальные традиции английской реалистической литературы, и прежде всего сатира Свифта, Диккенса и Теккерея. Восхищение талантом этих писателей он пронес через всю жизнь, у них учился мастерству романиста. «Какая голова этот Диккенс!.. Типы, характеры, - все эти пузыри, полипы и прочие. Никто с ним не сравнится. Как он все это вывернул перед читателем!.. Как Шекспир. Как настоящий англичанин. Как Достоевский... или Бальзак», - писал Уэллс, восхищаясь романом «Холодный дом». Уэллс близок Диккенсу своим вниманием к судьбе человека, к социальным проблемам. Как и Диккенс, он использует прием гротеска, подчеркивает эксцентрические черты в поведении и внешности героев.

Начиная с первых шагов в литературе, Уэллс писал о социальной значимости искусства. Большой интерес в этой связи представляют его статьи о литературе, переписка с писателями Д. Гиссингом, Г. Джеймсом, А. Беннетом. Он выступал против крайностей натурализма, эстетизма, подчеркивал свою приверженность реалистической традиции. Наиболее полно свое эстетическое кредо и свою концепцию романа Уэллс изложил в программной статье «Современный роман» (Contemporary Novel, 1911). «Я считаю роман поистине значительным и необходимым явлением в сложной системе беспокойных

исканий, что зовется современной цивилизацией». Задачи романа писатель понимает широко. Роман отражает жизнь общества в многообразных формах ее проявления, способствует формированию морали и идейных убеждений современников, помогает в преобразовании общества. Уэллс возлагает на роман не только критические, но и созидательные функции. Решительно оспаривает представление о романе как «развлекательном чтении». Основную цель романа он видит в том, чтобы помочь людям понять и изменить жизнь. Своеобразием современного романа считает отказ от установленных канонов. «Я за полную свободу развития его формы и устремлений!» Но одно условие он считает совершенно необходимым: правдивое отражение жизни. Статья «Современный роман» - итог творческих исканий Уэллса в довоенный период его деятельности. В последующие годы он следовал сформулированным здесь принципам.

Неотъемлемую особенность произведений Уэллса составляет публицистический элемент. Будучи противником бесстрастного повествования, он и сам включается в развертывающуюся на страницах его романов борьбу идей и мнений. Это порождает форму романа-диспута, романа-дискуссии.

В годы первой мировой войны написан роман «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» (Mr. Britling Sees It Through, 1916), являющийся автобиографическим по своему характеру и принятый с большим интересом читателями. Сам писатель назвал эту книгу историей своего сознания. Критика увидела в нем нечто большее: мудрый и проникновенный анализ уроков, которые пришлось пережить в годы войны самой Британии.

В английской литературе роман «Мистер Бритлинг» - один из первых антивоенных романов, затрагивающих тему «потерянного поколения». Главный герой - писатель Бритлинг, сын которого убит на войне. Передано «движение сознания героя», ход его мыслей под влиянием обрушившихся на него ужасов войны. Уэллс раскрывает связь «одного сознания» с процессами, происходящими «в недрах английской жизни», воздействие «исторической эпохи» на судьбу каждого, на «личный опыт» современников Бритлинга. «Мистер Бритлинг» намечает ряд тенденций, которые будут развиты в произведениях последующих десятилетий. Одна из них - стирание граней между фантастическим и реальным. «Мир, потрясенный катаклизмами, не нуждается в фантазиях о будущих катаклизмах», - эти слова Уэллса, относящиеся к 1934 г., произнесены под влиянием войны и ее последствий.

В трактатах «Бог, невидимый король» (God the Invisible King, 1917), «Неугасимый огонь» (The Undying Fire, 1919) Уэллс развивает богостроительные идеи, обращается к теории преобразования общества путем перевоспитания людей, внушения им принципов христианской морали.

В 1920 г. была опубликована его книга «Россия во мгле» (Russia in the Shadows), написанная в связи с поездкой в Советскую Россию. Будучи убежденным противником марксизма и революции, Уэллс пишет о неизбежности краха самодержавия в России. «Это был больной организм, он сам себя изжил и потом рухнул». Встрече с Лениным посвящена глава «Кремлевский мечтатель». Это название связано с тем, что Уэллс не поверил в возможность осуществления плана электрификации России, с которым познакомил его Ленин.

Значительные произведения Уэллса послевоенного периода - романы «Мистер Блэтсуорси на острове Рэмпол» (Mr. Blettsworthy on Rampol Island, 1928), «Самодержавие мистера Паргэма» (The Autocracy of Mr. Parham, 1930), «Бэлпингтон из Блэпа» (The Bulpington of Blup, 1933), повесть «Игрок в крокет» (The Croquet Player, 1936), киносценарий «Облик грядущего» (Things to Come, 1935), роман «Необходима осторожность» (You Can't Be Too Careful, 1941). В творчестве Уэллса происходит процесс перерастания социально-фантастического романа в социально-политический и бытового - в социально-психологический. Фантастические события в жизни героя истолковываются как кошмарные видения, навеянные его восприимчивому сознанию гнетущей обстановкой общественно-политической жизни Европы, переживающей тяжелые последствия разгула реакции, связанные с усилением фашизма в ряде стран. В 30-е годы Уэллс занял твердую антифашистскую позицию, его творчество становится оружием в борьбе с силами реакции.

Антифашистскую направленность имеет повесть «Игрок в крокет». Герой повести Финчеттон, человек с повышенной чувствительностью, мучается от кошмаров, которые постоянно преследуют его. Его болезненному воображению представляется чудовищный призрак пещерного человека. Этот зловещий образ мешает Финчеттону жить, отравляет его существование. В кошмарных видениях Финчеттона призрак убивает и мучает детей, совершает насилия, разрушает города. Врач-психиатр убеждает Финчеттона в том, что он не страдает никаким серьезным заболеванием. Однако его чересчур обостренное восприятие окружающей действительности помогает ему заглянуть в близкое будущее буржуазной цивилизации. Пещерный человек, являющийся Финчеттону, - это не что иное, как образ

фашизма, готовящегося подавить и разрушить достижения человеческих рук и разума. Образ «игрока в крокет» - это образ обывателя, становящегося пособником фашизма. Для него самым важным в жизни являются личные удобства и спокойствие. Его нисколько не беспокоят судьбы человечества, и, конечно, он меньше всего думает о будущем цивилизации и культуры. Он бравирует своей аполитичностью: «Пусть мир идет ко всем чертям! Что бы там ни было, но в половине первого я играю с тетушкой в крокет!» Уэллс сознательно не называет этого героя по имени; он выступает в повести как безымянный «игрок в крокет», как один из многих, внешне совершенно безликих, но страшных своим чудовищным равнодушием и пассивностью обывателей. Безымянный «игрок в крокет» опасен своей безликостью и мнимой аполитичностью, которая в действительности оказывается орудием сил реакции. В романе «Бэлпингтон из Блэпа» рассказана история человека, сознательно приходящего к фашизму. Путь Бэлпингтона - это путь отказа от своего человеческого достоинства, приспособления к обстоятельствам и оправдания реакции. Бэлпингтон признает лицемерие и жестокость ради утверждения своей ничтожной личности.

Уэллс использует приемы углубленной психологической характеристики своего героя, передает в мельчайших подробностях процесс становления его личности, начиная с детства и кончая моментом, когда он провозглашает тост за начало войны.

Творчество Уэллса оказало большое влияние на развитие современной научной фантастики. Как и Уэллса, фантастов наших дней интересует проблема судеб человека и человечества в тех новых условиях, которые возникают и будут возникать благодаря новым научным открытиям. Трансформация идей и некоторых образов уэллсовских романов, тематическая переключка с некоторыми из них ощущается в творчестве А.Кларка, Д.Уиндэма, А.Корделла, А.Беляева, И.Ефремова, А. и Б. Стругацких, а также других писателей-фантастов, которые развивают идеи преобразующего мир научного знания.

Джон Голсуорси (John Galsworthy, 1867-1933)

Джон Голсуорси был последовательным сторонником реалистического искусства, верил в его благотворное воздействие на общество. Лучшее произведение Голсуорси - «Сага о Форсайтах» - правдивая картина жизни буржуазной Англии его времени.

Голсуорси глубоко волновали социальные противоречия, характерные для буржуазного общества. Он пишет о несправедливости существующего общественного устройства, с большой теплотой изображает людей труда, в ряде своих произведений обращается к теме классовых противоречий. Но в своей критике Джон Голсуорси никогда не переходит определенных границ; он стремится доказать, что классовая борьба приносит лишь вред. Но писатель силен как обличитель лицемерия и эгоизма английской буржуазии, как художник, правдиво показавший процесс ее политической и моральной деградации в эпоху империализма.

Джон Голсуорси родился в Лондоне. Его отец был известным лондонским адвокатом. Голсуорси окончил Оксфордский университет, получив юридическое образование. Однако адвокатской практикой он занимался только около года, а затем, после совершенного им в 1891-1893 гг. кругосветного путешествия, всецело посвятил себя литературной деятельности. Центральная тема творчества Голсуорси - тема форсайтизма, тема собственности. К изображению мира собственников, к раскрытию психологии человека-собственника, взгляды и представления которого ограничены рамками его класса, а поступки и действия скованы общепринятыми в его среде нормами поведения, Голсуорси обращается на всем протяжении своего творческого пути.

Эта тема звучит в его раннем романе «Вилла Рубейн» (Villa Rubain, 1900). В нем перед нами английская буржуазная семья, вся жизнь которой подчинена прочно укоренившимся традициям. Хранителем и верным последователем этих традиций выступает Николас Трефри. В нем живет характерный для людей его класса дух собственности. Ценность человека для Трефри определяется не его личными достоинствами, а размерами его состояния. И потому с таким недоверием и явной неприязнью относится он к художнику Гарцу, влюбленному в его племянницу Кристиан. Гарц талантлив, но беден. Он гордится своим плебейским происхождением. Гарц увлекает Кристиан своей энергией, целеустремленностью, готовностью посвятить себя делу борьбы с социальной несправедливостью. Участие Гарца в политической борьбе Голсуорси объясняет влиянием, которое оказало на молодого художника знакомство с русским политическим эмигрантом Гариным. Столкновение Гарца с миром Николаса Трефри составляет основу конфликта романа. В образах героев

этого раннего произведения Голсуорси легко обнаружить те черты, которые в романе «Собственник» будут положены в основу образов Сомса Форсайта и архитектора Босини. В «Вилле Рубейн» мы встречаем и первое упоминание имени старого Джолиона Форсайта, компаньоном которого по чаеотговле является Николас Треффри.

Вышедший в 1904 г. роман «Остров фарисеев» (The Island Pharisees) - одно из наиболее смелых произведений писателя, в котором преобладает сатирическое начало. Уже само название романа заключает в себе большой обобщающий смысл. Островом фарисеев, то есть островом лицемеров, называет Голсуорси всю буржуазную Англию, раскрывая истинное лицо ее политиков, служителей церкви, деятелей науки и искусства. Основная тема романа - пробуждение социальной совести у центрального героя - молодого аристократа Дика Шелтона. Обручение героя с Антонией Деннат, девушкой из обеспеченной и влиятельной семьи, воспринималось близкими Шелтона как прелюдия к вполне устроенной и спокойной семейной жизни. Перед свадьбой по желанию родителей невесты Шелтон на некоторое время разлучается с Антонией; он знакомится со многими людьми и в том числе с бродягой-бельгийцем Луи Ферраном. Эта встреча сыграла важную роль в жизни Шелтона. Ферран помог Шелтону проникнуть в неведомый ему прежде мир простых людей с их заботами, нуждами, горестями. Дик наблюдает картины резких социальных контрастов. Постепенно перед ним раскрывается несправедливость, фальшь, лицемерие того общества, к которому он принадлежит. Шелтон решает порвать с прошлым и отказывается от брака с Антонией. Ни один из героев последующих произведений Голсуорси в своей критике существующих порядков не поднимается до Шелтона.

В «Острове фарисеев» Голсуорси не достиг того глубокого раскрытия характеров героев, которое свойственно образам «Саги», но в этом романе он смело поставил тему двух миров («один обедает на золоте, а другой отыскивает себе обед в помойной яме») и завершил повествование бескомпромиссной развязкой.

Эстетические позиции Голсуорси определяются его прочными связями с реализмом. Выдвинутое в статье «Аллегория о писателе» (1909) положение об общественном назначении литературы станет основным во всех последующих литературно-критических работах писателя. Оно будет повторено в статье «Туманные мысли об искусстве» (1911): «Дело искусства - создавать жизненные произведения»; оно прозвучит в статье «Искусство и война» (1915): «Искусство черпает вдохновение в жизни».

Основные положения эстетики Голсуорси сформулированы в его программных статьях «Литература и жизнь» (Literature and Life, 1930) и «Создание характера в литературе» (The Creation of Character in Literature, 1931), которые с полным правом можно назвать манифестами реализма. Непременный признак истинного романиста Голсуорси видит в умении «уловить и показать взаимосвязь жизни, характера и мышления». Для него психологизм всегда связан с задачами реалистического изображения действительности, а поиски красоты - с поисками правды и утверждением определенных нравственных критериев. Субъективизму писателей-модернистов - Джойса, Д.Г.Лоуренса - он противопоставляет высокое реалистическое мастерство Шекспира и Диккенса, Теккерея и Мопассана, Тургенева и Толстого.

Взгляд на человека и принципы изображения его в произведении искусства явились основным моментом, отразившим существо полемики Голсуорси с модернистами. В статье «Литература и жизнь» Голсуорси писал: «На вопрос, ради чего мы отдаемся искусству, есть только один верный ответ: ради большего блага и величия человека». Голсуорси стремился служить искусству «больших общечеловеческих и социальных проблем».

В эстетике и творчестве Голсуорси понятие реализма неразрывно связано с категорией характера. Условием полноценного романа он считает наличие в нем жизненно правдивого человеческого характера. Сам Голсуорси вошел в литературу как создатель замечательных по своей выразительности образов Форсайтов, явившихся «точным воспроизведением общества в миниатюре».

Свое представление о романе Голсуорси связывал с его критической направленностью, с заложенными в нем началами обличения. Но вместе с тем от романа к роману идут поиски героя, утверждающего идеалы красоты и справедливости (Гарц в «Вилле Рубейн», Шелтон в «Острове фарисеев», Мортон и Кэрстин в романе «Фриленды», Ирэн и Босини в «Саге»).

Творчество Голсуорси, впитавшее традиции английского реалистического романа, - традиции Ч. Диккенса, Дж. Элиот, С. Батлера - развивалось и под сильным влиянием русской литературы. Именно это обстоятельство, не мешая развитию национального своеобразия художника и обогащая его творчество новыми качествами, сделало Голсуорси особенно близким русскому читателю. Примером

высшего мастерства в изображении человека для Голсуорси всегда была русская литература. Своими учителями он считает Тургенева и Толстого. В 1916 г. в статье «Русский и англичанин» Голсуорси писал о влиянии русской литературы на английскую: «Русская проза... это самая мощная животворная струя в море современной литературы...» По мнению Голсуорси, русские писатели внесли в художественную литературу «прямоту в изображении увиденного, искренность, удивительную для всех западных стран, особенно же удивительную и драгоценную для нас - наименее искренней из наций».

Величайшим образцом искусства прозы Голсуорси считал романы Тургенева. Он отмечал, что Тургенев помог «довести пропорции романа до совершенства». Для Голсуорси Тургенев - «самый утонченный поэт, который когда-либо писал романы». Тургеневская традиция имела для Голсуорси важное значение. Во многом благодаря Тургеневу Голсуорси владеет тайной гармоничности; его романам свойственны единство сюжетной линии, небольшое количество основных персонажей, определенность и острота конфликта, четкость и увлекательность социально-психологического рисунка.

Голсуорси верно понял особенности русской литературы - ее гуманизм и остроту социального обличения. В таком плане было воспринято им творчество Л. Толстого. Для английского писателя стало очевидным, что глубина, тонкость и убедительность психологического анализа в произведениях Толстого достигались благодаря проникновению в сущность социальных явлений.

Важное значение имела борьба Голсуорси за чистоту литературного языка. Голсуорси резко выступал против формалистического экспериментаторства в области языка. Образцом языка и стиля Голсуорси считает язык и стиль Толстого. Язык и стиль самого Голсуорси отличается ясностью, чистотой и замечательной простотой, которые ставят его в один ряд с лучшими мастерами художественного слова.

Основной труд всей жизни Голсуорси и его высшее творческое достижение - «Сага о Форсайтах» (The Forsyte Saga) - создавался в период с 1906 по 1928 г. За это время позиция писателя претерпевает заметные изменения. Начав с резкой критики мира собственников, Голсуорси под влиянием событий первой мировой войны, Октябрьской революции в России и рабочих волнений в Англии меняет свое отношение к миру Форсайтов. Сатирический элемент сменяется драматическим изображением. Драматические переживания главного героя при виде разложения прежних устоев совпадают с озабоченностью самого Голсуорси, вызванной судьбой Англии в послевоенный период.

Форсайтовский цикл включает шесть романов. Первые три объединены в трилогию «Сага о Форсайтах». Сюда входят романы «Собственник» (The Man of Property, 1906), «В петле» (In Chancery, 1920), «Сдается в наем» (To Let, 1921), а также две интерлюдии - «Последнее лето Форсайта» (Indian Summer of a Forsyte, 1918) и «Пробуждение» (Awakening, 1920). Вторая трилогия - «Современная комедия» (A Modern Comedy) - включает романы «Белая обезьяна» (The White Monkey, 1924), «Серебряная ложка» (The Silver Spoon, 1926), «Лебединая песня» (Swan Song, 1928) и две интерлюдии - «Идиллия» (The Silent Wooing, 1927) и «Встречи» (Passers by, 1927).

Первоначально роман «Собственник» был задуман как самостоятельное произведение. Мысль о его продолжении появилась у писателя в июле 1918 г. Замысел продолжить историю Форсайтов в ее связи с судьбами Англии не случайно возник у Голсуорси в период смены эпох. Он был рожден жизнью, задачей выявления основных особенностей движения истории, вступившей после октября 1917 г. в новый этап своего развития. Для реализации этого замысла требовался уже не один роман, а определенная система романов, позволяющая развернуть широкую и многогранную картину жизни общества на протяжении нескольких десятилетий. Таким эпическим циклом и стала «Сага о Форсайтах». Голсуорси создает широкое реалистическое полотно, правдиво отражающее общественную и частную жизнь английской буржуазии, ее быт, нравы, мораль. Описанные им события охватывают периоде 1886 по 1926 г.

Центральная тема романов форсайтовского цикла - упадок некогда могущественной и сильной английской буржуазии, крушение некогда прочного уклада ее жизни. Эта тема раскрывается на истории нескольких поколений семьи Форсайтов.

Об упадке и гибели буржуазных семей писали многие романисты XX в. В одном ряду с «Сагой о Форсайтах» стоят «Будденброки» Томаса Манна и «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара. Эти романы появились в разное время и в разных странах, но в каждом из них семейная тема перерастает в тему кризиса буржуазного общества.

Три первых романа форсайтовского цикла охватывают период с 1886 по 1920 г. Движение времени, смена эпох фиксируются отраженными в романах событиями истории: англо-бурская война, смерть

королевы Виктории, первая мировая война. События семейного характера перемежаются и связываются с историческими. Семья изображается как звено общественной жизни. Особенность каждого поколения определяется своеобразием эпохи. История Форсайтов перерастает в историю форсайтизма как общественного явления.

Для Голсуорси истинным Форсайтом является не только тот, кто носит эту фамилию, но каждый, кому свойственна собственническая психология и кто живет по законам мира собственников. Форсайта можно распознать по чувству собственности, по умению смотреть на вещи с практической стороны. Прирожденные эмпирики, Форсайты лишены способности к отвлеченному мышлению. Форсайт никогда не расходует зря энергию, не выражает открыто своих чувств. Форсайты никому и ничему не отдают себя целиком. Но они любят демонстрировать свою сплоченность, ибо «в сплоченности коренилась их мощь». В своем подавляющем большинстве это «люди прозаические, скучные, но вместе с тем здравомыслящие». Форсайты - не творцы и не созидатели; «никто в их семье не пачкал рук созданием чего бы то ни было». Но они стремятся приобрести и захватить созданное другими. Это обстоятельство порождает основной конфликт романа «Собственник», заключающийся в столкновении мира красоты и свободы, воплощенного в Ирэн и Босини, и мира Форсайтов, находящихся «в безоговорочном рабстве у собственности».

Форсайтизм и искусство - понятия несовместимые. Среди Форсайтов есть коммерсанты, сборщики налогов, стряпчие, юристы, купцы, издатели, агенты по продаже земель, но среди них нет и не может быть творцов прекрасного. Они выступают лишь как «посредники», извлекающие из искусства выгоду. Даже молодой Джолион, порвавший со своей семьей и совмещающий работу страхового агента с занятиями живописью, говорит о себе: «Я не сотворил ничего, что будет жить! Я был дилетантом, я только любил, но не создавал».

Что же можно сказать о других? Общение Джун с миром искусства основано на ее филантропической деятельности. Сомс соединяет свой интерес к живописи, способность восхищаться полотнами Буше, Ватто, Тернера и Гойи с соображениями чисто коммерческого характера. «Его репутация коллекционера основана не на пустой эстетической прихоти, а на способности угадывать рыночную будущность картины». Конечно, его понимание картин не ограничивается знанием их цены, но все-таки и Сомс является «посредником», «промежуточным звеном между художником и покупающей публикой». Он обладает способностью чувствовать и воспринимать красоту, но как истинный Форсайт стремится поработить ее, превратив в свою собственность.

Управляя и владея имуществом, Форсайты остаются непричастными и к науке, к развитию техники, к движению вперед, к прогрессу. Не случайно Сомс и другие Форсайты устремляют свои взоры не вперед, не навстречу будущему, а назад - к уходящему прошлому. Их пугают происходящие в мире перемены, и они гордятся своей непричастностью к «этой лихорадочной экспансии».

Практицизм Форсайтов несовместим с героизмом. Откровенная ирония звучит в названии романа - «Сага о Форсайтах». «Сага» - это сказание о героях, богатырях, совершающих подвиги. В самом слове «сага» заключено понятие героического, а, как отмечает сам Голсуорси, на страницах его романа героического мало.

Действие романа «Собственник» начинается в 1886 г. - в пору наивысшего благополучия Форсайтов в условиях викторианской Англии. Родоначальником семьи был «Гордый Доссет», простой подрядчик, разбогатевший на строительных заказах. Его дети преуспели в накоплении и приумножении оставленных им средств. В романах «Саги» действуют три поколения Форсайтов.

Открывающая «Собственника» глава - «Прием у старого Джолиона», содержащая великолепное по своему реалистическому мастерству изображение Форсайтов, является исходной для развития основных сюжетных линий романа. Демонстрация семейного благополучия Форсайтов становится в то же время и прелюдией к предстоящей драме. Процветающее «ядро нации» инстинктивно чувствует приближение опасности. В данный момент она связана с вторжением в их среду Босини - человека иного мира.

Реалистическое мастерство Голсуорси проявилось в его замечательном умении создавать яркие характеры, раскрывая своеобразие каждого из них в тесной связи с окружающей средой. С большой тщательностью описан в романе мир вещей, среди которых живут его герои. Форсайты любят и ценят вещи. Все, что их окружает, прочно, удобно, солидно. Дома и их обстановка, лошади и кареты, костюмы и украшения - все это описано в мельчайших подробностях. Воспроизводя портреты своих героев, Голсуорси через внешние черты раскрывает сущность их характеров. Сухопарая, длинная фигура Джеймса Форсайта вполне гармонирует с его сухостью и с его «прямолинейным» восприятием

окружающего. Во внешности Суизина - натуры примитивной и грубой - подчеркнута массивность, тяжелая окаменелость черт, квадратные плечи. Характерна застывшая презрительная гримаса на узком и бледном лице Сомса, его осторожная крадущаяся походка человека, который кого-то подстерегает. Голсуорси использует прием частого повторения, многократного упоминания одних и тех же наиболее характерных черт внешности героя, достигая этим особенно четкого зрительного образа (крупный, резко выступающий вперед форсайтовский подбородок, пышная копна волос Джун, яркие жилеты Суизина и т.д.).

В характеристике антагонистов форсайтовского мира Голсуорси придерживается иных принципов изображения и использует иные приемы, отказываясь от развернутого описания и прямой авторской оценки. Ирэн и Босини даны в романе прежде всего в восприятии Форсайтов. По поводу этих героев Голсуорси писал своему другу литературному критику Э.Гарнету следующее: «Я признаю, что Босини ускользнул от меня. Вначале я хотел дать его изнутри и нашел, что он отталкивает меня, что я не вижу его по-настоящему... поэтому я дал его со стороны, переместил фокус в глаза Форсайтов... С Ирэн - то же самое; она также дана со стороны. Никто из них не оживлен, подобно тому, как оживлены Форсайты». Голсуорси справедливо признавал, что образы Ирэн и Босини удались ему в меньшей степени, чем образы Форсайтов, которых он имел возможность наблюдать и образ жизни которых был ему хорошо известен.

Первый роман трилогии - «Собственник» - проникнут пафосом критики мира собственников. В нем преобладает сатирическое начало, проявившееся прежде всего в образе Сомса Форсайта. Сомс - наиболее полное и яркое воплощение форсайтизма. «Человек, пропитанный всеми предрассудками и верованиями своего класса», - говорит о нем Джолион. Характерна внешность Сомса - его лицо, «в котором преобладал подбородок», острые, как у рыси, глаза, его костюм («немыслимо вообразить его... с галстуком, отклонившимся от перпендикуляра на одну восьмую дюйма, с воротничком, не сияющим белизной»). Утонченность и «высокомерная выдержка денди» не только не скрывают, но странным образом подчеркивают его сходство с бульдогом; бросается в глаза его квадратная челюсть, специфическая линия рта, усугубляющая это сходство.

Способный и умный от природы, Сомс направляет всю свою энергию на накопление капитала. Ради этого он отказывается от государственной службы, предпочитая, как и его отец, практику присяжного поверенного. Сомс поддерживает только деловые связи; у него нет друзей, и он не испытывает потребности духовного общения с кем бы то ни было, кроме Ирэн, всегда уклоняющейся от такого общения, остающейся недоступной и далекой. Собственническое начало подавляет человека в Сомсе, мешает раскрытию лучших свойств его личности. Но он неизменно безупречен в сфере своих деловых отношений. Его не поддающаяся никаким соблазнам профессиональная честность основана на природной осторожности и врожденном отвращении к риску.

В отличие от многих других Форсайтов (Суизин, Тимоти, тетушки Джули и Эстер), Сомс соединяет в себе противоречивые черты. Обращает на себя внимание странная настороженность в выражении его замкнутого лица, тоска во взгляде, порожденная неудовлетворенностью его чувства к Ирэн. Любовь и красота недоступны Сомсу, хотя всем существом своим он стремится к обладанию ими. «Факты и цифры, из которых складывалась жизнь Форсайтов», мешают ему понять, что любовь и красота основаны на свободе. В своем предисловии к «Саге» Голсуорси писал о том, что трагедия Сомса - «очень простая, но непоправимая трагедия человека, не внушающего любви и притом недостаточно толстокожего для того, чтобы это обстоятельство не дошло до его сознания. Даже Флер не любит Сомса так, как он, по его мнению, того заслуживает». Страдания Сомса не делают его прозорливым. Лишь на одно мгновение «он предал в себе Форсайта - забыл самого себя... поднялся в чистые высоты бескорыстия и непрактичности». Это случилось тогда, когда он убеждается в том, что, уйдя из его дома, Ирэн не взяла с собой подаренные ей драгоценности. Читая оставленную ею записку, Сомс понимает, что и она страдает. В этот момент человек одерживает в нем верх над собственником. Но только на одно мгновение. В конце романа собственник уже вновь готов торжествовать победу.

Финал романа многозначителен. Босини затравлен; он погибает. Убитая горем Ирэн возвращается в дом Сомса. Однако победа Форсайта мнимая. Размышляя о смерти Босини и ее последствиях, молодой Джолион приходит к выводу о том, что «эта смерть разобьет семью Форсайтов. Удар скользнул мимо выставленной ими преграды и врезался в самую сердцевину дерева. На взгляд посторонних, оно еще будет цвести, как и прежде, будет горделиво возвышаться напоказ всему Лондону, но ствол его уже мертв, он сожжен той же молнией, что сразила Босини». Смерть Босини имеет последствия не только для личной жизни Сомса, она предвещает гибель благополучия всех Форсайтов.

Романы «В петле» и «Сдается в наем» написаны уже после первой мировой войны и Октябрьской революции в России, когда проявились ограниченность общественно-политических взглядов писателя. Тем не менее Голсуорси-реалист понимал необратимость происходящих в мире событий. В свете этого понимания им были восприняты не только процесс постепенного крушения Форсайтов, отразивший кризис буржуазной цивилизации в эпоху империализма, но и социалистическая революция в России. Принять ее он не смог, но историческую закономерность ее ощущал. В статье «К чему мы пришли» (1920) Голсуорси отметил, что война «революционизировала Россию, вероятно - навсегда». Революция страшила его. Он мечтал об усовершенствовании форм буржуазной демократии, идеалам которой оставался верен до конца. Сочувствуя положению народа, Голсуорси не верит в его созидательные возможности; критикуя буржуазные порядки, он возлагает надежды на преобразование общества путем реформ.

По сравнению с «Собственником» меняются тональность и общая атмосфера второй и особенно третьей части «Саги». Изображение нарастающего кризиса форсайтовского благополучия, раскрытие неизбежности этого процесса, рассматриваемого в контексте истории, сочетается со стремлением показать драматизм судьбы Форсайтов. Происходит сближение авторского «я» с образом Сомса. Сатира в изображении Сомса перестает быть началом доминирующим и отодвигается на второй план. Все больше акцентируется драматизм его положения. Голсуорси раскрывает пробуждение, а в конечном итоге и торжество человеческого начала в собственнике Сомсе. В описаниях его все чаще проскальзывают сочувствующие, а подчас и трагические ноты. В романе «В петле» уже сам Сомс Форсайт оказывается в положении человека, «жизнь которого затянута петлей». Нарастает тема возмездия, которая со всей силой прозвучит в истории любви дочери Сомса - Флер и сына Ирэн - Джона.

Сомсу предстоит пережить многое. Неумиряющая страсть к Ирэн, тщетные попытки вернуть жену, унижающий человеческое достоинство бракоразводный процесс, желание иметь наследника, брак-делка с француженкой Аннет - через все это проходит Сомс ради того, чтобы познать всепоглощающую любовь к своей единственной дочери Флер. Это чувство и приходящая с годами мудрость смягчают его. Однако Голсуорси сочувствует не только личным переживаниям Сомса. Он разделяет и его беспокойство за будущее Англии. В период послевоенного кризиса, когда ощущение прочного благополучия сменилось осознанием неустойчивости положения в стране. Сомс Форсайт становится для Голсуорси воплощением желанной стабильности, надежности, прочности. С ним он связывает свои представления о лучшей поре жизни. В сопоставлении с новым поколением послевоенной молодежи старшее поколение Форсайтов уже не кажется достойным лишь одного осуждения. Продолжая развивать тему крушения Форсайтов, обосновывая историческую закономерность этого процесса, Голсуорси грустит об уходящем прошлом.

Действие романа «В петле» происходит на рубеже XIX и XX вв. Звучит тема смены эпох; отчетливо вырисовывается социально-исторический аспект происходящих событий. Изменения в жизни Форсайтов ощущаются в самом начале романа. В первой главе («У Тимоти») развивается мысль о неизбежности «не только внешних, но и внутренних» изменений в клане Форсайтов. В истории рода обнаруживаются явные признаки деградации. Дает себя знать упадок корпоративного чувства у членов некогда монолитной семьи; нарушаются казавшиеся прежде незыблемыми порядки и традиции. Историческим фоном, на котором происходят события романа, является англо-бурская война, реакция на нее англичан и смерть королевы Виктории.

Голсуорси резко отрицательно оценивает позицию Англии в войне с бурами. Он осуждает колониальную политику и прямо пишет о том, что английская буржуазия извлекает из войны прибыли и ведет ее ради «коммерческих интересов». В романе нет непосредственного описания военных действий, но восприятие их Форсайтами выявлено глубоко. Трое из Форсайтов принимают участие в этой войне. Одной из ее жертв становится сын молодого Джолиона.

Как глубоко символическое событие описаны похороны королевы Виктории. Для Форсайтов эта смерть означает не только «завершение длительной блестящей эпохи», но и конец их благоденствия. «Никогда уже больше не будет так спокойно, как при доброй старой Викки!» Наблюдая за похоронной процессией. Сомс прощается с прошлым и сожалеет о нем. Голос автора то сливается с голосом Сомса, воспринимающего происходящее как национальное бедствие («Королева умерла, и в воздухе величайшей столицы мира стояла мгла непролитых слез»), то звучит суровым обвинением буржуазным порядкам и буржуазному законодательству. Уходящий в прошлое век оценивается как эпоха социальной несправедливости, канонизированного фарисейства и жестокости. Главная тема этой главы

выражается в словах: «Исчезает опора жизни! То, что казалось вечным, уходит!»

Свое дальнейшее развитие эта тема получает в романе «Сдается в наем». Время действия этой части трилогии - 1920 год. Среди действующих лиц на первом плане наряду с Сомсом и людьми его поколения - младшие Форсайты - Флер и Джон. История их любви составляет главную сюжетную линию романа.

Собственнические инстинкты Сомса пробуждаются в его дочери и становятся непреодолимой преградой для ее сближения с Джоном. Прошлое мстит за себя, разрушая счастье Флер. Горький опыт заставляет Флер понять, что «деньги со всем, что можно на них купить, не приносят счастья». Все более мощное звучание приобретает в романе тема необратимости процессов, происходящих в истории общества и судьбах Форсайтов. Возникает образ движущегося времени и изменяющегося мира.

Говоря в «Предисловии» к «Саге» о том, что в его трилогии представлены «расцвет, упадок и гибель» викторианской эпохи, Голсуорси обращает внимание на то обстоятельство, что с каждым новым десятилетием положение Англии и Форсайтов становилось все хуже; если в 80-х годах XIX в. оно было «чересчур застывшим и прочным», то в 1920 г., когда весь клан снова собрался, чтобы благословить брак Флер с Майклом Монтом, положение Англии стало «чересчур расплывчатым и безысходным». Венчание правнучки «Гордого Доссета» с наследником девятого баронета знаменует то «смещение классов, которым поддерживается политическая устойчивость всякого государства». В этом браке деньги Форсайтов соединились с землей и титулом Монтов. Потомки «Гордого Доссета» пополнили ряды «высшего класса» Англии.

И все же описание церемонии венчания Флер и Майкла сопровождается нарастающими нотами тревоги и беспокойства. Ощущение «современного неупорядоченного положения дел в стране» как бы висит в воздухе.

Лейтмотивом романа «Сдается в наем» становится ожидание смерти Тимоти - самого старого из Форсайтов. В главе «Свадьба Флер» об этой смерти говорят вслух, как о событии, которое может произойти в любую минуту. Описание похорон Тимоти приобретает символическое значение. Если похороны королевы Виктории явились прощанием с викторианским прошлым, то уход из жизни Тимоти знаменует конец эпохи Форсайтов. Вместе с Сомсом Голсуорси повторяет слова о том, что форсайтовский век и форсайтовский образ жизни «сдаются в наем». Викторианский прах развеян по воздуху. Реалистический характер символики заглавия романа очевиден.

В «Современной комедии» рамки семейного романа расширяются, в поле зрения писателя входят сложные противоречия общественной жизни послевоенной Англии. Голсуорси ясно чувствует кризис буржуазного общества и передает атмосферу послевоенных лет. Меняется тон повествования. Лихорадочный темп жизни передается в быстро сменяющихся друг друга картинах нравов. Голсуорси страшит неясное будущее, он ощущает под ногами колеблющуюся почву современной эпохи с ее переоценкой прежних ценностей, с ярко выраженным стремлением молодежи взять от жизни все возможное, с ее жадной насладений.

Флер, Майкл не дорожат традициями своих отцов и дедов, в жизни ищут новых и острых ощущений, и эта постоянная погоня за развлечениями, отсутствие определенных занятий и идеалов, циничное отношение к окружающему опустошают их души.

Большое внимание уделено здесь критике модернистского искусства. Живопись, музыка, поэзия поражены тлетворным влиянием формализма. Молодой поэт Уилфрид Дезерт, пройдя через огонь войны, утратил свои прежние идеалы, но, как и многие молодые люди «потерянного поколения», не обрел новых. Его стихи - вопль отчаяния, проявление полного неверия в жизнь и отрицание всех ее ценностей.

И каждый из молодых героев «Современной комедии» не удовлетворен своей жизнью, мечется в кругу ее противоречий, но не может обрести уверенности в окружающем. Старинная китайская картина, висящая в гостиной Флер, объясняет смысл названия первого романа «Современной комедии». На картине изображена белая обезьяна. Она держит кожуру съеденного апельсина и тоскливыми глазами смотрит на зрителя. Эта картина выражает мысль об опустошенности современной жизни. «Съедает плоды жизни, разбрасывает кожуру и тоскует при этом», - говорит о ней Флер.

Голсуорси с нескрываемой иронией описывает деятельность парламентариев, их громкие, но пустые речи, не меняющие тяжелого положения страны. Несостоятельными оказываются попытки Майкла Монта (он - член парламента) приостановить растущую в стране безработицу. Разработанный им план переселения детей из рабочих семей в колонии нереален.

В заключительных книгах «Современной комедии» проявляется стремление автора

противопоставить современной Англии все лучшее, что было в старой форсайтовской Англии. Это обращение к прошлому в значительной мере объясняется боязнью будущего. Всеобщая забастовка 1926 г. изображена без сочувствия. Но при этом Голсуорси признавал, что нельзя назвать социальную систему «действительно эволюционирующей, если она вызывает против себя такой огромный подъем революционного недовольства».

В последние годы Голсуорси работал над трилогией «Последняя глава» (End of the Chapter), включающей романы «Девушка ждет» (Maid in Waiting, 1931), «Цветущая пустыня» (Flowering Wilderness, 1932) и «Через реку» (Over the River, 1933). Герои трилогии - представители старинного дворянского рода Черрелов. Младшая дочь полковника Черрела Динни - любимая героиня Голсуорси, в образе которой писатель воплощает свой идеал.

Голсуорси идеализирует старинную английскую аристократию, ее образ жизни и культуру, противопоставляет ее буржуазии. Семейство Черрелов, «связанных с родной землей глубокими корнями и чувством долга», он стремится представить опорой Англии. Однако иллюзорность этой попытки становится очевидной в результате реалистического изображения жизни нескольких поколений Черрелов. Глубоко симпатизируя своим героям, Голсуорси вместе с тем правдиво рисует процесс их постепенного оскудения и упадка, «не скрывает их сословной узости и ограниченности»*.

* В о р о п а н о в а М.И. Джон Голсуорси. - Красноярск, 1968. - С. 495.

Творчеству Голсуорси свойственны широкий эпический размах, значительность социально-психологических обобщений, мастерство и тонкая наблюдательность в изображении повседневной действительности, критицизм, сочетающийся с проникновенным лиризмом.

Эдвард Морган Форстер (Edward Morgan Forster, 1879-1970)

Эдвард Морган Форстер является классиком современной английской литературы. Его творчество находится в русле реалистического искусства и противостоит кризисным явлениям буржуазной культуры.

Форстер последовательно отстаивает ценность человеческой личности, противопоставляя богатство ее внутреннего мира и заложенные в ней возможности убожеству буржуазной цивилизации. Его глубоко волнует судьба человека в современном мире. Он апеллирует к разуму, видя в культуре и знаниях источник естественных и гармоничных отношений между людьми. Писатель оперирует подчас весьма расплывчатыми категориями «взаимопонимания», «добра», «самоотверженности», не соотнося их с определенной программой. Форстер был связан с группой «Блумсбери», но ему не было свойственно эстетство ее членов (Вирджиния Вулф, Роджер Фрай и другие). С годами его связи с «блумсберийцами» обрываются.

Форстер родился в Лондоне в семье архитектора. Он учился в одной из привилегированных школ, где на собственном опыте убедился в губительном воздействии снобизма на личность ребенка. Впоследствии Форстер писал о том, что в стенах закрытых учебных заведений Англии вырастают люди с «недоразвитыми сердцами». В системе морально-этических проблем произведений Форстера вопрос о «скованности» человеческого сердца, его «слепоте», займет одно из центральных мест. Университетское образование писатель получил в Кембридже, где специализировался в области классических языков и истории. В годы первой мировой войны Форстер служил в Александрии в качестве добровольца Красного Креста. За свою жизнь он побывал в Греции, Германии, Италии, дважды совершил поездку в Индию. В течение многих лет Форстер жил в местечке Эбингер, в Суррее. С 1946 г., будучи почетным членом Королевского колледжа, жил в Кембридже.

В первый - довоенный - период творчества Форстер создал четыре романа: «Куда боятся ступить ангелы» (Where Angels Fear to Tread, 1905), «Самое длинное путешествие» (The Longest Journey, 1907), «Комната с видом» (A Room with a View, 1908) и «Хауардз-Энд» (Howards End, 1910).

Ко второму - послевоенному - периоду относится создание лишь одного романа «Поездка в Индию» (A Passage to India, 1924). После него Форстер не выступал с художественными произведениями. Однако в 20-30-е годы были написаны его основные литературно-критические работы. В 1927 г. была опубликована его книга «Аспекты романа» (Aspects of the Novel), в последующие годы появились сборники «Эбингерская жатва» (Abinger Harvest, 1936) и «Да здравствует демократия» (Two Cheers for Democracy, 1951), куда вошли статьи по вопросам литературы, путевые очерки и выступления по радио,

с которыми в годы второй мировой войны писатель обращался к своим соотечественникам.

В эстетике Форстера проявился дуализм его философских взглядов, которые сложились под значительным влиянием идеалистического учения Канта о различии между миром «вещей в себе» и миром «явлений, субъективным миром ощущений». Этот дуализм, присущее Форстеру «двойное видение», явившееся результатом его представлений о «двойном существовании», определили своеобразную двуплановость форстеровских романов. Их характерная особенность заключается в сочетании реалистических картин действительности с усложненной системой символов. Однако в отличие от Канта Форстер не возводит непроходимой стены между «вещью в себе» и «явлением». Он стремится к гармоничному слиянию двух начал - реального и идеального, к связи «двух миров» («мира вещей» и «мира явлений»). На этом основана выдвигаемая им теория «координации» и взаимопонимания.

Величайшими романистами Форстер считает Толстого и Пруста. Непревзойденное мастерство изображения реального мира в романе «Война и мир» и проникновение в тайники и лабиринты подсознания, столь характерное для Пруста, Форстер ценит в равной мере. Толстой и Пруст для него дополняют друг друга. Желаемый идеал он видит в слиянии двух начал, воплощенных в творчестве этих писателей.

Для произведений Форстера характерна многозначность. Но в его творчестве первый - реалистический - план с четко звучащими нотами критического отношения к действительности всегда преобладает над туманной символикой.

В 20-е годы, в период интенсивного развития модернистских течений, Форстер выпускает книгу «Аспекты романа», в которой полемизирует с эстетикой модернизма. Эту полемику он продолжает и в последующие годы (статья «Вирджиния Вулф» - Virginia Woolf, 1942). В «Аспектах романа» Форстер писал, что основу романа составляет повествование, рассказанная история, воспроизводящая жизнь в ее временном развитии. Умение передать движение времени, ритм жизни он считал необходимым условием создания полноценного произведения. Истинно великими романистами Форстер признает тех, кто обладает даром создания многогранных человеческих характеров. К числу таких писателей он относит Толстого и Достоевского, Филдинга и Флобера.

К выполнению этих условий стремился и сам Форстер. Его романы отличаются четко продуманной, завершенной композицией, глубиной и изящной тонкостью психологического рисунка, мастерством в передаче ощущения постоянно движущегося времени.

Форстер последовательно отстаивает мысль о враждебности мира буржуазного практицизма и делячества истинной человечности. В его произведениях отчетливо противопоставляются две категории людей - те, которые живут в соответствии с нормами лицемерной буржуазной морали, и те, поступки которых определяются влечением сердца, искренним стремлением помочь людям, полным пренебрежением к выгоде. Творчество Форстера посвящено одной основной теме - поискам путей достижения взаимопонимания между людьми. С этим связан вопрос о высвобождении потенциальных возможностей человеческой личности, скованных предрассудками и условностями буржуазной среды.

В романе «Хауардз-Энд» содержится картина жизни английского общества. Поместье Хауардз-Энд ассоциируется со всей Англией. В широком плане ставится вопрос о правах наследования поместья Хауардз-Энд: кто унаследует Англию, кому будет принадлежать ее будущее - людям типа буржуазного дельца Уилкокса или таким, как просвещенная, гуманная и отзывчивая Маргарет Шлегель? Спасением от всех зол Форстер считает взаимосвязь и взаимопонимание людей различных социальных взглядов.

«Поездка в Индию» - один из первых и наиболее значительных антиколониалистских романов в английской литературе новейшего времени. В нем речь идет о возможности существования нормальных взаимоотношений между Востоком и Западом, между Индией и Англией.

Форстер дважды был в Индии - в 1912-1913 гг. и в 1921 г., когда страна переживала подъем национально-освободительного движения. Личные наблюдения убедили его в том, что колониальная политика британского империализма направлена на подавление зависимых стран и разобщение народов.

На протяжении многих веков между «восточной» и «западной» цивилизацией воздвигался барьер. Каким образом он может быть уничтожен? Этот вопрос становится основным в «Поездке в Индию». Писатель далек от выдвижения определенной социально-политической программы. Один из героев романа англичанин Филдинг, выражая мысли самого автора, говорит о том, что понимание между людьми может быть установлено «с помощью доброй воли плюс культура и разум». Форстер стремится наметить пути к взаимопониманию англичан и индийцев. Его роман направлен против той трактовки

«колониальной темы», которая содержится в произведениях Кипплинга и Хаггарда.

Неторопливо разворачивается в романе панорама жизни города Чандрапора на берегу Ганга. На возвышенности расположены дома европейцев, в низине - кварталы, заселенные индийцами. Резиденция, в которой живут англичане, представляет в Чандрапоре власть Британской империи. Улицы, «названные именами победоносных генералов и пересекающиеся под прямым углом, символизировали сеть, брошенную Великобританией на Индию». У резиденции «нет ничего общего с городом, кроме простирающегося над ними небесного свода».

Рисуя портреты английских чиновников - недалекого, но самоуверенного Тэртона, сухого и надменного Ронни Хэзлопа, - Форстер подчеркивает присущую им ограниченность в понимании людей и событий, неоправданное высокомерие в отношении к индийцам. Форстер объективен: и в образах англичан, и в образах индийцев он стремится подметить и раскрыть как положительные, так и отрицательные стороны. Но сама логика жизни и происходящих в Чандрапоре событий такова, что делает позицию англичан несостоятельной, обнажает враждебность проводимой ими политики интересам Индии и ее народа. Форстер понимает это. Поэтому в его романе звучит тонкая, а подчас и язвительная ирония в изображении английских чиновников, привыкших надменно повелевать и все еще не чувствующих, что почва у них под ногами становится зыбкой.

С большой теплотой и уважением пишет Форстер об индийцах. В его изображении они лишены традиционных для многих колониальных романов черт примитивизма и варварства. Они умны и обаятельны, непосредственны в проявлении своих чувств. Таков доктор Азиз. Он хорошо образован, и увлечение медициной сочетает с живущей в нем страстью к поэзии. Азиз горяч и несдержан в выражении своих чувств; он неспособен скрывать свою антипатию и неприязнь к английским чиновникам. Вместе с директором колледжа англичанином Филдингом он мечтает о всеобщем братстве народов и как истинно форстеровский герой склонен видеть путь к его осуществлению в доброте, любви и отзывчивости людей. Форстер не претендует на исчерпывающее и всестороннее освещение жизни Индии. Многие в этой стране остаются для него неразгаданным и неясным. С этим связана усложненная символика романа.

Для всех героев, выросших и воспитанных в Англии (Ронни Хэзлоп, Филдинг, миссис Мур, Адела), поездка в Индию становится серьезным испытанием, проверкой их человеческого достоинства, жизнеспособности их взглядов. Миссис Мур - мать Ронни Хэзлопа - вместе с невестой своего сына Аделой приезжает в Чандрапор. В отличие от многих своих соотечественников миссис Мур мечтает познакомиться с подлинной Индией; она открывает ее для себя не столько в памятниках архитектуры, сколько в восточной экзотике, в людях. Миссис Мур хорошо понимает Азиза и без труда находит с ним общий язык. Но она вступает в конфликт со своим собственным сыном, так как его отношение к Индии и ее людям для нее неприемлемо. Посещение Марабарских пещер и услышанное ею там эхо «начали расшатывать ее жизненные устои». Она утратила присущую ей внутреннюю гармонию. Развиваемая ею прежде теория всепрощения и любви перестала для нее существовать.

Образ Марабарских пещер и звучащего в них эха вырастает в романе в усложненный символ. Толкование его, как это часто бывает в произведениях Форстера, затруднено. Вполне возможно, что с образом Марабарских пещер писатель связывал свое представление о всем том сложном, а во многом и необъяснимом для человека, скованного предрассудками буржуазной цивилизации, что таится в неизведанных глубинах и безграничных возможностях колониальных стран. Вместе с тем на протяжении всего романа Форстер полностью отказывается от того налета ложной романтики, которым многие из его предшественников старались украсить свои описания Индии. Откровенно, с нескрываемой иронией осмеивает он подобные приемы (эпизод катания на слоне, сцена завтрака у входа в пещеру и т.д.). В его описаниях индийская действительность проста и сурова.

Образ Филдинга - один из наиболее значительных в романе. Он справедливо и трезво оценивает положение дел в Индии, понимает обреченность колониальной политики и несостоятельность тех приемов подавления и запугивания местного населения, к которым прибегают англичане.

Вместе со своим героем Форстер понимает обреченность проводимой Англией колониальной политики. Однако заключительные слова о будущем Индии и о том, возможна ли дружба между индийцем и англичанином, принадлежат в романе не англичанину Филдингу, а индийцу Азизу. Азиз говорит Филдингу: «Индия должна стать нацией! Никаких иностранцев! Индусы, и мусульмане, и сикхи, и все должны быть едины!.. Долой англичан, во всяком случае!.. Если я не заставляю вас уйти, Ахмед заставит, Карим заставит... мы избавимся от вас, да, мы прогоним каждого проклятого англичанина прямо в море, и тогда... вы и я будем друзьями!» Эти слова - итог, к которому вместе со

своим героем приходит и сам Форстер.

Сомерсет Моэм **(William Somerset Maugham, 1874-1965)**

Широко известный писатель Сомерсет Моэм выступал как драматург, романист, новеллист и критик. В своем творчестве Моэм придерживался в основном реалистических принципов, однако его художественный метод складывался также под влиянием натурализма, неоромантизма и модернизма. Творческий путь Моэма неровен: наряду с высокохудожественными произведениями он создавал и довольно слабые. Сам Моэм называл себя «одним из ведущих писателей второго ряда». Моэм достиг большой популярности и признания за присущее ему мастерство рассказчика, правдивость, отточенность литературной формы, основанной на принципе простоты, ясности и благозвучия.

Моэм родился в семье юриста Британского посольства в Париже. Говорить по-французски он начал раньше, чем овладел английским. Он был намного младше своих трех братьев, и когда те были отправлены учиться в Англию, он оставался единственным ребенком в доме родителей, почти никогда не расставаясь с матерью, к которой был страстно привязан. В восемь лет он осиротел: от туберкулеза умерла мать. С ее утратой связаны самые сильные переживания в жизни Моэма. Именно в это время он стал заикаться. Через два года внезапно умер отец. Это произошло в то самое время, когда в предместье Парижа был достроен дом, в котором должна была жить вся семья. Но семьи больше не было. Старшие братья учились в Кембридже, готовясь стать юристами, а Уилли был отправлен в Англию на попечение дяди-священника Генри Моэма. В унылом и холодном пасторском доме прошли его школьные годы. Он рос одиноко и замкнуто. В школе чувствовал себя аутсайдером, отличаясь от мальчиков, выросших в Англии. Они смеялись над заикой, над тем, как он говорит по-английски. Болезненная застенчивость мучила его, преодолеть ее он был не в состоянии. Близких друзей не оказалось. «Я никогда не забуду страданий этих лет», - говорил Моэм, избегавший вспоминать свое детство. Навсегда остался осадок горечи, постоянной настороженности, боязни быть униженным. Выработалась привычка наблюдать за всем с определенной дистанции. Книги и пристрастие к чтению помогли Моэму укрыться от окружающего. Уилли жил в мире книг, среди которых любимыми стали сказки «Тысячи и одной ночи», «Алиса в стране чудес» Кэрролла, «Уэверли» В. Скотта и приключенческие романы капитана - Марриета. Моэм хорошо рисовал, любил музыку, был среди сильных учеников и мог претендовать на место в Кембридже, но глубокой заинтересованности в этом не испытывал. Светлые воспоминания остались только об одном учителе - Томасе Филде, которого под именем Тома Перкинса Моэм описал в романе «Время страстей человеческих». Но и радость общения с Филдом не могла перевесить то жесткое и темное, что пришлось познать Уилли в классных и спальнях комнатах школы-интерната для мальчиков.

В пятнадцать лет детство кончилось. Боль и раны остались на всю жизнь, но укрепилась сила сопротивления, внутренней независимости, что и помогло добиться согласия дяди отправить его в Германию изучать немецкий язык. Моэм едет в Гейдельберг, где впервые чувствует себя свободным, занимается тем, к чему испытывает интерес. Его увлекает философия, он слушает лекции Куно Фишера о Шопенгауэре, штудирует труды Спинозы. Открывает для себя Ибсена и Зудермана, проникается особой атмосферой театра. Потрясающее впечатление на Моэма производит музыка Вагнера, а чтение гётевского «Фауста» открывает для него новый мир. В это время прочитаны романы Мередита, стихи Суинберна, Шелли, Верлена, «Божественная комедия» Данте. Размышляя над «Жизнью Иисуса» Ренана, Моэм впервые отдает себе отчет в том, что он утратил веру и стал агностиком. Как утверждал впоследствии близкий Моэму Алан Сирл, Моэм хотел, но не мог верить; душа его тяготела к вере, разум отрицал ее.

Моэм вернулся в Англию, когда ему было восемнадцать. Жизнь в Гейдельберге содействовала его интеллектуальному пробуждению. Теперь надо было избрать профессию. Дядя хотел видеть его священником и склонял к изучению богословия, но он сделал свой выбор самостоятельно: едет в Лондон и в 1892 г. становится студентом медицинской школы при больнице св. Томаса. Годы, проведенные в больнице и в бедных кварталах одного из районов Лондона - Ламбете, где он лечил своих пациентов, сделали из Моэма не только дипломированного врача, но и писателя. Все эти годы он напряженно работал. Врачебная практика многое дала Моэму как писателю. Он увидел жизнь в неприкрашенном виде, научился понимать людей. «За эти три года, - писал Моэм в своей автобиографической книге "Подводя итоги" (The Summing Up, 1938), - я был свидетелем всех эмоций,

на какие способен человек. Это разжигало мой инстинкт драматурга, волновало во мне писателя... Я видел, как люди умирали. Видел, как они переносили боль. Видел, как выглядят надежда, страх, облегчение; видел черные тени, какие кладет на лица отчаяние; видел мужество и стойкость». Занятия медициной сказались на особенностях творческой манеры Моэма. Как и у других писателей-врачей (Синклер Льюис, Джон О'Хара), его проза не метафорична, лишена аффекции и преувеличений.

Средства на жизнь были, но не было близких друзей, никого, кто мог бы направить в литературном труде, которому Моэм отдавал теперь все свободное время. Жесткий режим - с девяти до шести больница - оставлял свободными только вечера. Он проводил их, поглощая книги, и учился писать. Перевел «Привидения» Ибсена, стремясь изучить технику драматурга, сам пишет пьесы и рассказы. Рукописи двух рассказов Моэм отправил издателю Фишеру Анвину. Один из них получил благосклонный отзыв Э. Гарнета - известного авторитета в литературных кругах. Гарнет советовал неизвестному автору продолжать писать, а издатель ответил: нужны не рассказы, а роман. Прочитав ответ Анвина, Моэм тут же приступил к созданию «Лизы из Ламбета». В сентябре 1897 г. этот роман был опубликован. С этого времени Моэм стал профессиональным писателем.

Моэм писал в разных жанрах: выступал как драматург - «Леди Фредерик» (Lady Frederick, 1907), «Невидимый» (The Unknown, 1920), «Круг» (The Circle, 1921), «За боевые заслуги» (For Services Rendered, 1932), «Шеппи» (Sheppey, 1933) и др., романист - «Лиза из Ламбета» (Liza of Lambeth, 1897), «Миссис Крэдок» (Mrs. Craddock, 1900), «Бремя страстей человеческих» (Of Human Bondage, 1915), «Луна и грош» (The Moon and Sixpence, 1919), «Узорный покров» (The Painted Veil, 1925), «Пироги и пиво» (Cakes and Ale, 1930), «Театр» (The Theatre, 1937), «На острие бритвы» (The Razor's Edge, 1945) и др., новеллист (сборники «Трепет листа» - The Trembling of a Leaf, 1921, «От первого лица, - First Person Singular, 1931, «Игрушки судьбы» - Creatures of Circumstances, 1947 и др.). Моэм является автором многих статей о писательском ремесле, об искусстве рассказчика, о романистах (Филдинг, Остен, Диккенс, Флобер, Достоевский). Моэм живо откликался на запросы времени и вкусы публики. Его путь к успеху не был легким; он работал регулярно, упорно, целеустремленно, сумел добиться признания и материального благополучия, став одним из самых читаемых авторов. Тиражи его книг расходились с удивительной быстротой и приносили большие доходы.

Моэм всегда подчеркивал, что сфера его интересов как писателя была связана с характерами и судьбами людей, внешне, казалось бы, ничем особенно не примечательных. Он тяготел к исключительному, полагая, что самое интересное и неожиданное заключено в повседневном. Из боли и страданий, с которыми жизнь столкнула его в Ламбете, родился его первый роман, написанный в традициях натурализма и посвященный судьбе молодой женщины, становящейся жертвой среды. «В "Лизе из Ламбета", - писал Моэм, - я, ничего не добавляя и не преувеличивая, изобразил людей, встречавшихся мне в районе, который я обслуживал как практикант-акушер, и случаи, поразившие меня, когда по долгу службы я заходил в дома или в свободное время бродил по улицам... По недостатку воображения я просто вносил в книгу то, - что видел своими глазами и слышал своими ушами»*. Принципу достоверного описания обыденного Моэм остался верен и впоследствии.

* М о э м С. Подводя итоги. - М., 1957. - С. 125.

Если в «Лизе из Ламбета» ощущается влияние Золя, то роман «Миссис Крэдок» написан в традициях мопассановской прозы. Здесь впервые у Моэма прозвучал вопрос о том, что такое жизнь и любовь. Очевидна близость «Миссис Крэдок» к роману Мопассана «Жизнь». Моэм высоко ценил Мопассана. «Он предельно ясен и четок, отлично чувствует форму и умеет выжать из своих сюжетов максимум драматизма», - писал Моэм. К тому же стремился и он сам.

Сенсационный успех имели пьесы Моэма, они же принесли ему материальное благосостояние. День премьеры «Леди Фредерик» - 26 октября 1907 года - стал знаменательным в его жизни: он был признан как драматург. Моэм продолжает традиции театра Реставрации и комедий Уайлда, изображает нравы, сумасбродства и пороки светского общества. В блестящих диалогах раскрываются лицемерие и ханжество персонажей. Пьесы Моэма делятся на комические и серьезные. В первых он преследует чисто развлекательные цели, противопоставляя их драме идей Шоу. В серьезных пьесах обращается к важным социальным проблемам. В пьесах «Невидимый», «За боевые заслуги», «Шеппи» сильно критическое начало, показаны последствия первой мировой войны, сломавшей судьбы многих людей.

Моэм был участником первой и второй мировых войн, выступал против кайзеровской, а затем фашистской Германии в качестве агента британской разведки. Вместе с тем он считал политику преходящей, а потому не существенной для художественного произведения, долговечность которого

определяется красотой. Однако Моэм не обходит своим вниманием насущные проблемы войны и мира, колониальной политики, трактуя их в духе гуманизма («За боевые заслуги», «На острие бритвы», «Дождь», «Макинтош» и др.).

Когда началась первая мировая война, Моэм завербовался в автосанитарную часть и попал во Францию. Затем работал в разведке, находясь год в Швейцарии, а в 1917 г. был направлен с секретной миссией в Петроград с целью воспрепятствовать приходу большевиков к власти. «...Я не прошу мне верить, что, если бы меня послали в Россию на полгода раньше, я бы, может быть, имел шансы добиться успеха. Через три месяца после моего приезда в Петроград грянул гром, и все мои планы пошли прахом»*. Но Моэм был рад возможности «пожить в стране Толстого, Достоевского и Чехова». В конце войны Моэм лечится в туберкулезном санатории в Шотландии. Выйдя оттуда, всецело посвящает себя литературной деятельности и путешествиям. Его влекли далекие страны, экзотические уголки мира, «окраины империи». Он плывал по разным морям на пароходах-люксы и на грузовых суденышках, на парусных шхунах и рыбацких лодках; передвигался на поездах, автомобилях, верхом на лошади, ходил пешком. Путешествия давали ему ощущение свободы, знакомили с героями будущих книг, местом действия которых становились страны Европы, Азии, Африки, острова Тихого океана, портовые города и затерянные где-нибудь в глуши селения. «Меня интересовали люди и их биографии», - говорил Моэм. Деревянную хижину на сваях он предпочитал музею, разговор с матросом - беседе с парламентарием.

* Моэм С. Подводя итоги. - М., 1957. - С. 150.

Моэм называл себя писателем-самоучкой. Он много трудился, чтобы достичь высот профессионального мастерства; и он преуспел: у него появилось ощущение, что он «стал чувствителен, как фотопленка» и с помощью воображения мог каждого, с кем его свела судьба, «отлить в достоверный образ». Его не увлекало экспериментирование в литературе. Он стремился писать без всяких ухищрений, вполне укладывался в традиционные формы и, будучи великолепным рассказчиком, умел «мыслить сюжетом». Ему было о чем рассказать, и ему было интересно рассказывать. А поскольку людям всегда доставляет удовольствие слушать интересные истории, то он стремился эту потребность удовлетворить.

Его интересуют контрасты, которые он обнаруживает в людях, в их характерах и действиях. Изучая человеческую природу на протяжении всей жизни, писатель признавался, что и на склоне лет воспринимал человека как загадку и всегда остерегался судить о людях по первому впечатлению. Он был терпим и относился к окружающим с юмором. «Нет ничего прекраснее, чем доброта», - утверждал Моэм и вместе с тем он считал, что «не надо ждать от людей слишком многого».

Оптимистом Моэм не был. Он называл себя воинствующим пессимистом, живущем в мире, который «катится в пропасть». И это многое объясняет в его творчестве. Трагизм мироощущения присутствует во многих его произведениях, однако герои Моэма находят в себе силы противостоять судьбе, ищут выход из состояния «человеческого рабства», косности бытия. Проблема трагизма человеческого существования рассматривается Моэмом в нескольких аспектах: он трактует ее в космическом плане («Земля - всего лишь комочек грязи, который носится в пространстве вокруг второстепенной звезды, мало-помалу остывающей»); рассматривает в плане антропологическом, развивая мысль о том, что люди - «игрушки в руках природы»; связывает трагизм бытия с социальными условиями жизни людей. Мировоззренческие и эстетические принципы Моэма, вполне сложившиеся к началу первой мировой войны, не претерпели сколько-нибудь существенных изменений в последующие годы, когда он, преуспевающий писатель и один из самых богатых людей, жил на своей великолепной вилле на юге Франции, имея полную возможность жить так, как он хотел. Он был стоек в своих взглядах на жизнь, людей и искусство. Тем более значительной является его запись 1949 г. в «Записной книжке писателя»: «Искусство, если оно не способствует правильному действию, не больше как опиум для интеллигенции... Я думаю, что в героическом мужестве, с которым человек встречает безумства мира, есть красота более великая, чем красота искусства»*.

* A Writer's Notebook - L, 1952. - P. 246.

Глубина драматических конфликтов определяет структуру романов Моэма, составляющих значительную часть его литературного наследия. Жизнь его героев складывается нелегко, она наполнена страданиями, утратой иллюзий; они одиноки, не поняты близкими, мучительно ищут свой путь и место в жизни. Безрадостна жизнь с тупым и черствым мужем миссис Крэддок. Глубоко страдает

герой «Бремени страстей человеческих» Филип Кэри. Рано осиротев, он лишился любви, заботы и ласки. Не сбывается его мечта стать художником, глубоко мучительны отношения с Милдред.

В буквальном переводе название этого во многом автобиографического романа - «О человеческом рабстве». Так называется и одна из глав труда философа XVII в. Спинозы «Этика», в котором человек и все его действия рассматриваются как часть мировой детерминированной во всех своих элементах системы. Учение Спинозы близко Моэму. Особенно сильное влияние произвело на него определение аффектов как причины человеческого рабства. Человек - раб своих страстей, своих аффектов, но ему неведомы причины испытываемых им влечений. И поскольку они скрыты от него, его страдания усугубляются. Только разум, только обращение к полезной для людей деятельности может освободить человека от рабства.

Тяжкий путь познания проходит герой романа «Бремя страстей человеческих». Став врачом и помогая людям, он обретает долгожданную свободу. Но освобождение от рабства происходит не только по этой причине. Моэм считает, что почувствовать себя счастливым можно тогда, когда поймешь: «узор человеческой жизни» очень прост - «человек рождается, трудится, женится, рождает детей и умирает». Осознание этой истины освобождает человека от многих иллюзий, а тем самым и помогает ему жить.

По своему характеру «Бремя страстей человеческих» - это «роман воспитания», вхождение героя в жизнь. В нем передано движение от детства к отрочеству, а затем - к юности и зрелости. Этот путь отмечен важными событиями, многими открытиями, преодолением трудностей. Герой познает себя, людей, жизнь. Ему приходится делать выбор, решать все новые и новые проблемы. Наиболее сложная ситуация возникает в жизни Филипа Кэри с появлением Милдред. История его любви к этой женщине описана обстоятельно, полно, детально. Передана вся глубина переживаемого им горя, боли, отчаяния, унижения, бессилия, показаны взлеты надежд и отчаяние. «Жизнь его казалась ужасной, пока мерилом было счастье, но теперь, когда он решил, что к ней можно подойти и с другой меркой, у него снова прибавилось сил. Счастье имело так же мало значения, как и горе. И то и другое вместе с прочими мелкими событиями его жизни вплеталось в ее узор». Все, что с ним случится дальше, только вплетет новую нить в сложный узор его жизни, а когда наступит ее конец, он будет радоваться тому, что рисунок близок к завершению. Это будет произведение искусства, и оно не станет менее прекрасным от того, что он один знает о его существовании, а с его смертью оно исчезнет. Филип был счастлив.

В контексте литературы Англии начала века роман Моэма тематически близок таким произведениям, как «Самое длинное путешествие» (1907) Э.М.Форстера, «Сыновья и любовники» (1913) Д.Г.Лоуренса, «Портрет художника в юности» (1916) Д.Джойса. Эти романы написаны писателями разной эстетической ориентации, но в каждом из них рассказано о вступлении героя в жизнь, о поисках своего призвания.

В романе «Луна и грош» речь идет о трагедии художника. Тема судьбы ученого звучит в романе «Цветной покров». О судьбе актрисы рассказано в романе «Театр». Герои этих произведений - люди, преданные своему призванию, противостоящие обывательской стихии ради служения живописи, науке, сцене. Обретая себя, человек вплетает нить в свою судьбу.

С особой силой талант Моэма проявился в жанре рассказа. Особенность рассказов Моэма состоит в соединении остро-сюжетности с психологизмом. «Изучение характера - моя специальность», - говорил Моэм. Вместе с тем он отмечал свою склонность к драматизации действия и остроте развития конфликта. В рассказе «Нечто человеческое» Моэм писал: «Я люблю рассказы, у которых есть начало, середина и конец. Мне непременно нужны «соль», какой-то смысл. Настроение -это прекрасно, но одно только настроение - это рама без картины». Моэм следовал принципу: быть занимательным без причудливо-фантастического, создавать увлекательные истории, оставаясь верным жизни. И еще одна особенность: присутствие в рассказе самого автора, от лица которого чаще всего и ведется повествование. Иногда это сам Сомерсет Моэм - проникательный, не стремящийся к поучениям и морализированию, несколько отчужденный от происходящего; иногда это кто-то другой - «рассказчик», чей образ, не сливаясь с образом автора, остается в чем-то ему близок; иногда повествователь выступает под именем Эшендена, чей образ и облик напоминают Моэма. Кто бы ни рассказывал историю, она всегда держит читателя и слушателя в напряжении, а развязка производит впечатление своей неожиданностью.

Жизненные ситуации, которые передает Моэм, могут казаться неожиданными, поведение человека - непредсказуемым, его поступки - непредвиденными, но за всем этим - нечто вполне объяснимое, «нечто человеческое», как определяет сам писатель. Многие рассказы Моэма стали классикой новеллистического жанра («Дождь», «За час до фэйф-о-клока», «Санатор» и др.).

В критико-биографической литературе интерпретация творчества и личности Мэма противоречива, неоднозначна. Один из первых биографов писателя (Т.Морган, 1980) акцентирует внимание на негативных сторонах натуры и характера Мэма. Он пишет о нем как о цинике, женоненавистнике, человеке, болезненно реагирующем на всякую критику и легко идущем на компромисс. Р.Колдер (1989) создает иной образ: не мизантроп и не циник, не ожесточенный и озлобленный человек, а остроумный и ироничный, отзывчивый и терпимый, неизменно трудолюбивый и твердый, самостоятельно и решительно прокладываящий себе путь в литературе. Нет единства и в оценках художественных достоинств произведений писателя: для одних Мэма - автор произведений, рассчитанных на невзыскательного читателя, на вкусы которого он и ориентируется, для других - создатель романов и рассказов, по достоинству занявших видное место в литературе новейшего времени.

Читатель сделал свой выбор самостоятельно, уже давно проявив интерес к произведениям Мэма.

Ричард Олдингтон (Richard Aldington, 1892-1962)

В начале своего творческого пути Ричард Олдингтон известен как поэт-имажист. Его стихи вошли в сборники «Образы» (Images, 1915), «Образы войны» (Images of War, 1919), в которых поэт противопоставляет катастрофичности бытия в современном обществе красоту эллинистических образов.

Олдингтон был участником первой мировой войны. Мучительная острота воспоминаний о пережитом на войне, потребность рассказать всю правду о мировой войне побудили писателя перейти от имажинистских стихов к антивоенному социально-психологическому роману. Через десять лет после войны Олдингтон написал роман «Смерть героя» (Death of a Hero, 1929).

«Смерть героя» - это роман о «потерянном поколении». Олдингтон рассказал о трагедии молодого поколения, сломленного и раздавленного войной. Писатель так говорил о своем романе: «...Эта книга, в сущности, - надгробный плач, слабая попытка создать памятник поколению, которое на многое надеялось, честно боролось и глубоко страдало». Молодое поколение, вовлеченное в пучину войны, представлено в романе образом Джорджа Уинтерборна.

«Смерть героя» - это художественное исследование причин войны, причин гибели главного героя. О гибели Джорджа Уинтерборна сообщается уже в начале произведения; автор представляет судьбу этого человека как символ загубленной юности Европы. Роман становится как бы «вторичным развертыванием» человеческой судьбы в форме лирического монолога рассказчика, близко знавшего Джорджа, и в форме драматических сцен.

Монолог рассказчика в «Смерти героя» - это лавина чувств. Здесь слышатся и голос совести, и крик души. Клокочущий гнев следует за тонким лиризмом эмоций, торжественный реквием соседствует с сардонической усмешкой, ирония переходит в пылкое возмущение. И во всем этом слышится страстный, гневный голос писателя, обличающего буржуазное общество и войну.

Роман отличается высоким этическим пафосом. Личное, оценочное, субъективное является здесь яркой формой правдоискательства, социального анализа и гуманизма. «Смерть героя» - это страстный монолог человека, возмущенного социальной несправедливостью. Роман стал трагической, сатирической, лирической книгой о войне, обществе и человеке.

В романе есть определенные признаки драматического произведения. Значительное место в нем занимает диалогическая и монологическая речь. В форме внутреннего монолога даны раздумья Джорджа, в форме прямой монологической речи - комментарий, публицистические и лирические отступления рассказчика. Рассказчик выполняет в романе роль греческого хора, который выражает свое отношение к происходящему. Сообщение о трагических событиях заранее, в прологе, соответствует драматургическому принципу греческой трагедии. Однако в романе пролог содержит не только краткое изложение событий с их трагическим исходом, но и постановку важнейших морально-этических проблем, вопроса о виновности, о смерти и бессмертии и т.д. Роман Олдингтона близок к тому типу произведений, который называют романом-трагедией.

Олдингтон взял из греческой трагедии общие художественные принципы, но создал произведение глубоко современное. Мотивы греческой трагедии способствовали эстетическому освоению современной темы как трагической, помогали выделить характерные контуры трагедийного, однако они явно не могли раскрыть всей специфики конфликтов иного масштаба. Несоответствие между характером трагического в античном мире и в XX в. вызывает иронию рассказчика. Ирония появляется

также и потому, что автор поставил себе задачу рассказать о трагедии средствами сатиры. Для осуждения войны и виновников кровопролития Олдингтону нужна была наряду с трагедийным началом также и сатира.

«Смерть героя» - интеллектуальный социально-политический роман, роман-трагедия с сатирической направленностью, роман-симфония и, по определению самого Олдингтона, - «роман-джаз». Это - вершина творчества Олдингтона, произведение, занимающее видное место в английской литературе критического реализма и среди книг антимилитаристского содержания.

В романах Олдингтона, написанных в 30-е годы, нет прямого изображения военных событий, но в них все время чувствуется тень прошлой войны или преддверие новой. Действительность мирного времени воспринята писателем под страшным впечатлением от минувшей войны. В жизни Англии 30-х годов Олдингтон видел трагические последствия катастрофы и такие симптомы, которые говорили о неотвратимости нового бедствия.

Обстановка послевоенной Англии показана в романе «Дочь полковника» (The Colonel's Daughter, 1931). Судьба Джорджи Смизерс, дочери полковника, изображается на социальном фоне, обрисованном скупом, но очень точно и выразительно. При всем трагикомизме повествования о женщине, которая не может найти себе мужа, автор воссоздал глубокую жизненную драму в условиях послевоенной буржуазной Англии. Джорджи не может обрести личного счастья. Мужчины ее возраста убиты на войне, а люди постарше не интересуются ею, так как у нее нет богатства.

В деревне, в которой живет Джорджи, и в мирное время идет тайная война между жителями. В этом романе есть стилистический прием, уже использованный автором в «Смерти героя», - описание поступков и отношений мещан с использованием военной терминологии. Характеры и нравы мещан изображаются сатирически. Тема «потерянного поколения» раскрывается в этом романе преимущественно на судьбе Джорджи Смизерс, но есть здесь и эпизодический образ участника войны Майтленда. Он остался жив, но хотел бы считаться пропавшим без вести или убитым. Майтленд решительно осуждает первую мировую войну. Олдингтон передал в этом романе ощущение социального кризиса буржуазного общества. Один из персонажей слышит «стук повозок Великой французской революции» и чувствует, что в будущем у власти встанет пролетариат. Олдингтон сам ощущал неизбежность революционных перемен, но боялся революции и не верил в нее.

Последствия военной катастрофы изображаются и в романе «Все люди - враги» (All Men are Enemies, 1933). И в мирные годы буржуазное общество, по существу, живет по законам войны, которая скрыта в самих буржуазных отношениях; и все время есть опасность, что война разразится вновь со всей своей катастрофической силой. Роман «Все люди - враги» характеризуется широтой замысла. Повествование охватывает четверть века - 1900-1927 годы. Действие разворачивается в нескольких странах - в Англии, Австрии, Италии, Франции. Олдингтон мыслит здесь масштабами поколений. Главную сюжетную линию составляет жизненный путь представителя «потерянного поколения» Энтони Кларендона.

Реальный план в изображении событий дополняется в романе аллегорией и символом. Роман открывается главой, в которой сжато, в аллегорической форме рассказано о судьбе главного героя. В обширном мегароне Зевса Олимпийского боги обсуждают судьбу Энтони. Так же как и в греческих трагедиях, о судьбе героя рассказано в начале романа. Дальнейшее повествование о реальных событиях - это как бы развертывание того, что уже в обобщенном поэтическом плане намечено на первых страницах книги.

Антивоенный пафос романа ощутим прежде всего в теме «разрушения гармонии». До войны жизнь Энтони в Вайнхаузе, недалеко от моря, среди прекрасной природы была полна гармонии. Но война растоптала поэтические мечты юности. И уже всегда героя будут преследовать чудовищные картины военной катастрофы, свидетелем и участником которой ему пришлось быть. Тони настолько измучен кошмарами, что у него возникает мысль о самоубийстве. Но, в отличие от Джорджа Уинтерборна, он находит в себе силы преодолеть смятение и подавленность. Порывая с буржуазным обществом, Энтони хочет бороться за свое счастье. Он противник классовой борьбы и действует в одиночку. В романе утверждается идея о том, что гармонию человеческой жизни надо искать в естественной жизни, в инстинктивном ее начале, в слиянии с природой. В поэтизации инстинктивного начала жизни, физической стороны бытия ощутимо влияние Д.Г. Лоуренса. Однако изображение любви в романе Олдингтона отличается большей жизненной убедительностью, чем у Лоуренса. Автор возвеличивает любовь Энтони и Каты как символ мечты, добра и счастья. Роман заканчивается предчувствием новой военной опасности. Когда Энтони, наконец, встречается с Катой и чувствует себя счастливым, его снова беспокоит мысль о будущей войне, которая кажется ему неизбежной.

Антивоенные романы Ричарда Олдингтона прозвучали как предупреждение человечеству об опасности новой мировой войны.

Ральф Фокс и становление теории социалистического реализма

Периодом интенсивных исканий и значительных достижений явились для английской литературы 30-е годы. Джек Линдсей писал, что 30-е годы «были десятилетием, имеющим необычайно важное значение и непреходящую ценность и заложившим основу, на которой могла развиваться подлинно народная литература».

30-е годы - период становления марксистской эстетики и теории социалистического реализма в Англии. К этому времени относится вступление в литературу целой плеяды молодых писателей (Джек Линдсей, Джон Корнфорд, Грессик Гиббон, Джон Соммерфилд, Льюис Джонс) и критиков (Ральф Фокс, Кристофер Кодуэлл, Томас Джексон, Алик Уэст).

Молодых английских писателей вооружал опыт Советского Союза. В Англии было создано «Общество друзей СССР», печатный орган которого - «Раша тудей» (Russia To-Day) - знакомил англичан с жизнью Страны Советов. С 1933 г. начинает выходить прогрессивный журнал «Сторм» (Storm), а с 1934 г. - ежемесячник «Лефт ревью» (Left Review), являющийся органом британской секции Международного объединения революционных писателей.

В 30-е годы широкое распространение получают переводы произведений советских писателей. Англичане знакомятся с книгами Фадеева и Фурманова, Шолохова и Леонова, с романом Н. Островского «Как закалялась сталь». Гораздо более широкую известность, чем в предшествующие годы, получают произведения Горького. В период «бурных тридцатых» формируется новый тип писателя-борца, активного участника общественно-политической жизни. Писатели-коммунисты Фокс, Корнфорд, Кодуэлл были не только деятелями литературы; они были талантливыми организаторами и участниками антифашистской борьбы, агитаторами и пропагандистами, отдавшими свою жизнь на фронтах войны с силами реакции в Испании.

В борьбе за утверждение метода социалистического реализма передовые критики Англии опирались на ленинскую теорию отражения. Идеи В.И.Ленина легли в основу исследований Фокса, Уэста, Джексона, Кодуэлла.

Одно из первых мест в борьбе за искусство социалистического реализма принадлежит Ральфу Фоксу - выдающемуся критику и теоретику литературы. Видный деятель английской компартии, человек блестящих и разносторонних способностей, Фокс выступил как один из основоположников марксистского литературоведения в Англии.

Ральф Фокс (Ralph Fox, 1900-1937) родился в состоятельной семье, учился в Оксфордском университете. Он рано включился в общественно-политическую борьбу и проявил себя как литературовед, журналист и историк. Важную роль в становлении мировоззрения писателя сыграли его поездки в Советский Союз. Перу Фокса принадлежит ряд работ о рабочем движении и революционной борьбе пролетариата - «Классовая борьба в Британии в эпоху империализма» (Class Struggle in Britain in the Epoch of Imperialism, 1933), «Коммунизм и изменяющаяся цивилизация» (Communism in a Changing Civilization, 1935); им написана биография В.И.Ленина - «Ленин» (Lenin. A Biography, 1933). Фокс выступал с критикой колониализма: «Колониальная политика британского империализма» (The Colonial Policy of British Imperialism, 1933).

В 1936 г. вместе с группой своих соотечественников Фокс едет в Испанию, где становится комиссаром англо-ирландского батальона Интернациональной бригады. В 1937 г. в бою под Кордовой Ральф Фокс был убит.

Литературно-критическая деятельность Фокса началась в середине 20-х годов. Под впечатлением от посещения Советского Союза написаны первые его произведения - «Дети степей» (Children of the Steppes, 1925) и «Грозное небо» (Storming Heaven, 1928). В них Фокс рассказал о переменах, происшедших в России после 1917 г. Эти книги сыграли положительную роль в борьбе с клеветническими выпадами буржуазной прессы против Страны Советов. В романе «Грозное небо» сделана попытка показать людей нового революционного мировоззрения. Образ молодого англичанина Джона во многом автобиографический. Джон солидарен со строителями новой жизни в Советской России.

Идеал революционного писателя-борца, организатора и трибуна Фокс видит в Анри Барбюсе. К числу величайших художников современности он относит Максима Горького. Речь, посвященную

памяти Горького, Фокс озаглавил «Литература и политика» (Literature and Politics, 1936). Источник силы произведений Горького Фокс видит в их связи с жизнью народа и в идее революционного преобразования жизни.

Наиболее полное выражение литературно-критические взгляды Фокса получили в изданной посмертно книге «Роман и народ» (The Novel and the People, 1937). Это первое развернутое утверждение принципов марксистской эстетики в литературоведении Англии. «Роман и народ» - это история формирования, развития романа; вместе с тем это взгляд в будущее, стремление определить перспективы дальнейшего развития романного жанра. Фокс говорит о том, что роман современен по духу; роман - эпос нового времени; роман - эпическая форма искусства, народная в своей основе. Фокс подчеркивает также, что преимущество романа перед другими жанрами заключается в полноте и многогранности изображения человека и его внутренней жизни. С этим и связано даваемое критиком определение романа как «открытия человека».

Обращаясь к истории развития английского романа, Фокс особо выделяет творчество писателей XVIII в. - Дефо, Ричардсона, Филдинга и Смоллета. Просветительский роман Фокс считает вершиной английского реализма, утверждая в качестве его основной особенности пафос прославления человеческой личности.

Дальнейшее развитие романа Фокс связывает с творчеством В. Скотта. Основу его новаторства Фокс видит в историзме. «Он первый объяснил, что недостаточно только наблюдать человека, надо еще изучить его исторически».

XIX столетие представляется Фоксу «периодом отступления» от прежних завоеваний романа. Он не сумел по достоинству оценить творчество критических реалистов. Фокс называет Диккенса «последним великим английским романистом большого стиля», он признает, что в его лице английская литература имела своего гения, «который полностью вернул роману его эпический характер». Но вместе с тем он отказывает Диккенсу в умении делать большие жизненные обобщения. В литературе XIX в. Фокс выделяет три романа, отразивших кричащие противоречия эпохи и убежденность в невозможности достигнуть полноты человеческого существования в условиях буржуазного общества, - «Грозовой перевал» Э.Бронте, «Джуд Незаметный» Т.Гарди и «Путь всякой плоти» С.Батлера. В этих книгах «жива подлинная традиция романа, и писатель будущего признает их и будет в них черпать вдохновение, когда дерзнет овладеть действительностью».

В развитии романа XX в. критик отмечает две противоборствующие тенденции: одна связана с кризисом буржуазного искусства, вторая - с достижениями прогрессивной литературы и развитием социалистического реализма. Кризис модернистского романа Фокс обосновывает «кризисом мировоззрения среди самих романистов». Объектом его исследования становятся произведения Джойса и Хаксли, Пруста и Лоуренса. Он прослеживает процесс «разрушения личности» в их творчестве и процесс «разрушения структуры романа, его эпического характера». Фокс считает, что кризисные явления буржуазного искусства связаны с философским эклектизмом, упадочной философией воли и интуиции Ницше и Бергсона, с «эротическим мистицизмом Фрейда, субъективным идеализмом различных неокантианских школ и, наконец, отказом от человеческого разума». «Если отсутствует целостное мировоззрение, помогающее понять жизнь, то нельзя полно и свободно отобразить человеческую личность».

Достижения прогрессивного искусства будущего Фокс связывает с утверждением в нем метода социалистического реализма. Предпосылки его развития он видит в революционной борьбе народных масс.

Фокс пишет, что основным принципом изображения жизни и человека должен стать принцип историзма, ибо «романист не может писать историю индивидуальной судьбы, если у него перед глазами не находится постоянно картина социального целого» и если он не обладает «исторической точкой зрения».

Обращаясь к проблеме положительного героя, Фокс разрешает ее в связи с теми основными задачами, которые стоят перед литературой социалистического реализма. Одна из них заключается в создании подлинно эпического характера человека-борца, отдающего свои силы делу преобразования общества. Положительным героем передового искусства должен, по убеждению Фокса, стать «человек, не только критикующий или находящийся в состоянии безнадежной войны с обществом, к которому он не может приспособиться как личность, но человек в действии, занятый изменением условий своей жизни, овладевающий жизнью, человек, чей путь гармонирует с развитием истории, человек, способный стать господином собственной судьбы».

Фокс был одним из первых английских критиков, связавших развитие литературы с историей классово́й борьбы. Он призывал к творческому освоению культурного наследия и использованию его богатств в интересах политической борьбы, которую ведет пролетариат в настоящем. Он доказывал, что буржуазия не может быть хранителем национальных культурных традиций; они по праву должны принадлежать народу.

Соратниками Фокса выступили Кристофер Кодуэлл (Christopher Caudwell, настоящее имя Christopher St. John Sprigg, 1907-1937), Алик Уэст (Alick West, 1895-1972), Томас А. Джексон (Thomas A. Jackson, 1879-1955). Книги Кодуэлла «Иллюзия и действительность» (Illusion and Reality, 1937), «Этюды об умирающей культуре» (Studies in a Dying Culture, 1938) посвящены проблемам развития английской поэзии и критике буржуазного искусства, вступившего в период упадка и разложения. Уэст в работе «Кризис и критика» (Crisis and Criticism, 1937) обращается к актуальному вопросу о путях становления передовой литературы. Основные условия ее развития он видит в реалистическом отображении явлений действительности, в связи с народом и его борьбой. В монографии Джексона «Чарлз Диккенс. Путь радикала» (Charles Dickens: The Progress of a Radical, 1937) раскрывается связь творчества великого английского романиста с освободительной борьбой народа, с чартизмом. Джексон опровергает оценку Диккенса как добродушного юмориста. Он подчеркивает обличительную направленность его творчества.

Нельзя не отметить присущие литературоведению тех лет ошибки и слабости. В книге Джексона они проявились в известном социологизировании творчества Диккенса, в стремлении представить Диккенса революционером; в работах Фокса, Кодуэлла, Уэста они сказались в явной недооценке английского реализма XIX в.

Характерным для английской литературы 30-х годов было развитие жанра социального реалистического романа о жизни и борьбе трудящихся. В те годы появились трилогия Грессика Гиббона «Шотландская тетрадь» (1932-1934), роман Джона Соммерфилда «Майский день» (1936), диалогия Льюиса Джонса «Кумарди» (1937) и «Мы живем» (1939), исторические романы Джека Линдсея («1649. Роман об одном годе» (1939) и др.).

Эти книги повествуют о росте классового сознания трудового народа Англии. Уже само обращение к теме классово́й борьбы и революционных выступлений требовало широкого размаха в изображении событий. Это определило композицию произведений Джонса и Гиббона. Оба писателя создают циклы романов, объединяя их в трилогию и диологию. Каждое из этих произведений охватывает значительный период в истории страны. Однако эпический размах изображаемых событий зависит не только от широты их хронологических рамок. Действие романа Соммерфилда «Майский день» происходит на протяжении всего лишь трех дней, но это не помешало писателю передать силу протеста бастующих рабочих, вылившегося в мощную первомайскую демонстрацию.

Льюис Грессик Гиббон (Lewis Grassic Gibbon, настоящее имя Джеймс Лесли Митчелл - James Leslie Mitchell, 1901-1935) родился в Абердиншире, в Шотландии. Он учился в местной школе; с шестнадцати лет стал репортером и работал в газетах Абердина и Глазго. В течение десяти лет (1918-1928) был солдатом британской армии. Он многое повидал, был в странах Среднего Востока и Центральной Америки, с увлечением занимался археологией, принимал участие в раскопках древней цивилизации народов майя.

За семь лет, с 1928 по 1935 г. Гиббон написал 16 книг, отразивших широкий круг интересов писателя (романы, рассказы, книги по археологии).

Основное произведение Гиббона - трилогия «Шотландская тетрадь» (A Scots Quair). В нее входят романы «Песнь перед заходом солнца» (Sunset Song, 1932), «Вершины в облаках» (Cloud Howe, 1933), «Серый гранит» (Grey Granite, 1934). Эти романы посвящены жизни Шотландии трех первых десятилетий XX в. Шотландия в канун, во время и после первой мировой войны, процесс пролетаризации крестьянства, рост классово́й сознательности крестьян и рабочих, их приобщение к политической борьбе - вот круг вопросов, к которым обращается Гиббон. На материале народной жизни Шотландии Гиббон развернул в романе одну из классических тем литературы новейшего времени - тему матери, отдающей своего сына человечеству. Все части трилогии объединены образом крестьянки Крис, воплощающей лучшие стороны шотландского народного характера.

В первой части трилогии события происходят перед войной. Молоденькая Крис - дочь арендатора фермы Джона Гутри - делит со своей семьей радости и горести тяжелого крестьянского труда. Гутри мечтал увидеть дочь учительницей, но Крис остается на ферме. Она любит родной край, его обычаи, тонко чувствует красоту природы. После смерти отца Крис становится хозяйкой фермы. Она выходит

замуж за крестьянина Юэна Тавендейла. Рождается сын, названный в честь отца Юэном. Недолгую радость семейной жизни прерывает война. Она врывается в жизнь Крис и ломает ее. Тавендейл погибает.

Во второй и третьей частях трилогии место и круг событий значительно расширяются. Выйдя замуж за пастора Колхауна, Крис переезжает вместе с ним в городок Сеггет, где становится свидетельницей волнений рабочих ткацкой фабрики. Послевоенная жизнь принесла простым людям новые трудности. Бывшие участники войны убеждаются в этом. Всеобщая забастовка 1926 г. захватила и Сеггет. Кризис 1929 г. приводит к закрытию фабрики и безработице. Перед героями романа встает вопрос о путях преобразования жизни. К мысли о несостоятельности своих религиозных проповедей приходит Колхаун. Тяжело больной, он чувствует потребность сказать людям о необходимости изменить жизнь. Колхаун умирает во время воскресной проповеди. После его смерти Крис вместе с сыном переезжает в индустриальный городок Дункайрн. Оставив университет, Юэн работает на сталелитейном заводе, где включается в политическую борьбу. Как инициатора стачки его арестовывают и бросают в тюрьму. Но это лишь укрепляет Юэна в его взглядах. Он вступает в коммунистическую партию, организует и возглавляет «голодный марш» рабочих Дункайрна.

Гиббон тяготеет к эпически широкому размаху повествования. Об этом свидетельствует уже пролог к трилогии, построенный в форме зачина, повествующего о многих поколениях землепашцев, живших в Кинреддилэнде. В первой части трилогии отчетливо звучит мысль об извечной связи человека с землей, красоту которой Гиббон передает столь поэтически. Но, понимая необратимость истории, писатель не зовет вернуться назад - движение вспять невозможно. Он не идеализирует прошлое. Тема Юэна, начинающая в полную силу звучать в заключительной части трилогии, утверждает мысль о закономерности борьбы за установление справедливости на земле. С образом человека-борца, разделяющего передовые идеи эпохи, Гиббон связывает свои представления о дальнейшем движении истории. Жизнь не прекращает своего развития, но ее истоки, как и прежде, - в родной земле. Рождаясь в недрах земли, они питаются ее соками. К земле, в родные места возвращается Крис. Джек Линдсей верно заметил, что в «Шотландской тетради», и прежде всего на страницах, посвященных Крис, звучат голоса простых людей Шотландии. Проза Гиббона, передающая ритмику шотландской речи, музыкальна, она льется подобно песне, воспевающей красоту и радость бытия. Характеры четко намечены, но лишены глубины. Своеобразный колорит придает роману звучащее в нем уэльское наречие.

К числу романов о рабочей жизни принадлежит и «Майский день» (May Day) Джона Соммерфилда (John Sommerfield, p. 1908). Это произведение интересно как опыт создания коллективного образа поднявшегося на борьбу народа. Героем романа Соммерфилд делает рабочую массу, большой коллектив людей, многоликий и пестрый, но движимый единым порывом, объединившим его в монолитную силу.

В этом романе - своеобразный монтаж сцен; каждая составная часть книги представляет собой сцену-кадр из жизни Лондона на протяжении трех дней - с утра 29 апреля до середины 1 мая. Год, в который происходят события, точно не назван, но отнесен в «недалекое будущее». Роман открывается панорамой Лондона. Картина жизни Лондона динамична. Все - в движении, устремленном к единой цели, - первомайской демонстрации. Изображение ее становится кульминацией романа.

Роман насыщен документальным материалом. Соммерфилд включает в него отрывки из газетных статей, приводит статистические данные о количестве безработных, о смертности среди детей. И все же исторический колорит придает роману не эти фактические данные, а переданная в нем атмосфера напряженной общественно-политической борьбы 30-х годов.

Шон О'Кейси (Sean O'Casey, 1880-1964)

Творчество англо-ирландского писателя Шона О'Кейси связано с национально-освободительным движением ирландского народа, с общественным подъемом «бурных тридцатых», с антифашистской борьбой.

Шон О'Кейси принимал активное участие в национально-освободительном движении ирландского народа. Писатель подвергся преследованиям со стороны реакционных кругов и вынужден был в 1926 г. покинуть Ирландию и поселиться в Англии.

Шон О'Кейси известен как выдающийся драматург и как автор автобиографической эпопеи в шести

томах. Он написал ряд трагедий: «Тень стрелка» (The Shadow of a Gunman, 1923), «Юнона и Павлин» (Juno and the Paycock, 1925), «Плуг и звезды» (The Plough and the Stars, 1926), в которых ставил проблемы национально-освободительной борьбы. Героической теме борьбы рабочего класса посвящена трагедия «Красные розы для меня» (Red Roses for Me, 1942). Трагедия «Листья дуба и лаванды» (Oak Leaves and Lavender, 1947) отличается своей антифашистской направленностью.

Значительную часть литературного наследия Шона О'Кейси составляют комедии, разоблачающие лицемерие и ханжество: «Петух-денди» (Cock-a-Doodle Dandy, 1949), «Костер епископа» (The Bishop's Bonfire, 1955).

Своеобразие драматургии О'Кейси определяется связью с ирландской фольклорной традицией. Для его пьес характерно причудливое сочетание трагического и комического, реального и фантастического, бытового и патетического. В драмах О'Кейси использует и условные приемы экспрессионистского театра.

Итогом творческой деятельности Шона О'Кейси стала автобиографическая эпопея, включающая шесть книг: «Я стучусь в дверь» (I Knock at the Door, 1939), «На пороге» (Pictures in the Hallway, 1942), «Барабаны под окном» (Drums under the Window, 1945), «Прощай, Ирландия!» (Inishfallen Fare Thee Well, 1949), «Роза и корона» (Rose and Crown, 1952), «Закат и вечерняя звезда» (Sunset and Evening Star, 1954).

Шон О'Кейси создает произведения широкого эпического масштаба. Стилистика его романов отличается необыкновенным богатством, яркостью и свежестью красок, сочетанием разнородных тональностей и приемов. Густой и многослойный поток прозы О'Кейси включает в себя и лирический пафос, и аллегорию снов и сказочных образов, и песню, и пародию. В стиле О'Кейси патетика и риторика сочетаются с сатирической остротой. Опираясь на свой творческий опыт драматурга, О'Кейси широко использует в автобиографической эпопее диалогические формы. Диалогизованное разноречие характерно уже для начальной большой фразы романа «Я стучусь в дверь», являющейся его эпическим зачином. В этом зачине судьба человека, только что появившегося в мире, ставится в связь с жизнью общества, с эпохой. Сложность структуры самой фразы-периода как бы подчеркивает сложность и многообразие того мира, в котором появляется человек. В этом длинном периоде сопряжено малое и великое, смешное и серьезное. Автор, полемизируя со сложным миром, стоит на стороне младенца и отстаивает его интересы. О младенце, который старается утвердиться в этом мире, О'Кейси говорит с оттенком юмора.

В эпическом цикле Шона О'Кейси жизнь центрального героя раскрывается с момента его появления на свет. Во всех других циклах в современной английской литературе повествование начинается с момента, когда герой уже на пороге юности и вот-вот окончит школу (циклы Энтони Поуэлла, Дорис Лессинг, Чарлза Сноу). Дело в том, что интеллектуализация прозы в зарубежной литературе XX в. обуславливала и определенные акценты в изображении жизни героя. Интерес к работе зрелого сознания, сложившегося интеллекта приводил к тому, что писатели обходили ранний период в жизни героя, его детство и отрочество.

Шон О'Кейси обращается в первом романе к детству героя, изображает его жизнь с рождения. Писатель открывал новое - мир чувств простого человека, поэтому ему важно было проследить, как формируется его эмоциональный облик с самых ранних лет. К тому же осознанная связь повествования с народным эпосом диктовала необходимость говорить о коренных проблемах бытия - о рождении и смерти, о радости и горе, о труде и мечтах человека.

Во втором романе цикла («На пороге») в центре сюжета духовное развитие Джонни Кессиди, формирование его как борца, труженика и художника. В английской литературе появился многогранный образ человека, который раскрывается не только в личных переживаниях, не только со стороны осознания самого себя и мира, но и в общественно-политической и трудовой деятельности.

Во многих эпических циклах английских авторов главный герой становится писателем: Дженкинс в «Музыке времени» Энтони Поуэлла, Марта Квест в серии Дорис Лессинг «Дети насилия», Льюис Элиот в цикле «Чужие и братья» Чарлза Сноу. Но ни в одном из этих произведений не прослеживается процесс становления художника, писателя. В цикле О'Кейси мы видим, как развивается эстетический вкус Джонни Кессиди, как у него возникает тяга к искусству, какую радость оно приносит человеку и как духовно обогащает его. Джонни постепенно приходит к выводу, что он должен не только любоваться прекрасными произведениями искусства, созданными другими, но и сам начать творческую работу.

Главный персонаж романа Джонни Кессиди тесно связан с национально-освободительным

движением. В романе «На пороге» центральной является сцена столкновения демонстрантов-ирландцев с полицией. Среди демонстрантов находится и Джонни, который не только наблюдает, но и сам решительно действует. Массовая сцена демонстрации дана в объективном повествовании, но через восприятие Джонни. Все изображено в динамике, в стремительном ритме, в быстрой смене событий, деталей. Вырисовывается многоплановая живая сцена, где глаз Джонни выхватывает и крупное, и мелкое. Глава поражает пластичностью образов, высоким мастерством в обрисовке массовой сцены.

В центре сюжета романа «Барабаны под окном» два исторических события - классовая борьба в Дублине в 1913 г. и «пасхальное» восстание в Дублине в 1916 г. Нарастание революционных событий подчеркнуто символическим образом «барабанов войны», которые слышны под окнами домов ирландских рабочих. Барабаны призывают к борьбе.

Путь идейного становления Джонни-Шона изображается в связи с развитием революционного движения в Ирландии. Вначале Шон увлечен деятельностью националистической Гэльской Лиги. Но по мере развития освободительного движения герой убеждается в узости националистической программы Лиги, в отрыве шинфейнеров от трудового народа. Впоследствии Шон становится сознательным пролетарием, который видит настоящую силу в пролетарской солидарности, в сплоченности рабочих. «Шон чувствовал сердцем, что рабочие играли самую важную роль в том, что делалось для Ирландии». Ирландский революционер Джим Ларкин, секретарь союза ирландских транспортных рабочих, призвал народ к борьбе. Шон с восхищением слушал речи Ларкина, затем вступил в этот союз. Так Шон вышел из-под зеленого знамени Гэльской Лиги и встал под красное знамя рабочего движения.

В книге «Прощай, Ирландия!» рассказана дальнейшая история жизни Шона. Он вступает в социалистическую партию Ирландии, часто бывает в бедных кварталах Дублина, видит страшную нищету простых людей, живущих в трущобах. Шон анализирует причины такого положения. С большим интересом Шон относится к фактам, характеризующим жизнь в Советском Союзе.

Автобиографический образ в эпопее объективирован. Автор не захотел сковывать себя повествованием от первого лица. Повествование от третьего лица создает большую свободу для охвата действительности, для художественной фантазии. Не только передается восприятие жизни главным героем, но высказываются замечания, суждения, обобщения со стороны автора.

Автобиографическая эпопея О'Кейси отличается хроникальностью и панорамностью повествования, охватывающего семьдесят лет жизни героя. Каждая из первых пяти книг соответственно отображает очередное десятилетие жизни автора. Шестая книга освещает последний период в двадцать лет. Эпопейное единство всех шести книг основано на отображении единого процесса исторического развития Ирландии за семьдесят лет, на изображении жизненного пути героя. Однако отдельные книги, входящие в эпопею, отличаются относительной самостоятельностью. В каждой книге есть особые жанровые черты. Эпопея Шона О'Кейси - это и эпический цикл, включающий романы и лирико-публицистические книги.

Изображая исторические события и судьбу главного героя, О'Кейси на первый план всегда выдвигает жизнь и борьбу трудового народа Ирландии.

Литература 1945-1990 годов

Историческим рубежом в жизни Великобритании и в развитии английской литературы стала вторая мировая война.

Уже в первые послевоенные годы процесс отпадения от Великобритании ее прежних колоний стал особенно интенсивным. В 1947 г. добивается независимости Индия, в следующем, 1948 г. - Бирма и Цейлон. В начале 50-х годов Британия поддерживает американскую интервенцию в Корею (1950-1953), завершившуюся провалом. Столь же неудачной стала для Великобритании ее интервенция в Египет, а также стремление удержать контроль над Суэцким каналом в 1956 г. Свою независимость отстаивали бывшие колонии на Ближнем Востоке и Африканском континенте. В течение одного 1960 года, который назвали «годом Африки», независимость получили семнадцать африканских стран. Как политическая система Британская империя перестала существовать. В ее владениях остались лишь некоторые, весьма отдаленные островные территории. Империю заменило Содружество наций, в которое вступали освобожденные колонии. Однако происходящие процессы подтверждали невозможность возврата к прошлому.

Содружество наций не могло стать заменой империи, хотя именно так пытались представить факт его возникновения правящие круги Великобритании. Разногласия внутри Содружества отчетливо

проявились во время суэцкого кризиса, когда Великобританией без согласования с членами Содружества было принято решение об интервенции. Суэцкий кризис 1956 г. олицетворил падение Британской империи.

Литература живо откликалась на происходящие события, что сказалось в новой волне интереса к колониальной проблематике (романы Десмонда Стюарта, Джеймса Олдриджа, Бэзила Девидсона, Нормана Льюиса), переосмыслении и переоценке британцами своего положения на мировой арене, в стремлении определить свою «английскую сущность».

В первые послевоенные годы в стране происходили многие демократические преобразования. Парламентские выборы 1945 года обеспечили победу лейбористам. В 50-60 гг. были проведены социальные реформы (они поддерживались в эти годы и лейбористами, и консерваторами), направленные на поддержание ряда требований трудящихся слоев населения. Это касалось улучшения пенсионного и социального обеспечения, продолжительности рабочей недели, оплачиваемых отпусков. Однако уже в середине 60-х годов обозначился поворот к новой экономической и политической программе, отвечавшей интересам крупного капитала. Надежды на «господство всеобщего благосостояния» не оправдались. Выборы 1979 г. привели к власти консерваторов, которая сохраняется за ними до настоящего времени. Повышение общего уровня жизни не только не уменьшало, а еще больше увеличивало разрыв между различными слоями населения, между богатыми и бедными.

Настроения молодежи, проблемы образования, трудоустройства, обеспечения необходимых условий жизни, вопрос о возможности реализации творческих потенциалов личности, расовые проблемы - все это получило свой отклик в произведениях послевоенных лет. Конец 60-х-начало 70-х годов отмечены молодежно-студенческими волнениями, подъемом забастовочного движения, пик которого пришелся на 1972 г.

В конце 70-х годов консерваторы уже открыто высказывались о «государстве всеобщего благосостояния» как об опасной иллюзии.

Являясь очевидцами происходящих процессов, многие из которых имеют историческое значение для судеб их страны и народа, писатели по-разному откликались на драматизм реальности. Как метафизический хаос, столкновение с которым вызывает у индивида чувство отчаяния и впечатление абсурда, представлен он в романах Лоуренса Даррелла и Энтони Берджеса, в пьесах Эдварда Бонда и Гарольда Пинтера. Бурно и гневно реагируют на свою неустроенность «сердитые молодые писатели», относящиеся к «поколению 50-х годов» (Джон Осборн, Джон Уэйн и другие). Экзистенциалистские идеи звучат в ранних романах Уильяма Голдинга, Айрис Мердок, в рассказах и романах Мюриэл Спарк. Ностальгические мотивы, тема прошлого развиваются в творчестве Л.Хартли, А.Комптон-Бернетт. В русле национальной традиции комического повествования находятся романы Э. Поуэлла («Музыка времени»). Глубоко гуманистическое мировосприятие определяет тональности и содержание романов Грэма Грина, откликающегося на животрепещущие проблемы современности. Тревога перед наступлением уничтожающей индивидуальность человека обществом будущего выражена в мрачных сатирах послевоенных лет Ивлина Во («Незабвенная», «Любовь среди развалин»).

В английской послевоенной литературе тема сдвигов и перемен, происходящих не только в «островной» жизни Великобритании, но и во всем мире, звучит напряженно и четко. Социальной основой для драматических конфликтов становится не только и не столько собственно английский образ жизни, сколько события в мире.

Сатирическая традиция английской классической (Т. Смоллет) и новейшей (И. Во) литературы продолжена в творчестве Мюриэл Спарк (Muriel Spark, р. 1918). Ее литературная деятельность началась в 50-е гг. работами об английских писателях - о Мэри Шелли, Эмили Бронте, Вордсворте. Спарк завоевала известность как новеллист (сборник «Улетевшая птица и другие рассказы» - *The Go-Away Bird and Other Stories*, 1958) и получила признание как автор романов (*Memento Mori*, 1959; «Мисс Броди в расцвете лет» - *The Prime of Miss Jean Brodie*, 1961; «Аббатиса Крусская» - *The Abbess of Crew*, 1974 и др.). Мировоззренческая основа сатиры Спарк противоречива. В ряде произведений проявляется связь ее взглядов с экзистенциалистскими идеями, стремление показать абсурдность бытия и обреченность человека. Так, в романе «Мальденбаумские ворота» (*The Mandelbaum Gate*, 1965) Спарк проходит мимо социально-политического конфликта между государствами Ближнего Востока, изображая этот конфликт как нечто необъяснимо абсурдное, как проявление извечной жестокости, царящей повсюду. Вместе с тем Спарк выступает как знаток жизненного уклада, морали и психологии «среднего класса», прекрасно передает атмосферу лицемерия, снобизма и стяжательства. Она пишет о бездуховности, внутренней опустошенности и цинизме современных обывателей, превратившихся в

погоне за стандартными ценностями в жалких марионеток, утративших всякое подобие человечности («На публику» - *The Public Image*, 1968). Пафос творчества Спарк связан не с утверждением, а с осмеянием. Писательница широко использует приемы пародии, обращается к гротеску, создает эксцентрические образы. Ее произведениям свойственны острота сатирического изображения, стихия комического.

В английскую литературу входит героическая тема, возникающая в связи с постижением драматических конфликтов современности. Это по преимуществу героика мужества и силы духа человека. Героический порыв может выражаться в стихийном импульсивном протесте. Нравственное достоинство личности становится основой его возникновения.

Масштабность, большой размах современной действительности переданы в весьма характерных для английской литературы романых циклах. Жанр эпического цикла помогает передать большие временные периоды, преемственность между десятилетиями, поток событий, в русло которых вовлекаются герои. Таковы эпические циклы Энтони Поуэлла, Чарлза Сноу, Джека Линдсея, Шона О'Кейси. Авторы циклов выступают как историки своей эпохи, изображая действительность в движении, становлении.

Об общественно-исторических переменах в жизни Великобритании пишет Джек Линдсей (*Jack Lindsay*) в цикле романов «Британский путь» (*The British Way*, 1953-1964). Каждый из романов этого цикла имеет самостоятельное значение, свой законченный сюжет, свою тему. Но у всех романов есть общие черты, позволяющие объединить их в единую серию. Общие персонажи в ряде романов - не самое главное в единстве замысла. Наиболее существенным является стремление писателя к определенным идейно-художественным принципам. Его цель - показать жизнь народа в послевоенной Англии, изобразить классовую борьбу, основные тенденции социально-политического развития, откликнуться на вопросы войны и мира, кризиса и прогресса, волнующие всех.

В романах о современности Джек Линдсей хочет раскрыть исторический смысл современной борьбы, стремится показать героическое в человеке, его поиски действенных путей и средств борьбы против дегуманизации личности, против отчуждения. В романах цикла «Британский путь» акцент сделан не на трагических конфликтах, а на способах и процессе их преодоления. В первых романах цикла («Прилив» - *Rising Tide*, 1963, «Момент выбора» - *The Moment of Choice*, 1955) сюжетную основу составляют такие события, как забастовка докеров, первомайская демонстрация, конгресс сторонников мира. В последующих романах («Бунт сыновей» - *Revolt of the Sons*, 1960, «Маски и лица» - *Masks and Faces*, 1963) сюжет основан на кризисном моменте жизни одной семьи. Но вместе с тем именно на этом материале показан кризис Англии, переживаемый ею в последние годы.

В романном цикле Энтони Поуэлла «Танец под музыку времени» (*Anthony Powell - A Dance to the Music of Time*, 1951-1975), состоящем из двенадцати книг, составляющих четыре трилогии (подобно четырем частям симфонии), изображена жизнь буржуазно-аристократических кругов Англии на протяжении 20-70-х годов XX в. Здесь действуют более двухсот персонажей, портреты которых обрисованы с большим мастерством. Главная тема романов Поуэлла - «человек и история». Переданы динамика жизни, ритм времени, «танец под музыку времени». Ориентируясь во многом на романы Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», английский романист строит свое повествование не на ассоциациях, а на выверенной хронологической последовательности. Следуя диккенсовской традиции, Поуэлл создает целую галерею комических персонажей с присущими им чудачествами и экстравагантностью. Он использует гротеск, создает персонажи-маски, олицетворяющие социальные пороки.

Глубина социального пессимизма и сила сатирического мастерства характеризуют послевоенные романы Джорджа Оруэлла (*George Orwell*, 1903-1950) «Скотный двор» (*Animal Farm*, 1946) и «1984». В первом из них, созданном в духе свифтовской сатиры, Оруэлл создает откровенный пасквиль на социализм, не лишенный, вместе с тем, верных наблюдений и ряда точных характеристик. В антиутопии «1984» (1949) Оруэлл обращается к будущему, создавая картину в высшей степени устрашающе-пессимистическую. Происходит непрекращающаяся война между сверхдержавами, их население пребывает в страхе, тоталитаризм торжествует, человек полностью подчинен государственной машине. Что касается Англии, то ее будущее обрисовано следующим образом: страна становится провинцией («взлетно-посадочной площадкой») одной из сверхдержав. В мире одерживают верх зло, несправедливость, насилие. В девизах и формулах тоталитаризма выражены основные законы жизни: «война - это мир», «свобода - это рабство», «незнание - сила». Главные министерства тоталитарного государства: министерство правды, насаждающее ложь, министерство мира, ведающее

войной, министерство любви, регламентирующее чувства и насаждающее страх и ненависть, министерство экономики, занимающееся экономикой.

Романы Оруэлла - яркий и сильный образец современной антиутопии, по существу не оставляющей никаких иллюзий человечеству относительно будущего. Самое решительное осуждение коммунизма соединяется в них с не менее очевидной критикой монополистического капитализма.

Значительным явлением в литературной жизни послевоенной Англии стали романы о рабочих. «Рабочий роман» представлен творчеством таких писателей, как Силлитоу, Чаплин, Барстоу. Творческая судьба каждого из этих писателей сложилась по-своему, однако в 50-60-е годы их вклад в английскую литературу был не только ощутим, но и принципиально важен; основная тема их произведений - жизнь рабочего человека, его внутренний мир, его чувства, повседневные заботы и трудности. Традиции «шахтерского романа» Лоуренса получили в английском рабочем романе послевоенных лет свой отклик и дальнейшее развитие.

Одно из самых значительных явлений современной английской литературы - творчество Джона Фаулза (John Fowels, р. 1926). Современная критика оценивает Фаулза как самый интересный талант. Главная проблема его произведений - обретение самосознания как необходимого условия для достижения свободы. Поиск своей «подлинности», аутентичности осуществляется основными героями произведений Фаулза.

Фаулз видит главное назначение литературы в том, чтобы способствовать духовному совершенствованию человека; он считает, что литература должна быть гуманной и серьезной, иметь высокие нравственные цели. В своем стремлении следовать этическим нормам классики Фаулз и привлекает к себе внимание очень многих читателей. И сколь ни различны темы и стилистика романов Фаулза, их стержневые проблемы едины. В своей вере в будущее романа, в его способность влиять на духовную жизнь общества Фаулз последователен и стоек; для него роман - это «возможность выразить свой взгляд на жизнь», и Фаулз с мастерством и тактом пользуется этой возможностью. Герои его произведений претерпевают сложный процесс духовной эволюции, избавляясь от мнимых истин, от ложных представлений, от эгоцентризма и прагматизма. Они обретают себя и постигают жизнь в ее многоаспектности, красоте и сложности.

Успех к Фаулзу пришел с выходом его первого романа «Коллекционер» (The Collector, 1963), он был закреплен его последующими романами «Маг» (The Magus, 1965), «Женщина французского лейтенанта» (The French Lieutenant's Woman, 1969), «Башня из черного дерева» (The Ebony Tower, 1974) и другими книгами (рассказы, эссе, повести). Ориентируясь на классические традиции в своем творчестве, эстетические принципы, Фаулз называет себя «социальным демократом», сторонником «английского социализма»; он выступает за сохранение природы и поддерживает движение «зеленых».

В своем эссе «Острова» Фаулз назвал два основных источника, ставших для него особенно важными: миф об Одиссее и «Бурю» Шекспира. Темы поиска и странствия приобретают в этом смысле важное значение в его произведениях, а странствия в глубинах своего сознания, стремление разобраться в самом себе и понять новое выходят на первый план. А образ острова, с которым он сопоставляет и всю вселенную, и, конечно, Англию, и каждую личность, проживающую свою жизнь в поисках ответов на вопросы: кто я, почему я здесь, что меня окружает, - образ острова становится ключевой метафорой его творчества.

Как и в предшествующие периоды своего развития, английская литература многоаспектна, ее художественные обретения и поиски интересны и значительны.

Джон Бойнтон Пристли (John Boynton Priestley, 1894-1984)

В первые годы после второй мировой войны наиболее популярным писателем в Англии был Джон Бойнтон Пристли. Широкую известность Пристли получил в годы войны, когда в частых выступлениях по радио рассказывал о борьбе английского народа против гитлеровской Германии, призывал англичан к мужеству и готовности бороться против реакционеров внутри страны. Пристли возлагал надежды на то, что после победы над фашизмом прогрессивные силы добьются перемен в социальном устройстве Англии. Радикальная позиция писателя нашла отражение в таких романах, как «Дневной свет в субботу» (Daylight on Saturday, 1943), «Трое в новых костюмах» (Three Men in New Suits, 1945). Эти произведения носят антифашистский характер. В романе «Трое в новых костюмах» писатель рассказывает о том, как вернувшиеся с фронта герои не хотят жить по-старому. Общественный подъем

в годы войны, рост демократических настроений пробудили в участниках войны против фашизма надежды на то, что в послевоенной Англии, наконец, наступят изменения радикального и прогрессивного характера.

В те годы Пристли высоко оценивал роль Советского Союза в победе над фашизмом. В книге «Поездка в Россию» (Russian Journey, 1946) он писал о Сталинграде: «А в этом русском городе, в 1200 милях от Берлина, был, можно сказать, подписан смертный приговор фашизму». Русские люди, несмотря на невероятные трудности, «совершили грандиозные подвиги; они вели войну, подобной которой не знало до сих пор человечество, и их упорство и самоотверженность поставили их в один ряд с величайшими героями мира».

Творческий путь Пристли начался в 20-е годы. Тогда писатель опубликовал несколько литературно-критических работ. Среди них выделяются книги: «Комические характеры в английской литературе» (The English Comic Characters, 1925), «Английский юмор» (English Humour, 1929), - в которых очень тонко характеризуется юмор как национальная особенность английской литературы. Среди всех писателей-юмористов Пристли выделяет Диккенса. Пристли считает, что юмор Диккенса - в комизме характеров; что он проявляется в двух видах: как сатирический и как добродушный.

В традициях диккенсовского юмора написан первый роман Пристли «Добрые товарищи» (The Good Companions, 1929), в котором с тонким юмором обрисованы характеры провинциальных актеров. Персонажи Пристли - простые люди, которые строят свои отношения на чувстве товарищества. Дружба помогает им противостоять тяготам жизни.

Атмосфера веселья, характерная для романа «Добрые товарищи», сменяется грустным юмором романа «Улица Ангела» (Angel Pavement, 1930), в котором наиболее полно проявилось своеобразие критического реализма Пристли. Писатель изображает будничную драму в жизни рядовых людей. На лондонской улице Ангела царит убожество. Никаких ангелов здесь нет; самые обыкновенные люди приходят сюда на службу в контору по продаже отделочной фанеры. У бухгалтера Смита, машинистки Мэтфилд, клерка Тарджиса серая, скучная жизнь. Этим людям хочется счастья, а на их долю выпало тусклое существование. И даже этот жалкий удел непрочен. Фирма терпит крах, в котором повинен аферист и хищник Голспи. Служащие конторы оказываются безработными. Пристли-реалист показал в «Улице Ангела», что буржуазное общество несовместимо с человеческим счастьем.

Пристли написал несколько работ по вопросам театра и теории драмы, в которых он отстаивал реалистические принципы в драматургии и театральном искусстве (Theatre Outlook и др.).

Как драматург, Пристли еще в 30-е годы занял видное место в английской литературе. Им написано свыше сорока пьес. Наиболее значительные из них - «Опасный поворот» (Dangerous Corner, 1932), «Время и семья Конвей» (Time and the Conways, 1937), «Инспектор пришел» (An Inspector Calls, 1946). В пьесах Пристли ощутимо влияние чеховской драматургии. В соответствии с чеховской традицией Пристли стремится передать драматизм повседневности, достичь свободного развития событий, показать жизнь со всеми ее полутонами, раскрыть характеры не только центральных, но и второстепенных действующих лиц. На основе традиций чеховской драмы Пристли вырабатывает и свои оригинальные приемы, которые связаны прежде всего с особым вниманием к категории времени. Во втором акте драмы «Время и семья Конвей» Пристли переносит действие в будущее, стараясь представить, какими могли бы стать его герои, а в третьем акте снова возвращает их ко времени первого акта.

В начале 50-х годов, в условиях «холодной войны», Пристли отступил от своих радикальных демократических взглядов. Новая позиция либеральной терпимости обернулась консерватизмом. Пристли выступил с антисоветскими высказываниями в американском журнале «Кольерс». В это время он публикует романы, не отличающиеся глубиной содержания и мастерством формы, - «Фестиваль в Фарбридже» (Festival at Farbridge, 1951), «Волшебники» (The Magicians, 1954).

Однако со второй половины 50-х годов писатель возвращается на позиции демократизма и критического реализма. Совместно с Джакеттой Хокс он опубликовал книгу «Путешествие вниз по радуге» (Journey Down a Rainbow, 1955), в которой высказано критическое отношение к американскому капитализму и милитаристской политике. В романе «Сэр Майкл и сэр Джордж» (Sir Michael and Sir George, 1964) Пристли высмеивает бюрократические порядки в современной Англии.

Пристли создал философский труд «Человек и время» (Man and Time, 1964), в котором в разных аспектах рассматривает категорию времени. Интересны его высказывания о художественном времени, то есть об использовании субъективного восприятия времени человеком в качестве одного из художественных средств. Пристли утверждает, что в романе важна не столько временная длительность,

сколько формы художественного времени. Он различает три способа передачи ритма времени. Первый способ - в изображении ровного течения времени, соответствующего размеренному повествованию (проза Теккерея, Л.Толстого). Второй способ наблюдается в драматических романах Диккенса и Достоевского: время то течет стремительно, то медленно, соответствуя ритму чередования остродраматических сцен. Третий способ состоит в замедленном временном ритме, когда время, необходимое для чтения описанного, более длительно, чем время самого реального действия (Стерн).

В романе «Потерянные империи» (Lost Empires, 1965) Пристли экспериментирует с художественным временем, стремясь совместить реальный план и иносказательный смысл нарисованной им картины общественной жизни. В романе освещается тема кризисного состояния современной Англии. Каждый конкретный образ носит символический характер. Название романа имеет в виду вполне конкретное явление - театры варьете, обычно называвшиеся Empire, очень распространенные в Англии до первой мировой войны и утратившие свое значение после войны в связи с укрепившейся популярностью кино. «Потерянные империи» - это потерявшие свою популярность театры варьете, но в то же время в иносказательном плане это потерянная Британская империя. Начало утраты популярности театров варьете соотнесено с кризисом Британской империи. На смену театру варьете пришло американское кино; престиж Англии ущемляется усилившимся влиянием США. Герои романа бросают английское варьете и перебираются в Америку, где начинают заниматься бизнесом в кино. Описание богемной жизни актеров, закулисные интриги, авантюрные поступки характеризуют в романе не только театр варьете, но и английское общество накануне войны. Дядя Ник говорит герою романа Ричарду Гернкаслу: «Мы все катимся в болото». Лейтмотив романа - предсказание старого индуса: «Огонь, ярость и кровавое убийство кругом». Эти слова предвещают первую мировую войну. Но иносказательный смысл романа относится не только к первым десятилетиям века, он связан и с современностью. Действие в прологе и в эпилоге происходит в наши дни. Прошлое дано как содержание одной рукописи, с которой знакомятся в настоящем. Таким образом, композиция романа расширяет смысл аллегории: имеется в виду не только Англия периода первой мировой войны, но и последующего времени, когда кризис британского империализма привел к распаду империи. Реалистическая аллегория Пристли включает в себе конкретно-историческое содержание.

В романе «Эта старая страна» (It's an Old Country, 1967) нравы и быт современной Англии показаны глазами главного героя, приехавшего из Австралии. Том Адамсон, преподаватель Сиднейского университета, едет в Англию, чтобы разыскать своего отца Чарлза Адамсона, которого он не видел тридцать три года. Действия, предпринятые для этого Томом Адамсоном, составляют сюжетную линию романа. Повествование строится в форме обозрения различных характеров. В основном это алчные бизнесмены или ловкие мошенники. В сатирическом свете изображены парламентские деятели Дадли и Ноукс. Они все время спорят, так как представляют в парламенте разные партии. Но по существу между ними нет никакой разницы, и автор называет их «парламентскими двойниками». «Н хотя сэр Дадли выделял в своей речи гласные звуки и едва произносил согласные, а Ноукс, наоборот, напирал на согласные и приглушал гласные, - все, что они говорили, было почти одно и то же. Однако оба они все время настаивали на огромных, непримиримых противоречиях между собой».

Англия производит на Тома Адамсона впечатление «мрачного и холодного ада, в котором нет ни тепла, ни света, ни настоящих ценностей ума и сердца». По словам Тома, «Англия пытается двигаться вперед и одновременно стоять на месте, а это, разумеется, весьма трудно».

В диалоге между полюбившими друг друга Томом и Джуди встает вопрос о том, где же выход из бессмысленного состояния того общества, в котором все прогнило. Герои романа сознают необходимость действия, но дальше этого не идут. В целом роман не отличается глубиной конфликта и убедительной мотивированностью поведения героев. Лишь некоторые элементы сатиры сближают это произведение с предшествующим социально-критическим творчеством писателя.

Грэм Грин (Graham Greene, 1904-1991)

Творческий путь выдающегося английского писателя Грэма Грина начался еще в конце 20-х годов, когда он опубликовал свой первый роман «Человек внутри» (The Man Within, 1929).

Становление Грина-романиста происходит в 30-е годы. Бурный темп жизни, крутые повороты человеческих судеб определили драматическую остроту коллизий в его произведениях.

Грэм Грин создает остросюжетные книги, считая, что роман по своей природе драматичен. Писатель

видит две жанровые разновидности в своем творчестве: «занимательный» роман и «серьезный» роман. Для «занимательного» романа («Продается ружье» - *A Gun for Sale*, 1936; «Доверенное лицо» - *The Confidential Agent*, 1939) характерны детективный сюжет, приключенческая фабула, убийства «на сцене» и более или менее благополучная, хотя и довольно печальная, концовка. Для «серьезного» романа («Это поле боя» - *It's a Battlefield*, 1934; «Меня создала Англия» - *England Made Me*, 1935) также характерны элементы детектива, но в меньшей степени; здесь присутствует, скорее, тема криминального действия, включающая социальный момент; убийства происходят «за сценой» и развязка катастрофическая. Несмотря на указанные различия, в сущности между этими жанровыми разновидностями много общего.

Коренное отличие романов Грина от обычной детективной литературы в том, как изображены сами факты преступлений, убийств, жестокости. В обычном детективе эти факты - лишь цепь интересных, захватывающих событий, которые могут ужаснуть, но которые не вызывают глубокого сострадания и сочувствия. В романах Грина эти факты освещаются с психологической глубиной и в трагическом свете; они связаны с постановкой социальных и нравственных проблем. В криминальном романе Грина используются приемы трагедийного стиля, такие, как трагическая ирония, мотив заблуждения, «узнавания», мотив неизбежности гибели героя и т.п. Именно трагический аспект по-иному освещает природу страшных фактов, имеющих в детективе главным образом значение необходимых атрибутов жанра и обязательной бутафории, без которой нельзя обойтись.

В ранних романах Грина ощутима традиция Джозефа Конрада, выразившаяся в интересе к одиноким отверженным людям, жизнь которых полна опасностей и страданий; в трагическом противоречии между мечтой и действительностью; в острой постановке моральных общечеловеческих проблем в связи со злободневными политическими событиями; в своеобразном сочетании героизма и иронии, трагедии и мелодрамы.

Драматические характеры и сцены в романах Грина достигают часто трагической силы благодаря остроте психологических конфликтов и этическому пафосу. Грина волнуют проблемы счастья, долга, совести, доверия, доброты, достоинства и ответственности. И он поднимает их с трагической серьезностью, стремясь отыскать и утвердить нравственные основы личности, живущей в страшном мире, полном жестокости, предательства, ненависти. Грин-католик хочет опереться на христианскую мораль, на учение церкви, но как реалист видит догматизм христианства, противоречие его с лучшими побуждениями людей. В тех романах, в которых главные персонажи - католики, автора интересуют не столько религиозные идеи, сколько человеческие конфликты, переживания, страдания. Религиозная тема обычно фигурирует лишь в самых общих, обиходных понятиях - греха и добродетели, проклятия и искупления. Католики у него представлены отнюдь не святошами, не житийными героями-великомучениками, а обыкновенными людьми со всеми их реальными качествами («Брайтонский леденец» - *Brighton Rock*, 1938; «Власть и слава» - *The Power and the Glory*, 1940; «Суть дела» - *The Heart of the Matter*, 1948; «Конец любовной связи» - *The End of the Affair*, 1951).

Одна из характерных особенностей стиля Грина - парадоксальность в решении трагической темы («Брайтонский леденец»). Грин говорил о том, что идеи часто воспринимаются благодаря парадоксальной форме и отбрасываются, как только они перестают поражать воображение.

Во всем творчестве Грина больше всего отвечает жанровым признакам романа-трагедии книга «Суть дела». В этом произведении доминирует драматическое начало. Грин как художник не приемлет больших эпических произведений о современном обществе, неодобрительно отзываясь о «семейных сагах». Длинные романы, охватывающие большой период жизни нескольких поколений, представляющие многих персонажей, включающие бытовые подробности и отступления, кажутся ему скучными. Грин предпочитает романы, основанные на драматических ситуациях и ситуациях иронических, включающих диалог и драматические сцены. Почти весь текст романа «Суть дела» состоит из диалогов, перемежающихся ремарками и небольшими описаниями. Основной смысл и содержание любой главы раскрываются именно в диалоге. Необыкновенно живой, острый диалог передает столкновения разных убеждений, взглядов на жизнь, разных психологий. Реплики в диалоге отточенные, меткие, афористические. В диалогической форме раскрываются характеры героев, особенности их мышления. В диалоге ощущается движение чувств персонажей, иронический подтекст. Даже когда главный герой Скоби один, он слышит другой голос и спорит с ним. Внутренняя, душевная борьба героя драматизируется и тоже передается в диалогической форме (в последних главах). Часто диалог в этом романе похож на интервью, на допрос или на ритуал исповеди.

В романах Грина мы видим быструю смену коротких впечатляющих эпизодов. Расположение

эпизодов разного содержания, чередование их осуществляется по принципу монтажа. Сцены скомпонованы таким образом, что естественно возникает мысль о сопоставлении их. Вместо разъясняющих комментариев Грин целенаправленно меняет угол зрения и фокус, переносит внимание с одного явления на другое, обнаруживая внутреннюю связь между ними.

В последующих своих романах Грин отходит от темы католичества. Бурные социально-политические процессы современности захватили внимание писателя. Трагедию личности он видит теперь уже не в сфере нравственно-религиозных противоречий, а в сфере конфликтов политического характера. Социально-политические конфликты времени стали определять драматические коллизии и темы его произведений. Грэм Грин становится одним из видных писателей, автором антиколониалистских романов.

Характерные черты английского антиколониалистского романа 50-х годов определяются эпохой острой антиимпериалистической борьбы. Действие в романах Д.Олдриджа, Г.Грина, Д.Стюарта, Б.Дэвидсона, Н.Льюиса происходит в колониальных и зависимых странах. Даны либо реальные, либо вымышленные географические названия; наряду с Вьетнамом и Гватемалой фигурируют вымышленные Бахраз, Мидия, Дельмина. И за вымышленными географическими названиями угадываются страны Африки и Арабского Востока. Серия книг рисует выразительную картину антиколониального движения в арабских странах и в Индокитае, в Африке и в Латинской Америке.

Конфликт в антиколониалистском романе остродраматический, события часто носят трагический характер. Изображаются нарастание протеста народа колониальных и зависимых стран и переход к борьбе. Основные ситуации определяются атмосферой народного гнева и возмущения.

Во всех антиколониалистских романах фигурируют образы представителей империалистических кругов. «Тихому американцу» Пайлу («Тихий американец») Г. Грина близок образ американца Уинтропа Элиста («Вулканы над нами») Нормана Льюиса. В этот ряд входит и сатирический образ генерала Мартина («Герои пустынных горизонтов») Джеймса Олдриджа, и образ дипломата Флоддена («Неподходящий англичанин») Десмонда Стюарта.

Этим сатирическим образам противостоит главный герой - англичанин, который во всех этих книгах показан в состоянии идейно-нравственного кризиса, обостряющегося под воздействием назревающей антиколониальной борьбы. Герой поставлен перед необходимостью выбора пути. Этот герой всегда индивидуален. Различен характер нравственных исканий и противоречий, различна судьба этих людей. Одни оказываются на пороге новых выводов (Фаулер в «Тихом американце», Уильяме в «Вулканах над нами», Джейсон в «Неподходящем англичанине»); другие зашли в тупик (Гордон в «Героях пустынных горизонтов»); третьи делают решительный шаг к действию (Стэнтон в «Речных порогах» Б. Дэвидсона). При всех различиях у этих героев есть общее. Все они «герои перепутья», пытающиеся разобраться в сложнейших проблемах современности, определить свое отношение к политическим событиям.

Для реализма всех этих книг характерно сочетание сатиры и трагизма, событийности и психологизма. В сюжетном развитии выделяются драматические ситуации: бунт индейцев («Вулканы над нами»), восстание негров во главе с Сабалу («Речные пороги»).

Роман Грэма Грина «Тихий американец» (The Quiet American, 1955) - одно из наиболее значительных произведений антиколониалистской литературы - открывает новый период в творчестве Грина. Реализм «Тихого американца» основывается на художественном освоении важнейших социально-политических процессов времени; реалистическая позиция автора - в осуждении колониальных войн, в обличении американского империализма. Трагическое в романе «Тихий американец» отличается новым качеством. Трагизм обстоятельств и ситуаций обретает политическую остроту. Обращение к социально-политической теме позволило писателю показать трагедию вьетнамского народа, страдающего от французских и американских колонизаторов. Грин обнаружил такую пронизательность в изображении политической борьбы во Вьетнаме, что с сочувствием показал коммунистов (образ Хена) и с неприязнью - американских дипломатов, которые начинали тогда свои провокационные действия во Вьетнаме (образ Пайла).

Сюжетная инверсия в романе «Тихий американец» отражает поиски ответа на вопрос: в чем же трагедия, кто виноват в этой трагедии и какое отношение к этому должно быть у честного человека? Композиция романа воспроизводит работу мысли, раздумья английского журналиста Фаулера, который вспоминает все факты и события, старается разобраться в их сущности и определить свое отношение к ним.

В романе «Ценой потери» (A Burnt Out Case, 1961) показаны протест против европейской буржуазной цивилизации, разрыв героя архитектора Керри с нею и его бегство в отдаленные места

земного шара. Роман Грина, однако, совершенно лишен экзотики, романтической идеализации, эскейпизма и руссоизма, то есть тех черт, которые свойственны многим произведениям с такого рода конфликтом.

Действие романа «Комедианты» (The Comedians, 1966) происходит на Гаити, где царит кровавая диктатура Дювалье. Гаити предстает страной, для которой характерны бесчинства тайной полиции (тонтон-макуты) и нищета. Произвол и антинародность властей создают атмосферу всеобщего страха. Грина интересует то, как в условиях бесчинства и террора поступают люди, сохранившие в себе человеческое достоинство, какова роль «комедиантов» в этом «трагическом фарсе». Грин хочет сказать: может быть, современный человек и предстает как комедиант (образы Смита, Джонса и Брауна), но в нем, несмотря на скепсис и иронию, есть трагическое достоинство. Прибывшие на Гаити «комедианты» оказываются вовлеченными в реальную жизненную драму, и в их поступках появляется нечто новое - сопротивление произволу и жестокости. При всей комедийности буржуазного мира Грин видит трагедию человека, живущего в этом мире и вынужденного надевать маску. Этот карнавал масок ничего общего не имеет с жизнерадостным смехом и непосредственным весельем. Это именно трагический фарс, который вскрывает гнилость этого мира, представляющего, однако, опасность для человека. Героическое возникает в трагическом фарсе в связи с утверждением человеческого достоинства и с борьбой против социального зла. Изображение социально-политической сущности буржуазного мира в виде трагического фарса обусловлено именно тем, что новое героическое начало неизбежно пробивается вопреки угрозам старого мира, обнаруживая его внутреннюю несостоятельность. Героическое неодолимо нарастает, утверждая и во временном поражении свою нравственную силу, привлекая к себе своим трагическим величием.

Героическая тема находит наиболее полное воплощение в образе коммуниста Мажио. В этом романе Грин показал коммуниста прекрасным человеком, величественным и благородным. Мажио верит в будущее коммунистическое общество. Вместе с тем Грин говорит о сочувственном отношении Мажио к католицизму, что связано с высказанной в это время писателем мыслью о возможности «сотрудничества между католицизмом и коммунизмом». Это имеет определенные основания в самой гаитянской действительности: католичество выступает против диктаторского режима Дювалье, который был отлучен от католической церкви. Мажио убивают в тот момент, когда Дювалье установил отношения с США. В романе подчеркивается прямая связь между влиянием государственного департамента США и террором против коммунистов.

В конце 60-х годов в мировоззрении Грина произошли изменения. В обстановке обострившейся в мире идеологической борьбы проявилось его прежнее недоверие к эффективности политической борьбы за осуществление социальных перемен, хотя писатель сохранил уважение к коммунистам как ярким личностям. От позиции социальной ответственности Грин переходит к неверию в любые формы организации общества, считая, что любая идеология, политика любой страны безнравственны. Пессимизм, релятивизм, неверие в объективные ценности современной эпохи сказались на его работе романиста.

Романы Грина по-прежнему строятся на основе трагического фарса, к которому, однако, примешиваются теперь сильные настроения скепсиса и пессимизма. Суть трагического фарса в его новой интерпретации особенно ярко выразилась в эпизоде из романа «Путешествие с тетушкой» (Travels with My Aunt, 1969), где фигурирует урна с прахом, куда прячут контрабандную марихуану, и в гротескной сцене пиршества из романа «Доктор Фишер из Женевы, или Смертоносный банкет» (Doctor Fisher of Geneva, or the Bomb Party, 1980), где миллионер Фишер ищет садистского удовольствия от аттракциона с хлопучками: гости могут вытащить хлопучку с чеком на миллион марок либо хлопучку с бомбой.

Грин показал, что буржуазный мир непригоден для человеческого существования, потому в нем возникают разные формы протеста - активного и пассивного, истинного и ложного. Однако постановка этой проблемы в творчестве Грина конца 60-х годов неотделима от морального релятивизма, например в романе «Путешествие с тетушкой». В современном буржуазном мире человек вообще не чувствует себя свободным, поэтому, по мнению Грина, в мире несвободы возможно появление «анархической свободы», включающей и «свободу» преступных действий. Тайная преступная жизнь - это подполье, куда уходят предприимчивые люди, которые в своем бытии начинают походить на крыс. Они боятся выходить на поверхность, чувствуя себя «свободными» лишь в темном подполье. Эта книга лишена подлинного драматизма, ибо писатель отходит от постановки острых нравственных и социальных проблем.

Роман «Почетный консул» (The Honorary Consul, 1973) повествует о диктаторском режиме в Парагвае. Изображена трагическая ситуация, определяемая социально-политическими явлениями современности - деспотическим режимом генерала Стресснера в Парагвае, а также направленными против этого режима экстремистскими действиями молодых борцов за свободу. Сцена похищения и пленения британского консула - центральная и драматическая ситуация, с которой связана опасность для жизни почти всех главных героев романа. Осуждая бездушные власти, Грин не приемлет экстремистскую тактику борцов сопротивления. По мнению Грина, экстремизм действий левацкой молодежи лишь усугубляет трагическое положение вещей. Погибает врач Эдуарде Пларт, помогавший из гуманных целей молодым борцам. Грин выдвигает в этом романе идею о том, что в современном мире политика проникает в жизнь даже самых далеких от нее людей, она захватывает их в свою орбиту, обращает добро в зло. Грин осуждает прежде всего политику буржуазии, но он имеет в виду и политику борцов против капитализма. У людей остается только надежда на что-то лучшее, но, согласно метафорическому выражению Грина, «надежда скрипела в горле, как часть заржавевшей машины».

Мысль о том, что в современном мире человек, даже помимо своей воли, втягивается в политическую борьбу, получает развитие в романе «Фактор человеческий» (The Human Factor, 1978). Речь в нем идет о разведке и шпионаже, но он отнюдь не относится к детективному жанру. Это роман о современном человеке, который должен жить в условиях одиночества, молчания, постоянного риска и смертельной опасности. Грин анализирует психологию человека, вынужденного стать тайным агентом. Главный герой Морис Касл мучительно переживает то, что ему приходится выполнять задания разведки. В романе выражено скептическое отношение писателя к эффективности дела Касла. Для Грина бессмысленность миссии Касла очевидна вне зависимости от того, каким политическим силам современности заставляют его служить обстоятельства.

В 1971 г. Грин опубликовал автобиографию «Такая жизнь» (A Sort of Life), в которой рассказано о раннем периоде жизни писателя. Однако значение этой книги шире: характеристика мироощущения, внутренних мотивов творчества помогает понять многое в сложном и противоречивом наследии одного из самых крупных английских писателей XX в.

Художественная сила романов Грина определяется постановкой и глубиной решения актуальных социально-политических и нравственно-психологических проблем. Заблуждения и ошибочные заявления Грина не перечеркивают большого идейно-художественного значения его лучших романов, в которых объективно показано, что буржуазная цивилизация Запада скатилась к варварству и бесчеловечности. Оригинальность романов Грина - в сочетании трагического и сатирического начал, в подчеркивании порывов к героическому в обстановке трагического фарса современной буржуазной действительности.

Чарлз Перси Сноу (Charles Persy Snow, 1905-1980)

Писатель-гуманист Чарлз Сноу в своем художественном творчестве и общественно-политической деятельности стремится к устранению разрыва между технической и гуманитарной культурой в век научно-технического прогресса, к установлению мирных отношений между странами в эпоху, чреватую опасностью новой войны. Отказавшись от карьеры ученого-физика, Чарлз Сноу посвятил себя общественной и писательской деятельности. Он одобрял миролюбивую политику Советского Союза, с большим интересом относился к русской и советской литературе. По инициативе М.А.Шолохова Чарлз Сноу был избран почетным доктором Ростовского университета.

Свои взгляды на искусство и литературу Сноу утверждал в полемике с модернизмом. Специфику реалистического романа Сноу видел в комплексном художественном исследовании человека и общества в социальном, нравственном, психологическом, интеллектуальном аспектах, которые взаимосвязаны и слиты. В реалистическом романе личность раскрывается в ее общественных отношениях. Как верно считает Сноу, «именно такой роман имеет право на долгую жизнь и только в таком романе мы можем узнать себя и о себе».

Продолжая традиции критического реализма Бальзака, Золя, Л.Толстого, Диккенса и Тrolлопа, Сноу создал эпический цикл «Чужие и братья» (Strangers and Brothers, 1940-1970), группу романов, в которых изображение английской действительности охватывает несколько десятилетий. Романами Сноу свойственны множество сюжетных линий, групповые сцены; однако в них нет народно-исторической темы, которая сплавила бы многоплановое повествование в единый сюжет социально-исторического

содержания. «Чужие и братья» - это не роман-эпопея, а многотомная серия романов, эпический цикл, состоящий из одиннадцати книг. Сноу воспроизводит не все общество в целом, а только определенные его слои, аспекты, тенденции. Он не затрагивает жизнь народа. В эпическом цикле Сноу действие начинается с кануна первой мировой войны и завершается в конце 60-х годов. Этот период в полстолетия охватывает множество событий. Судьбы героев определяются обстоятельствами общественной жизни, хотя человеку, по мысли Сноу, свойственна независимость душевной жизни.

Объективная действительность показана в цикле «Чужие и братья» в основном глазами одного персонажа; этим достигается необходимая цельность; различные углы зрения разных персонажей охватываются единой позицией главного героя - повествователя Льюиса Элиота. От взглядов этого героя, либерально настроенного интеллигента, зависят и глубина, и ограниченность в передаче сложных жизненных связей.

Цикл «Чужие и братья» дает масштабное реалистическое изображение английской действительности на протяжении пятидесяти лет, критически освещает английское буржуазное общество. Основной теме цикла - стремление к власти - соответствует определенный тип обстоятельств, связанный с жизнью буржуазной интеллигенции - ученых, юристов, с жизнью деловых кругов - чиновников, администраторов, министров.

Обстоятельства здесь - деятельность конторы, заседания суда, заседания комитетов, официальные приемы, собрания. Эпоха отображается в плане административно-бюрократических и семейно-бытовых отношений.

В эпическом цикле выделяются группы романов, которые отличаются друг от друга своей жанровой разновидностью. В романах «Свет и тьма» (The Light and the Dark, 1947), «Пора надежд» (Time of Hope, 1949), «Возвращения домой» (Home-comings, 1956) отчетливо проступают черты биографического, психологического, воспитательного романа. «Джордж Пассант» (George Passant, 1940), «Дело» (The Affair, 1960) - это романы-«исследования». Роман «Коридоры власти» (Corridors of Power, 1964) может быть отнесен к жанру политического романа. Романы «Новые люди» (The New Men, 1954), «Совесть богачей» (The Conscience of the Rich, 1958) несут в себе черты романа семейно-бытовой и социально-исторической хроники, черты «саги».

В эпическом цикле «Чужие и братья» нет сплава жанровых характеристик, а есть разные аспекты жизни, отраженные в том или ином романе с присущей ему жанровой особенностью. Но во всех романах, несмотря на жанровые разновидности, есть такие элементы, которые входят в структуру целого цикла. И даже несмотря на различие видов, есть нечто общее и в жанровом отношении во всех этих романах. Это обычно романы «дела», романы дискуссий, борьбы мнений, но чаще практически делового и реже интеллектуально-философского характера. Это романы надежды и поисков правды и справедливости, романы о механизме становления, вызревания, кристаллизации общественного мнения. В этих произведениях изображается процесс жизни, но не в виде потока жизни, а в виде активности отдельных группировок. Отсюда образ группы, коллективный образ, например в романе «Наставники» (The Masters, 1951).

Цельность «Чужих и братьев» связана не с историей семьи как ячейки общества. Сноу отходит от принципа «Саги о Форсайтах». Художественный принцип Сноу - это «обозрение» (в романах «внешнего обзора») и «анализ» (в романах «внутренних переживаний») общества и психологического мира человека с точки зрения одного сквозного персонажа - Льюиса Элиота, который вступает в отношения с разными людьми и разными группами людей, с разными, хотя и в определенных пределах, сферами общественной и государственной жизни. К книгам «внутренних переживаний» относятся «Пора надежд», «Возвращения домой», «Завершения» (Last Things, 1970). От этих книг зависят и другие книги - «внешнего обзора».

Каждый новый роман эпического цикла не обязательно является хронологически последовательным развитием, продолжением предыдущего. В этом существенное отличие данного цикла от форсайтовского. Несмотря на ряд отступлений от последовательного развития повествования, движение во времени в пределах всей серии «Чужие и братья» в конечном итоге все-таки хронологически последовательно. Это обуславливает панорамный характер изображения действительности.

В пределах цикла развивается и меняется реалистический метод. От психологического реализма ранних романов («Наставники» и др.) Сноу переходит к «социологическому» реализму более поздних романов («Новые люди» и «Коридоры власти»). Теперь на первом плане не психологические типы в академической среде, а жизнь политико-административных кругов, деятельность ученых и политиков.

Традиция романа карьеры и традиция психологического романа в эпическом цикле Сноу

развиваются в социологический роман, в котором дан художественно-социологический анализ той или иной социальной группы или корпорации в обществе. Любовный сюжет явно занимает подчиненное место по отношению к изображению деловых, служебных связей. Личные отношения в основном раскрываются как отношения между сослуживцами, друзьями и знакомыми по службе, по делу.

Проблема «человек и общество» решается в романах Сноу как «человек и учреждение, в котором этот человек служит». Этот новый поворот в решении проблемы обусловлен реалистическим исследованием структуры современного развитого капиталистического общества, общества со сложнейшей государственной машиной. Индивид изображен как часть гигантского административного аппарата, как «человек организации». Отсюда и особенности романа Сноу, романа «дела», романа политических интриг, романа об общественном организме, о корпорации, об административных инстанциях, о структуре власти.

В эпическом цикле «Чужие и братья» структура отдельных романов разная. Выделяются два жанровых вида: моноцентрический роман и полицентрический роман. В моноцентрическом романе основу композиции составляет судьба одного главного персонажа в его отношениях с обществом. В романе «Свет и тьма» центральный персонаж - Рой Кэлверт; в «Совести богачей» - Чарлз Марч. В полицентрическом романе основу композиции составляют взаимоотношения группы персонажей, представляющих общество. Групповой образ дан в романах «Наставники» и «Дело». Это группа ученых университетского колледжа.

Есть и смешанный тип романа, в котором сочетаются черты моноцентрической и полицентрической структуры. Таковы романы «Джордж Пассант» и «Новые люди», в которых судьбы главных героев - Джорджа Пассанта и Мартина Элиота раскрываются как часть жизни группы (в первой книге - группы молодых людей, представляющих поколение 20-х годов, во второй книге - группы ученых-атомщиков).

В век НТР Сноу стремится содействовать сближению искусства и науки, подчеркивая общность их конечной цели - устранение угрозы новой войны, благо людей, живущих на нашей планете. Программой стала его лекция «Две культуры» (The Two Cultures), прочитанная в 1959 г. в Кембридже. Сноу изложил в ней свое понимание взаимосвязи науки и искусства в век НТР. Особенностью современного искусства Сноу считает его приобщение к проблемам науки и политики; он утверждает необходимость включения в современную литературу, прежде всего в роман, тем, связанных с наукой и политикой, поскольку обращение к научно-политической проблематике - веление времени. Именно такой подход осуществлен в творчестве и самого Сноу. Он считает, что долг ученого состоит в благотворном влиянии на общество и предотвращении социальных трагедий. Наука способна предотвратить голод, бороться с болезнями, отодвинуть смерть. Важную роль в судьбах человечества Сноу отводит и писателям, поскольку они «яснее представляют себе ход событий, чем большинство людей, и скорее способны воздействовать на него».

Важную роль в становлении Сноу сыграли русские писатели. Сам он называет в этой связи Л.Толстого, Чехова, Лескова, Горького, Шолохова. Интерес к творчеству автора «Тихого Дона» - произведения, которое Сноу относил к величайшим явлениям мировой литературы, - содействовал установлению личных контактов с М.А.Шолоховым. Сноу вместе со своей женой - писательницей Памелой Хенсфорд Джонсон и сыном были гостями в доме Шолохова в станице Вешенской. В 1963 г. на заседании Ученого совета Ростовского университета Чарлзу Сноу была присуждена почетная степень доктора за выдающиеся заслуги в развитии литературы и укреплении англо-советских литературных связей.

Литературно-критическое наследие Сноу, его статьи и рецензии позволяют говорить о нем как о писателе, который внес определенный вклад в развитие теории современного романа. Значение и непреходящую ценность реалистического романа Сноу видит в комплексном художественном исследовании человека и общества в социальном, нравственном, психологическом, интеллектуальном аспектах, которые взаимосвязаны. Именно такой роман имеет будущее. Сноу выступал против «экспериментального» романа, представленного в английской литературе творчеством Джойса и Вулф. Сноу считает недопустимыми субъективистские истолкования открытий науки и механическое перенесение их в художественное творчество. Эксперименты Джойса и Вулф, стремящихся прежде всего передать «свое персоналистское видение» и не заботящихся о соответствии своего субъективного восприятия реальной действительности, Сноу определяет как движение к разрушению романа и уничтожению его специфики, состоящей в изображении человека в его связях с обществом.

Проза Сноу проста, лаконична, несколько суховата, информативна, лишена метафоричности. Художественность ее - в сдержанной передаче голоса повествователя, во внешне объективном, близком

к авторской речи повествовании, в воспроизведении логизированного строя речи современного делового человека, в подчеркивании контрастности в развитии характеров и мыслей. Тон трезвого, разумного, серьезного рассуждения о людях и их взаимоотношениях соответствует пропорции, строгой равномерности в чередовании и компоновке частного и общего, важного и второстепенного, близкого и далекого, внешнего и внутреннего, спокойного и драматического, объективного и субъективного, социального и психологического. Для романов Сноу характерны равноправие различных компонентов, выверенность ритма незаметных и явных изменений. Общий строй романов Чарльза Сноу - драматическая эпичность.

«Сердитые молодые люди»

В 50-е годы в английской литературе видное место занимает новое течение, получившее название «сердитые молодые люди». Идеино-художественное своеобразие этого течения определилось после выхода в свет романа Кингсли Эмиса «Счастливчик Джим», романа Джона Уэйна «Спеши вниз», пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе», романа Джона Брейна «Путь наверх» (Room at the Top, 1957).

Писатели, которых называют «сердитыми молодыми людьми», не составляют какой-то единой творческой группы. Творчество каждого из них развивается вполне самостоятельно. Они не зависят друг от друга и не пытаются создать определенной школы. Тем не менее в их произведениях, опубликованных в 50-е годы, есть общие черты.

Творчество «сердитых молодых людей» развивается в русле критического реализма. Однако оно отличается своеобразными чертами, определяющими его особое место в истории критического реализма в Англии после второй мировой войны. Реализм «сердитых» отличается большой эмоциональной силой осуждения общества; вместе с тем он лишен положительной программы. Если классический реализм подвергал критике основы буржуазной системы, то реализм «сердитых» гневно обличает все стороны буржуазного общества, не доходя, однако, до корней и причин социального зла. Классический реализм намечал перспективу общественного развития, утверждал положительный идеал, противопоставляемый бесчеловечности капиталистического строя; реализм «сердитых» негативен, он не видит перспектив и не отстаивает каких-либо положительных ценностей.

Социальные истоки возникновения литературы «сердитых молодых людей» заключаются в крахе лейбористского «социализма», обещавшего создать после войны «общество всеобщего благоденствия». Надежды на существенные перемены в послевоенной действительности, о которых говорилось в романе Пристли «Трое в новых костюмах» (1945), сменялись разочарованием и отчаянием «сердитых молодых людей», жизнь которых оказалась скучной и неинтересной, полной неудовлетворенности, страха перед угрозой атомной войны.

Литература «сердитых» отражала умонастроение целого поколения мелкобуржуазной молодежи. Бесцельное существование вызывало у молодежи гнев и протест против буржуазных порядков и буржуазной морали. Однако ее бунт индивидуалистичен, он направлен также и против прогрессивных сил общества, против социалистического и рабочего движения. В этом ограниченность и слабость критицизма в произведениях «сердитых». Отсутствие глубоких убеждений и передовых идей приводит к тому, что это литературное течение заходит в тупик. Обличительный пафос ранних произведений «сердитых» сменяется кризисным мироощущением. Выход из кризисного состояния можно было найти в переходе на прогрессивные позиции и в развитии основных принципов критического реализма. По этому пути пошли Джон Уэйн и Джон Осборн. Кингсли Эмис и Джон Брейн встали на путь компромисса с буржуазным обществом. Так литературное течение «сердитые молодые люди» изжило себя уже в 50-е годы. Творчество бывших его представителей развивается на основе различных эстетических взглядов.

В первом романе Кингсли Эмиса (Kingsley Amis, p. 1922) «Счастливчик Джим» (Lucky Jim, 1954) определились характерные черты прозы «сердитых»: в качестве главного героя выступает молодой интеллигент, приключения которого переданы в пикарескной фабуле и комических ситуациях. Герой романа Джим Диксон служит в провинциальном университете. Этот начинающий преподаватель чувствует, что совершенно никому не нужен, что его работа никого не интересует. Это вызывает у него недовольство всем, что он видит вокруг. Университет представляется ему кладбищем; ученые кажутся монстрами. Он едва сдерживает себя в присутствии своего профессора, который вызывает у него отвращение. Бунт героя, однако, проявляется в нелепых формах. Так, в своей первой лекции, на которой присутствуют как студенты, так и преподаватели, он несет чушь и смешно пародирует лекторскую

манеру наиболее известных ученых университета.

Острота критики снижается компромиссным финалом. Конфликт завершается примирением героя с действительностью. Это отражает реальное положение мелкобуржуазной молодежи в Англии. Однако Кингсли Эмис не смог сам возвыситься над ситуацией примирения конфликта и не дал ей верной эстетической оценки. В конце романа Джим Диксон охотно сближается с Кристиной, дядюшка которой богат Гор-Эркварт предлагает ему выгодное служебное место.

В последующих романах Эмис отходит от критического пафоса и юмора своей первой книги. В романе «Мне нравится здесь» (I Like it Here, 1958) герой - писатель и критик Боуэн - не очень сердит на действительность. У него богатая теща, на деньги которой он может отдыхать за границей. В этом произведении, в сущности, нет никакого конфликта.

Роман «Толстый англичанин» (One Fat Englishman, 1963), рассказывающий о поездке малопривлекательного англичанина в Америку, написан в духе заурядного юмористического чтива. В романе «Лига против смерти» (The Anti-Death League, 1966) изображение тайных военных приготовлений Англии сменяется в финале темой благоразумия британского командования.

Кингсли Эмис сам оказался в положении своих героев. Он примирился с буржуазным обществом, дойдя до оправдания американской агрессии во Вьетнаме. Эмис занялся писанием детективных романов об агенте 007, Джеймсе Бонде, продолжив тем самым серию романов умершего Яна Флеминга, романов, отличавшихся антикоммунистической тенденциозностью.

Для творчества Джона Уэйна (John Wain, р. 1925) характерна более серьезная тематика. В его первом романе «Спешите вниз» (Hurty on Down, 1953) сатирически изображаются многие стороны современной английской действительности. В романе проходит вереница сатирических образов. Это писатель-модернист Фрулиш, делец Блирни, капиталист Родрик, гангстер Бандер, сноб-обыватель Фарклс. На широком общественном фоне показана судьба главного героя Чарлза Ламли. Окончив университет, он не желает служить буржуазному обществу. Ламли хочет быть независимым. И вот начинается полная приключений жизнь молодого бунтаря. Он работает мойщиком окон, шофером, санитаром. Какое-то время Ламли был связан с контрабандистами. Порывая с буржуазной средой, он не желает сближаться с «красными», то есть рабочими. Однако позиция нейтралитета оказалась шаткой. Нейтралитет в конце концов приводит героя к примирению с буржуазным обществом: Ламли идет на службу в радиокомпанию, которая хорошо оплачивает сочинение радиопередач сомнительного содержания. Ламли достигает благосостояния, однако он чувствует, что попал в клетку, откуда невозможно выбраться.

Большой талант Джона Уэйна проявился в «Балладе о майоре Изерли» (The Song about Major Eatherly, 1959) и романе «Убей отца» (Strike the Father Dead, 1962). В балладе писатель осудил американскую военщину в образе летчика Изерли, сбросившего атомную бомбу на Хиросиму. В романе «Убей отца» Уэйн протестует против расовой дискриминации.

Мировоззрение Уэйна противоречиво. Он испытывал подчас влияние буржуазной пропаганды. После поездки в Советский Союз в 1960 г. он опубликовал в журнале «Обзервер» «Открытое письмо Алексею Суркову», в котором допустил антисоветские выпады. Антисоветский характер носит и его роман «Молодые гости» (Young Visitors, 1965), представляющий в карикатурном виде советских студентов. Надо сказать, что Уэйн очень скоро понял опасность того пути, на котором он оказался, и в последующих произведениях он вернулся на позиции писательской честности и художественной правды.

Большой творческой удачей Уэйна стал роман «Меньшее небо» (The Smaller Sky, 1967). Писатель рассказал в нем о трагедии отчуждения человеческой личности в современном буржуазном обществе. Сорокапятилетний ученый Артур Джири неожиданно и, казалось, беспричинно оставляет семью, работу и поселяется в лондонской привокзальной гостинице, проводя целые дни среди толпы пассажиров. Только в сутолоке вокзальной жизни он обретает спокойствие и сознание своей общности с людьми. Постепенно в романе появляются намеки на истинные причины отчуждения героя. Джири ушел в себя еще тогда, когда выполнял какие-то секретные исследования в институте. Его скрытность и замкнутость не исчезли и после того, как он избавился от этих тяготивших его исследований и занялся другой работой. Рутинная повседневная жизнь сковывает его, и он почти бессознательно стремится к другой жизни, где был бы простор, где были бы высота неба и ширь полей. Застекленные своды вокзала Пэддингтон создают для Джири иллюзию высокого неба. Но в действительности это меньшее небо, символ смутных и ограниченных представлений героя о жизненном идеале, по которому он томится.

Поведение Джири не похоже на действия окружающих его людей, и это вызывает у них подозрения в

том, что он сумасшедший. Общество преследует этого человека, старавшегося найти душевное равновесие. Дельцы от телевидения хотят сделать сенсацию, предав широкой гласности судьбу Джири. Спасаясь от преследования журналистов и операторов, Джири взбирается на стеклянную крышу вокзала, откуда падает и разбивается насмерть. Поэтический образ неба и снега, символ настоящей жизни с возвышенными идеалами, появляется в заключительной главе романа. Джири видит, наконец, то прекрасное, к чему стремился, но уже слишком поздно. Он гибнет, преследуемый равнодушными, черствыми людьми, которые хотели сделать сенсацию из его страданий и мучительного одиночества. Роман «Меньшее небо» - одно из лучших произведений критического реализма в английской литературе наших дней. Трагедия личности является обвинением бездушным, стандартизированным порядкам современного буржуазного общества.

Значительным шагом в развитии реалистического метода Уэйна явился его роман «Зима в горах» (*A Winter in the Hills*, 1970). В этом произведении писатель показал классовую борьбу в современной Англии. В центре романа конфликт между простыми жителями Уэльса и богатыми хищниками, скупающими местный транспорт в городе Кэрфенае. Шофер валлиец Гарет борется против капиталиста Шарпа. Гарету помогает интеллигент Роджер Фернивал. Англичанин Роджер Фернивал приехал в Кэрфенай изучать валлийский язык. Он мучительно переживает свое одиночество: недавно умер его брат. Выходом из состояния одиночества стало участие в борьбе тружеников-валлийцев против капиталиста Шарпа. В этом романе Уэйн преодолел ограниченность критицизма «сердитых молодых людей» и дал социальный анализ противоречий капиталистического общества. В романе «Зима в горах» выражены положительные идеалы: герои, люди труда, стремятся к солидарности, к товариществу, находят радость в борьбе за равенство и свободу.

Важную роль в движении «сердитых молодых людей» сыграли пьесы Джона Осборна (*John Osborne*, р. 1929). Значение его творчества выходит за пределы этого течения. Пьесы Осборна стимулировали подъем в развитии английской драматургии 60-х годов.

В 1956 г. в театре «Ройал-Корт» была поставлена пьеса Осборна «Оглянись во гневе» (*Look Back in Anger*), которая имела шумный успех. Драматург очень точно передал настроения английской молодежи того времени. Главный герой пьесы Джимми Портер окончил университет. Но ему приходится служить в кондитерской лавке. Недовольство своей жизнью Джимми выражает в грубой и насмешливой критике всего, что его окружает. В своих длинных монологах он осуждает существующие в обществе порядки, буржуазную прессу с ее официальным лицемерием, снобизм богатых. Гнев Джимми переходит в раздражительность и ожесточенность. Он мучает свою молчаливую жену Элисон, изменяет ей с ее подругой-актрисой. Критический пафос пьесы заключен в страстных монологах героя, в которых проявились бунтарство, радикальные настроения и отчаяние мелкобуржуазной молодежи. Этот бунт Джимми Портера индивидуалистичен, так как не связан ни с активным действием, ни с положительными идеалами.

В пьесе «Неподсудное дело» (*Inadmissible Evidence*, 1964) в несколько условной форме, основанной на смещении сна и реальности, Осборн воссоздает сцену суда, в которой герой адвокат Билл Мэйтленд страстно и непримиримо осуждает свои пороки и пороки буржуазного общества.

Джон Осборн - сторонник театра, выступающего с критикой социальных порядков в капиталистическом мире. Свою позицию драматурга Осборн определил в следующем высказывании: «Мне не нравится общество, в котором я живу. И не нравится все больше и больше. Театр же постепенно становится тем, чем я его всегда мечтал видеть, - оружием. Я уверен, что он может быть самым убедительным оружием времени».

Пьесы Джона Осборна определили пути развития английской реалистической драматургии 60-х годов. Актуальным социально-критическим содержанием насыщены пьеса Шейлы Дилени «Вкус меда»; трилогия Арнольда Уэскера «Куриный суп с перловкой», «Корни» и «Я говорю об Иерусалиме»; трилогия Дэвида Мерсера «Поколения». В этих пьесах изображаются жизнь простых людей, судьбы рабочих семей, ставятся важные социальные проблемы.

Десмонд Стюарт **(Desmond Stewart, 1924-1981)**

Романы Десмонда Стюарта посвящены теме национально-освободительного движения на Арабском Востоке. Книги Стюарта: «Леопард в траве» (*The Leopard in the Grass*, 1953), «Неподходящий англичанин» (*The Unsuitable Englishman*, 1955), трилогия «Смена ролей» (*The Sequence of Roles*),

«Круглая мозаика» (The Round Mosaic, 1965), «Египетский счет» (The Pyramid Inch, 1966), «Мамелюки» (The Mamelukes, 1968) - занимают видное место в истории английского антиколониалистского романа.

Образная система трилогии Стюарта «Смена ролей» верно воспроизводит объективные тенденции действительности XX в. Критическое изображение капиталистического мира осуществляется с демократических позиций, в интересах социального прогресса. Критицизм является преобладающим началом трилогии; он сказывается в гневном обличении империализма и колониализма. Вся структура трилогии подчинена идее кризиса и крушения Британской империи. Но есть в этом произведении критического реализма и новые идейно-художественные черты, которые говорят об объективном процессе качественного обновления реалистических принципов, приближения к некоторым принципам метода социалистического реализма. Это явление определяется фактом воздействия социалистических идей на художественное видение писателя.

В центре творческого внимания автора становится принцип историзма. Большая эпоха в шестьдесят лет делится на исторические периоды в соответствии с фактами, знаменующими упадок и общий кризис системы империализма. 1898 год (милитаристские действия британских империалистов в Судане) - первая мировая война и Октябрьская революция - вот хронологические рамки первой книги «Круглая мозаика». Период между окончанием первой мировой войны и приходом гитлеровцев к власти в Германии лежит в основе второй книги «Египетский счет». Установление фашистского режима в Западной Европе, вторая мировая война, крах гитлеризма, размах национально-освободительного движения в странах Востока и Африки - историческая канва третьей книги «Мамелюки».

Революционное развитие современности передано опосредованно, через перемены в судьбе членов рода Ломаксов. В хроникально-летописной форме, в форме панорамного обозрения показано крушение Британской империи и национально-освободительное движение бывших колоний, поднявшихся против британского империализма. Созданию художественного единства трилогии способствует аналогия истории с мозаикой. Однако это единство не основано на целостном революционном миропонимании. Отсюда уязвимость и в самой этой художественной аналогии. Мозаика истории с ее многочисленными узорами воспринимается главными героями как бы со стороны. Историческая основа трилогии проявляется в мозаичной, фрагментарной форме, а не как целостная картина исторического движения.

Типизация характеров трилогии отличается подчеркнутой и ясной социологичностью. Положительные герои - правдоискатели - находятся в центре структуры трилогии: в первых двух книгах показана история нравственно-этических исканий Эндрю Ломакса, сознающего обреченность Британской империи; в третьей книге дана эволюция социально-политических взглядов его внука Уильяма Адера, который приходит к антиимпериалистической и антиколониалистской позиции. Положительные герои романа стремятся к активному действию в соответствии с их идеалом, но пока деяние не стало доминантой в их характерах; ими еще не преодолено созерцательное отношение к действительности. Герои сознают свою ответственность перед тем, что происходит в мире, но они чувствуют беспомощность перед лицом истории. И Эндрю Ломакс, и Уильям Адер ощущают силу и роль народа в современной истории, но они еще не слились с народом в своих действиях. Уильям Адер уже преодолел состояние трагического одиночества, которое было свойственно Эндрю Ломаксу, но он пока не стал человеком действия в полном смысле этого слова.

В трилогии Стюарта есть тема народа, есть мысль о народе, появляется либо коллективный образ феллахов, которые обнаруживают гордое непокорство по отношению к английским колонизаторам-карателям, либо эпизодические индивидуальные образы простых людей, которые как бы представляют народ или выступают от его имени: батрак ирландец Хэмиш Макклоски, араб Мабрук, слуга на башне Луны; Шераф Ахмед, представитель народа, борющегося за установление новых социальных порядков в Египте. Но мысль о том, что народ является творцом истории, еще не нашла здесь глубокой художественной реализации.

Трилогии свойствен исторический оптимизм. В конце третьей книги ощущается высокий пафос социальных перемен в Египте. Оптимизм сказывается и в идее неизбежности краха жестокой власти любых «мамелюков». «Смена ролей» Десмонда Стюарта - эпическое, многоплановое произведение.

Джеймс Олдридж
(James Aldridge, p. 1918)

Творчество Джеймса Олдриджа вызывало интерес остротой звучания актуальной для послевоенного периода темы антиколониальной борьбы и национально-освободительных движений.

Как журналист Олдридж находился в 1944-1945 гг. в СССР, был свидетелем героической борьбы советского народа против фашистской Германии. Он и впоследствии не раз приезжал в Советский Союз, публиковал свои статьи в советских газетах и журналах.

В годы второй мировой войны выходят в свет антифашистские романы Олдриджа «Дело чести» (Signed with Their Honour, 1942) и «Морской орел» (The Sea Eagle, 1944). В романе «Дело чести» прослеживается судьба целой группы людей - английских летчиков восьмидесятой эскадрильи, воевавшей против итало-германских фашистов в Греции. Роман насыщен драматическими событиями и напряженными переживаниями. Этот драматизм сказывается и в художественной форме: большая часть романа состоит из законченных драматических сцен и драматизированных диалогов, близких по своей внешней простоте, безыскусности и глубокому внутреннему смыслу к диалогу в романе Хемингуэя.

Роман «Морской орел» значителен темой народного характера, народного подвига. Если в «Деле чести» в центре внимания был коллективный образ группы англичан-летчиков, то в «Морском орле» образ группы австралийцев и англичан уступает место массовому образу греческих патриотов - литтосийских рыбаков. Драматизм романа «Морской орел» определяется напряженной борьбой, нарастанием трагизма ситуации, героической гибелью многих участников борьбы, движением героев к осознанию того, что в основе всего - политическая борьба. Романы Олдриджа о второй мировой войне призывают к бдительности, к борьбе за предотвращение новой войны.

Послевоенное творчество Олдриджа характеризуется дальнейшим развитием и углублением той политической проблематики, которая отчетливо выступала в «Деле чести» и «Морском орле». Антифашистская тема этих книг находит закономерное продолжение в теме борьбы за мир в романе «Дипломат» (The Diplomat, 1949), удостоенном золотой медали Всемирного Совета Мира. Олдридж осуждает «холодную войну», начатую англо-американскими империалистическими кругами. Этот политический роман антиимпериалистического содержания включает важнейшую тему послевоенной литературы - тему национально-освободительной борьбы.

В романе «Дипломат» изображена дипломатическая борьба вокруг конфликта в Иранском Азербайджане, где в 1945-1946 гг. вспыхивает освободительное движение. Заинтересованные в иранской нефти империалистические круги Англии делают все для того, чтобы подавить это движение. Основная коллизия романа выражена в столкновении между двумя персонажами, членами английской дипломатической миссии - лордом Эссексом и его помощником Мак-Грегором. Эти два характера и их противоборство - в центре сюжета романа.

Лорд Эссекс - хладнокровный, остроумный дипломат, сохраняющий самообладание в любой обстановке. Но эти черты характеризуют лишь внешний облик английского аристократа, который за благопристойной маской скрывает хищнические интересы британского империализма, реакционные убеждения, враждебность к силам прогресса. Мак-Грегор - ученый-геолог, оказавшийся в дипломатической миссии в качестве эксперта по иранским делам. Мак-Грегор долго жил в Иране, хорошо знает страну и любит ее народ. Узнав о коварных намерениях лорда Эссекса сорвать национально-освободительное движение в Иранском Азербайджане, он начинает активно противодействовать интригам самоуверенного дипломата. Скромный и застенчивый человек, Мак-Грегор неожиданно для окружающих обнаруживает независимость духа и самостоятельность решений. Спокойно и твердо он делает выбор в своей жизни, поддерживая интересы национально-освободительного движения. Знакомство с лидером движения Джаватом Гочали убеждает его в правильности принятого им решения. Мак-Грегор пишет письмо в английскую газету «Тайме», в котором разоблачает сущность тайной миссии Эссекса. Несмотря на травлю со стороны реакционных кругов, Мак-Грегор устраивает пресс-конференцию, во время которой смело критикует империалистическую политику Великобритании. Этот мужественный человек смог всколыхнуть широкие слои общественности. Под давлением общественного мнения начинаются дебаты по этому вопросу в британском парламенте. В столкновении с лордом Эссексом Мак-Грегор одерживает политическую и моральную победу. В ходе борьбы против интриг и авантюры британских дипломатов он обретает силу характера, мужество борца; происходит становление его идейных убеждений. Мак-Грегор принимает сторону иранцев и курдов, сражающихся за свободу.

С большим интересом и доброжелательством относится он к Советскому Союзу, сознавая его роль в развитии революционных событий эпохи. Мак-Грегор говорит о значении социально-исторического опыта Советского Союза для развертывания национально-освободительной борьбы иранцев и курдов: «Слава русским за то, что они открыли им дорогу к восстанию, и проклятье нам за то, что мы всеми силами пытаемся это восстание сорвать».

От широкомасштабного политического романа-памфлета Олдридж переходит к психологическому повествованию о человеке из народа в романе «Охотник» (The Hunter, 1950).

В последующих своих произведениях: «Герои пустынных горизонтов» (The Heroes of the Empty View, 1954), «Не хочу, чтобы он умирал» (I Wish He Would Not Die, 1957), «Последний изгнанник» (The Last Exile, 1961) - писатель объединяет политическую остроту с психологической глубиной. Основной становится тема национально-освободительной борьбы в арабских странах. Политический и антиколониалистский роман обретает философскую значимость.

Роман «Последний изгнанник» насыщен диалогами-спорами политического содержания. Главный герой его капитан Скотт говорит: «Сейчас у всех на языке одно - политика, политика, политика». В книге чувствуется уверенная поступь истории.

Романы «Плененный чужой страной» (A Captive in the Land, 1962), «Большая игра» (A Statesman's Game, 1966) вновь поднимают важнейшие социальные и политические проблемы. Драматизм современности отражен в тех идеологических столкновениях, которые стали главной темой этих книг. Писатель ратует за мир, за необходимость взаимопонимания между людьми и народами, в качестве идеала выдвигает высокие цели советского народа и нравственные качества советского человека. Герой этих книг - английский летчик Руперт Ройс, человек непокорного, упорного, энергичного характера. Писатель рассказывает о храбрости Рейса, который выбрасывается из самолета на льдину в Ледовитом океане, чтобы помочь летчику, попавшему в авиационную катастрофу. Еще большее мужество проявил Ройс впоследствии в столкновении с английскими и американскими властями, начавшими преследовать его за дружбу с советскими людьми.

Повесть «Мой брат Том» (My Brother Tom, 1966) продолжает тему предыдущих произведений Олдриджа, тему поисков цели и смысла жизни. Герой повести Дик живет в обществе, где нет цели, нет никакой надежды на полную значимости и смысла жизнь. В капиталистическом обществе цель жизни надо искать только в протесте против жестокости и несправедливости буржуазных устоев, в борьбе за лучшее общество. Жизнь Тома, молодого австралийца 30-х годов, служит в этом отношении примером для Дика. Рассказчик Кит сообщает, что в повествовании о Томе он ставит моральные, социальные и политические проблемы. Повесть о Томе - это история любви. Но в связи с этой центральной темой автор затрагивает ряд важнейших социально-политических проблем.

Постановка проблем международного значения в романах и повестях Олдриджа обуславливает их обширную географию. Действие в его произведениях происходит в Греции, Египте, Советском Союзе, Англии, Иране, Канаде, Австралии, Китае. Перемещения героев из страны в страну связаны с острейшими проблемами современности, мировой политикой, взаимоотношениями стран и народов. Герой Олдриджа отличается не только причастностью к важным политическим вопросам международного характера, он задумывается над своим местом в современном мире, над своей ролью в обществе, стремится осознать свой нравственный долг, понять смысл и цель своей жизни. Тема выбора пути освещается в романах Олдриджа с большим мастерством. Реализм писателя выделяется в английской литературе наших дней пафосом утверждения героического в жизни.

Уильям Голдинг (William Golding, 1911-1993)

Уильям Голдинг занимает видное место в современной английской литературе благодаря своим философско-аллегорическим романам. Философская основа романов Голдинга носит экзистенциалистский характер, хотя экзистенциализм проявляется в его произведениях не столь открыто и явно, как у французских писателей-модернистов. Художественный метод романов Голдинга сложен. Модернистские тенденции в них сочетаются с реалистическими принципами.

Экзистенциалистские взгляды появляются у Голдинга после второй мировой войны, в которой он принимал участие. Жестокость фашизма и ужасы войны были основными факторами, заставившими писателя задуматься о судьбе человечества и о природе человека. Однако идеалистические представления мешали объективной оценке современного состояния в мире, и писатель склоняется к экзистенциалистским воззрениям. В своих философско-аллегорических романах он выходит за рамки экзистенциалистских схем и обращается к реалистическим принципам. Голдинг остро ставит проблему нравственной сущности прогресса, проблемы «личность и цивилизация», «человек и прогресс». Благодаря этой проблематике романы Голдинга «Повелитель мух» (Lord of the Flies, 1954), «Наследники» (The Inheritors, 1955), «Воришка Мартин» (Pincher Martin, 1956), «Свободное падение»

(Free Fall, 1959), «Шпиль» (The Spire, 1964), «Пирамида» (The Pyramid, 1967) включаются в литературный процесс современности.

Первый роман Голдинга «Повелитель мух» написан как «трагический урок», как роман-предупреждение. Писатель хотел предупредить об опасности тоталитаризма и фашизма; по его мнению, то, что произошло в Германии 30-х годов, может случиться и в Англии; и причины зла нужно искать внутри самой страны, в самих людях Англии. В романе есть элементы антиутопии. В нем рассказывается о том, что в связи с началом атомной войны детей отправляют на самолете подальше от места катастрофы. Но с самолетом произошла авария, и дети оказались на одном из океанских островов. Никто в мире не знает, где находятся дети.

Положительный герой мальчик Ральф думает о том, как увезти ребят с острова. Большой мир должен узнать о их местонахождении. Ральф разжигает огонь, чтобы проплывающий мимо корабль заметил его и смог бы забрать ребят с острова. Единственный путь к спасению - поддержание огня. Образ огня здесь - символ существования человека. Добрым мальчикам - Ральфу, Саймону и другим - противостоят злые; к ним относится Джек и его компания. Головорезы Джека поклоняются свиной голове, облепленной мухами. Это и есть повелитель мух - дьявол. Джек убивает приверженцев Ральфа, крадет у Ральфа огонь. Без огня надежда на спасение потеряна.

Ральф бесстрашно идет навстречу банде дикарей, возглавляемой Джеком. В ответ на разумные слова Ральфа о необходимости совместно думать о спасении бандиты разбивают белую раковину (символ добра и демократии) и выдвигают вперед оскалившийся череп свиньи на палке (символ зла и тоталитаризма). Ральф не покоряется повелителю мух, и Джек начинает преследовать его. Когда Ральф укрывается в чаще, Джек поджигает ее. Горящий остров увидели с крейсера, и на берег высаживаются взрослые. Капитан спасает детей от взаимного истребления. Ральф снова оказывается во главе группы мальчиков, и Джек не смеет больше претендовать на власть. Здоровое начало и добро в конечном счете торжествуют над нездоровыми проявлениями человеческой природы. Но этот оптимистический финал трагедии омрачается общим пессимистическим выводом о природе человека.

Все происходящее в «Повелителе мух» описано в форме детской игры. Школьный учитель Уильям Голдинг, хорошо знающий психологию детей, хотел нарисовать обычных мальчиков. Но в обыденном автор раскрывает большой смысл. «Детская игра» ассоциируется с историей человеческой цивилизации, которая представлена в ее ускоренном развитии. Одичание детей символизирует процесс отчуждения, но финальная сцена романа свидетельствует о том, что этот процесс одичания-отчуждения можно остановить.

Иронический смысл аллегорического образа цивилизации - «детской игры» подчеркнут с особой силой переменной фокуса в финальном эпизоде, когда при появлении взрослого человека столкновения между ребятами вдруг начинают восприниматься как злые и жестокие проделки неразумных детей. Автор хочет сказать, что цивилизация, допускающая такие неразумные действия, находится еще в незрелом состоянии, и потому необходимо напоминать людям о простых, но мудрых истинах - о добре и здравом смысле.

Действие в романе-аллегии «Шпиль» происходит в средние века в Англии, но Голдинг стремится в философском плане раскрыть социальные и нравственные проблемы, волнующие современное человечество. Образ шпиля многозначен. Противоречивость смыслового наполнения образа нарочито подчеркнута и призвана передать сложное содержание самой жизни. Наиболее важная мысль, воплощенная в образе шпиля, - это мысль о необходимости высоких идеалов, которые, однако, призрачны, если под ними нет реальной основы.

Одна из основных идей романа - осуждение волюнтаристского произвола, игнорирующего факты и закономерности жизни. В фанатическом визионере Джослине, задумавшем строительство шпиля над собором, основание которого ненадежно, обнаружена внутренняя несостоятельность человека, оторвавшегося от реальной жизни. Узость и прямолинейность решений Джослина оборачиваются гибелью людей и его самого.

Есть в романе и другой аспект, который кажется несовместимым с вышеуказанным, но существенно дополняет противоречивый смысл философской аллегии. Одна из важных мыслей этого романа: надо вынести даже самое невыносимое и абсурдное. Несмотря на экзистенциалистский привкус в воплощении этой идеи, в романе есть пафос преодоления невозможного. Даже в самых, казалось бы, неразрешимых ситуациях человеческий гений ищет новых путей. Роман «Шпиль» посвящен философскому вопросу о противоречии между субъективными стремлениями человека и объективными результатами его деятельности, между намерением и реальными возможностями. Осознание трагизма

своей жизни привело Джослина к нравственному прозрению. В этом писатель видит залог возможного преодоления человеком противоречия между субъективными намерениями и объективным ходом вещей. Этот итог романа особенно важен в плане эволюции художественного метода писателя по пути к реализму.

Роман «Верительная грамота» (*Rights of Passage*, 1980), как и предшествующие произведения писателя, также является философской притчей. Действие романа происходит в начале прошлого века. Юный герой Эдмунд Тэлбот совершает путешествие на корабле к островам, лежащим близ Австралии. Во время путешествия он ведет дневник, в котором осмысливает нравственные проблемы бытия и старается понять природу зла. Таким образом, сюжет произведения составляет не только путешествие на корабле, но и «путешествие духа».

Роман-притча у Голдинга насыщен философскими проблемами, которые раскрываются в аллегорической форме. Философия у Голдинга касается прежде всего трагических сторон жизни человека. Поэтому его притча становится своеобразным тенденциозным «трагическим уроком», с которым писатель обращается к человечеству. Философия в романах Голдинга - в постановке острых этических проблем, в трактовке которых он весьма часто смыкается с экзистенциалистами. В аллегориях Голдинга есть стремление к тотальному видению жизни, она отражает универсальный характер отчуждения в современном капиталистическом обществе. Скептический взгляд на природу человека сочетается в романах с поисками нравственных начал, метафизическое осмысление проблемы добра и зла - со стремлением к изображению драматических конфликтов современности, модернистские эксперименты - с реалистическими тенденциями. Однако в последних романах Голдинга («Верительная грамота» и «Чрезвычайный посол» - *Envoy Extraordinary*), в художественном отношении уступающих предшествующим произведениям, обнаруживается зыбкость его связей с реализмом.

Лучшие романы Голдинга являются оригинальным художественным опытом создания аллегорического романа, в котором преломляются трагические события нашего времени и ставится вопрос о сущности человека, его нравственном облике.

Айрис Мердок (Iris Murdoch, p. 1919)

Айрис Мердок в течение ряда лет преподавала философию в Оксфордском университете. Она - автор работ по философии. Среди них выделяется книга «Сартр - романтик-рационалист» (*Sartre, Romantic Rationalist*, 1953).

В качестве основной проблемы литературы Мердок выдвигает проблему человеческой личности. По мнению писательницы, роман должен повествовать о сложной нравственной жизни человека и о загадочности человеческой индивидуальности; должен говорить о том, что человеческая личность представляет необыкновенную ценность.

По определению Мердок, роман - это картина и комментарий человеческого существования. Писательница связывает роман с философией. Однако философия нашего времени для нее - это идеалистическая буржуазная философия. Отсюда проистекают многие противоречия ее творчества. Писательница выступила против романа-мифа, романа-притчи, представляющих человека абстрактно. Она сторонница такого философского романа, в котором восстанавливается ощущение полноты и сложности человеческой жизни. Роман должен заключать в себе «трагическое открытие». Айрис Мердок говорит о том, что литература приняла на себя некоторые задачи, которые раньше выполнялись философией. В романе необходимы красноречие и рассуждение. Однако подлинно философским может быть только такой роман, который не теоретизирует о человеке, а изображает неповторимую человеческую личность. Роман должен говорить о человеке правду.

Писательница ценит в человеке романтику мечты, непокорство, стремление к духовным ценностям. В романе «Под сетью» (*Under the Net*, 1954) герой Джейк Донагью отходит от позиции компромиссов и полуправды и стремится идти своей дорогой, не желая принимать условия, диктуемые властью денег. Для героя и автора в жизни все удивительно, чудесно, замысловато, таинственно и романтично. В романе «Под сетью» улавливаются наиболее важные мгновения в жизни героя, психологическое содержание этих мгновений. Роман строится в форме психологического самоанализа внутренней жизни героя.

Роман «Под сетью» - это драматизация философских идей. Философия связана здесь с характерами. Философская позиция того или иного персонажа становится средством его индивидуальной

характеристики. Философские концепции, нашедшие место на страницах романа, не обязательно являются выражением авторской точки зрения. Та или иная философская идея здесь как бы отделена от автора, объективирована в связи с характеристикой позиции того или иного интеллектуального героя. Философское содержание этого романа критики рассматривали как экзистенциалистское. Однако на самом деле в книге выражены главным образом идеи лингвистической философии, весьма влиятельной в те годы в Англии. Те проблемы, которые считаются экзистенциалистскими (свобода выбора, индивидуальность ситуации), имеют место и в лингвистической философии. В отдельных ситуациях романа «Под сетью» отчасти сказываются отголоски экзистенциалистских идей Сартра.

Роман «Под сетью» при всей серьезности своего содержания приобретает черты комического эпоса. Приключения героя даны в духе английского плутовского романа. Они носят юмористический или трагикомический характер. Фантазия автора в изображении серии забавных проделок, эскапад героя неистощима. Первый роман Айрис Мердок представляет собой своеобразный сплав характерных черт различных жанров: философско-психологического и плутовского романов, комедии интриги и лирической повести. Преобладает в этом произведении структура философско-психологического романа.

В первых романах Мердок нет большого напряжения и накала страстей. Но в последующих произведениях все больше нарастает интерес к острому драматическому конфликту. Характерно, что дальнейшее обострение конфликта сопровождается сужением жизненной картины. Внешние столкновения людей писательница ставит в зависимость от внутренних драм. В изображении того, как внутренние драмы перерастают в открытые конфликты, автор обнаруживает пока неспособность опереться на социально-исторический материал, поэтому в этих романах сильнее проступают фрейдизм и экзистенциализм («Колокол» - *The Bell*, 1958; «Отрубленная голова» - *A Severed Head*, 1961; «Единорог» - *The Unicorn*, 1963). Если в романе «Под сетью» особую роль играл юмор, то в последующих романах преобладает ирония.

В творчестве Мердок развиваются реалистическое и романтическое начала. Это приводит к обращению писательницы к разным типам романов, которые в английской литературной традиции обозначаются терминами «*novel*» и «*romance*». «Под сетью», «Бегство от волшебника» (*The Flight from the Enchanter*, 1956), «Замок на песке» (*The Sandcastle*, 1957) написаны в жанре «*novel*», а «Единорог» и «Итальянская девушка» (*The Italian Girl*, 1964) - в жанре «*romance*». В «*novel*» отчетливо проступает реалистическая тенденция, хотя есть и романтическая; в «*romance*» превалирует романтическое начало. В «*novel*» затрагиваются социальные вопросы; в «*romance*» они обойдены. В «*novel*» на первый план выходит создание характеров; в «*romance*» - напряженная фабула и элементы мифа и символики. В «*novel*» характеры шире философской идеи; в «*romance*» есть тенденция к подчинению характера философской идее.

В романе «Алое и зеленое» (*The Red and the Green*, 1965) впервые в творчестве писательницы появляется историческая тема, которая является основой подлинного драматизма главного конфликта. Хотя и этот роман несет в себе элементы мелодрамы, комедии интриги, здесь уже доминирует трагическое начало. В романе изображаются участники «пасхального» восстания 1916 г. в Дублине и их трагическая судьба. Айрис Мердок выступает в этом романе сторонницей национально-освободительного движения в Ирландии. Однако «Алое и зеленое» не является социально-историческим романом. Исторические лица только упомянуты (например, Патрик Пирс), но не включены в образную систему. Все герои романа вымышленные. Реальные события восстания остались за пределами авторского внимания. Тем не менее Мердок передала чувство истории, показала значение «пасхального» восстания. Писательница сосредоточивает свое внимание на раскрытии психологии будущих борцов и на событиях, которые предшествовали восстанию. Патриотизм ирландцев, их свободолюбие представлены как романтический порыв. Ведущей темой романа является любовь к родине; ирландские патриоты готовы идти на смерть во имя освобождения своей страны от британского владычества.

Среди персонажей романа выделяется героический образ Пата Дюмэя. Несмотря на черты ущербности в характере Пата, Мердок сумела передать в его облике мужество, способность к борьбе, стойкость перед лицом смерти. Пат Дюмэй - патриот и романтик. Образы ирландских патриотов в «Алое и зеленом» говорят о том, что Мердок оказалась способной передать не только романтику чудачеств и эксцентрических приключений («Под сетью»), романтику легенды, врывающейся в современную жизнь («Колокол»), романтику готических тайн и ужасов («Единорог»), но и романтику современной национально-освободительной борьбы.

Главная мысль эпилога романа - историческое значение «пасхального» восстания. Это восстание рассматривается в связи с последующими историческими фактами национально-освободительной борьбы. Упоминается гражданская война в Ирландии 1921 г., во время которой был убит Кэтел, брат Пата, и гражданская война в Испании: юный герой, сын Фрэнсис, идет сражаться в рядах интернациональной бригады. Этот юноша восхищается ирландцами, героически погибшими в 1916 г., он считает, что их борьба, несмотря на поражение, была не напрасна.

В произведениях конца 60-х годов Мердок, опираясь на философию неоплатоников, утверждает необходимость достойного нравственного идеала. При всей противоречивости ее морально-этической концепции она не стирает различий между добром и злом и, наоборот, считает, что каждый человек должен ясно сознавать значение моральных ценностей и делать правильный выбор. Романы Мердок конца 60-х годов проникнуты пафосом нравственного совершенствования человека («Приятное и доброе» - *The Nice and the Good*, 1968; «Сон Бруно» - *Bruno's Dream*, 1969; «Довольно почетное поражение» - *A Fairy Honourable Defeat*, 1970).

В романах 70-х годов - «Человек случайностей» (*An Accidental Man*, 1971), «Черный принц» (*The Black Prince*, 1972), «Священная и земная любовь» (*The Sacred and Profane Love Machine*, 1974), «Дитя слова» (*A Word Child*, 1975), «Генри и Катон» (*Henry and Cato*, 1976), «Море, море» (*The Sea, the Sea*, 1978) - на первый план выдвигается философская проблема случайности и необходимости в жизни человека. Все как будто бы происходит случайно и по воле индивидуума, но, по существу, в жизни действует нечто неизбежное, определяющее судьбы людей. Однако это «неизбежное» создается самими людьми: их страстями, их неожиданными поступками, путаницей их отношений, злыми побуждениями. Случайности часто оборачиваются непредотвратимой трагедией. Это философское осмысление судьбы индивидуума включает в себе и социальный элемент. Писательница видит и смело показывает пороки современного английского буржуазного общества. Порочная среда извращает чувства людей; любовь как самая сильная человеческая страсть обнаруживает в этих условиях такие капризы, проявляется в такой «игре случайностей», что представляется какой-то роковой силой, преследующей свою беспомощную жертву. В этом хаосе жестоких случайностей только платоновская идея блага-добра по-прежнему является единственной надеждой на сохранение человечности.

В романе «Черный принц», одном из лучших произведений Айрис Мердок, игра случайностей в жизни писателя Брэдли Пирсона не только мешает ему осуществить свое стремление поехать в такое место, где бы он в уединении мог спокойно творить - писать новый роман; но, более того, эта игра случайностей втягивает его в сложные отношения с семьей писателя Арнольда Баффина, которые в конце концов завершаются трагедией; невиновного Брэдли Пирсона обвиняют в убийстве Арнольда Баффина, осуждают на тюремное заключение, обрекают на смерть в тюрьме. За игрой случайностей явно проглядывает злая воля типичных представителей буржуазного общества - жены Арнольда Рейчел Баффин и других. Рейчел из ревности убила своего мужа, но на суде говорит о том, что убийцей был Брэдли Пирсон. Любовь в этом романе показана как роковая страсть, как таинственный аффект, как «черный эрос», который неожиданно овладевает душой и телом человека и заставляет его совершать странные поступки. Немолодой уже Брэдли Пирсон влюбился в юную дочь Баффинов - Джулиан. Их счастью противится Арнольд, который добивается их разрыва.

Гуманистическое содержание романа - не только в выражении идеала добра, но и в теме творческого труда. Идея добра сливается с идеей духовной силы творчества. Трагедия Брэдли Пирсона - это также и трагедия художника. Он относится к писательскому труду как к святому делу, оно составляет смысл его жизни, и он создает подлинные художественные произведения, не думая о вознаграждении, о житейской суете. Брэдли Пирсон, истинный творец духовных ценностей, противопоставлен другому писателю - Арнольду Баффину, который, профанируя искусство, публикует бесчисленные ремесленные поделки на потребу обывателю и ради своего преуспевания в обществе.

Важную роль в романе играет символический образ «черного принца». Это и тема Гамлета, воплощающая серьезные философские раздумья о мрачных сторонах бытия, это и тема «черного эроса», который всецело подчиняет себе эмоции и разум человека, это и тема непреходящего значения истинного искусства, возникающего на основе сложной жизненной борьбы и человеческих страданий. Сам текст романа «Черный принц» представлен Айрис Мердок в качестве рукописи, созданной Брэдли Пирсоном в тюрьме и изданной уже после его смерти. По мнению Мердок, трагическая жизнь творца стала залогом подлинной художественной ценности произведения.

Айрис Мердок стремится писать в духе реалистических традиций английской литературы. Для ее романов характерно романическое начало. Однако писательнице не удается полностью перейти на

позиции реалистического метода, ей мешают современные буржуазные философские теории, к которым она часто обращается в своем творчестве.

Литература рабочей темы

Заметным явлением 50-70-х годов становится литература рабочей темы. Приобретают известность Стэн Барстоу, Сид Чаплин, Дэвид Стори, Реймонд Уильямс, Брайан Олмонд, Мэлвин Брэгг.

«Рабочий» роман 50-70-х годов в Англии отличается новыми чертами по сравнению с пролетарским романом 20-30-х годов. Рабочий в пролетарском романе часто выглядел частицей темной массы; теперь герой-рабочий - неповторимая индивидуальность. Раньше натуралистическое описание производства занимало немалое место; теперь на первый план выдвигаются нравственно-психологические проблемы. Раньше «рабочий» роман был больше документальным повествованием и журналистским репортажем; теперь он стал подлинно художественным произведением; социологичность в нем связана с психологизмом.

Повествование в современном «рабочем» романе нередко окрашено юмором. Стихия комического, атмосфера юмора возникают в «рабочем» романе потому, что в рабочих больше веселости, жизнелюбия, искренности и сознания своей силы, чем у представителей высших классов общества. «Рабочему» роману свойствен и комизм ситуаций, и комизм характеров. И тем не менее за юмором рассказчика или повествователя скрываются печальные и даже трагические истории.

Лирически окрашенная авторская речь в «рабочем» романе максимально приближена к прямой речи главного героя. Повествование от первого лица - излюбленная форма «рабочих» романистов. Это не просто один из известных литературных приемов, а естественное выражение народного мирозерцания. Непосредственно звучит в романе голос рабочего, все освещено его настроением, его психологическим состоянием. Повествование органически вбирает в себя все признаки сказовой речи, разговорные интонации, разговорную лексику, юмористические выражения, свободные тематические переходы. Разговорная речь рабочих, проникающая в само повествование или являющаяся формой повествования, далека от обычного стиля современного английского романа; она звучит свежо, выразительно и ярко. Способ повествования от первого лица, «исповедь» героя, по мнению Стэна Барстоу, больше подходят для трагического рассказа о судьбе простого человека. Искренность, непосредственность интонации рассказчика больше соответствуют драматизму жизненных ситуаций современного простого человека.

Характерные черты «рабочего» романа - это сюжет, связанный с судьбой центрального героя, молодого рабочего, это психология рабочего, недовольного своим положением и размышляющего над тем, как изменить это положение; это связь рабочего вопроса с вопросами, волнующими все человечество.

В романе «В субботу вечером и в воскресенье утром» (Saturday Night and Sunday Morning, 1958) Алан Силлитоу (р. 1928) с социологической и художественной глубиной анализирует те новые явления, которые наблюдаются в облике рабочего (образ Артура Ситона) в современный период «цивилизации потребления», исследует сложные проблемы, стоящие перед рабочим классом развитых капиталистических стран. Социальное содержание романа Силлитоу не замкнуто узкими рамками рабочего быта.

Роман Силлитоу «Ключ от двери» (Key to the Door, 1961) развивает дальше тему рабочего класса, поднятую в его первой книге. Близость этих двух произведений также и в том, что автор в качестве героев представил членов одной рабочей семьи Ситонов. Герой романа «Ключ от двери» Брайн Ситон - старший брат Артура Ситона, героя романа «В субботу вечером и в воскресенье утром». В романе «Ключ от двери» Силлитоу выводит героя за пределы Ноттингема; действие переносится в Малайю. Рабочая тема теперь более отчетливо связана с современными политическими проблемами, с отрицательным отношением рабочего-интернационалиста к колониальной войне. Наиболее оригинальной чертой «рабочего» романа Силлитоу является то, что он перерастает в антиколониалистский.

В повести Алана Силлитоу «Добрые женщины» (The Good Women, 1962) сказалась горьковская традиция в изображении женщины, которая становится активным борцом за права рабочего класса. Герои повести - рассказчик и Лиза Эткин - участвуют в демонстрации на Трафальгарской площади, организованной в знак протеста против термоядерного оружия, против угрозы новой войны. После ареста, оказавшись в полицейском участке, рассказчик вспоминает о жизни в Ноттингеме и о Лизе.

Идейным центром повести является речь рабочего на митинге. Рабочий призывает к забастовке, к борьбе до победы рабочего класса, до коренных перемен в обществе. Лиза - участница этого митинга, на котором было принято решение о проведении массовой демонстрации. В повести Силлитоу проникновенное изображение индивидуального мира женщины из рабочей среды органически связано с интересом к политической борьбе, к действиям масс, выступающих в сцене демонстрации.

Антагонистическая непримиримость интересов рабочего класса и буржуазии показана в рассказе Силлитоу «Забастовка шахтеров» (Pit Strike, 1973), который является откликом на одну из крупнейших стачек английских трудящихся - забастовку шахтеров 1972 г. Темой рассказа стали упорные классовые бои английского пролетариата. Горняк из Ноттингемшира Джошуа в дни забастовки шахтеров отправляется вместе со своим приятелем Биллом Марриотом в Кент специально для того, чтобы помочь кентским горнякам в их борьбе со штрейкбрехерами и полицией. Джошуа оказался самым находчивым и ловким в отряде пикетчиков, которые перехватывали грузовики с углем, поступающим на электростанции. Столкновения с полицией превращались в настоящую битву. Пикетчики смело шли навстречу полицейским, преграждавшим им путь.

Участие в забастовке открыло Джошуа целый мир. Меняются его взгляды. Если раньше он верил в бога и всегда носил с собой Библию, то во время забастовки Библия была потеряна, и это уже не волнует Джошуа. Растет его классовое сознание. Настоящую жизнь Джошуа видит теперь в борьбе за интересы рабочего класса и в пролетарской солидарности. Идея рабочей солидарности является главной идеей рассказа. Горняки разных районов Англии объединили свои усилия; на помощь им пришли и представители прогрессивной интеллигенции, оказавшие поддержку бастующим. Университетские преподаватели Джек и Памела Сеймори, хорошо знавшие быт шахтеров, изучавшие как социологи жизнь рабочих поселков, приютили Джошуа во время забастовки. Памела говорит ему: «...Ваша борьба - наша борьба». В результате борьбы за свои права горняки одерживают победу.

Обострение классовой борьбы и усиление забастовочного движения в Англии 60-х-начала 70-х годов перекликаются с общественно-политической ситуацией «бурных тридцатых». Вполне закономерно, что в современной литературе рабочей темы возникает образ борющейся Англии 1930-х годов, воспроизводится атмосфера классовых битв. Характерен в этом отношении роман Брайана Олмонда «Позолоти медный фардинг» (Gild the Brass Farthing, 1963), посвященный теме социальных столкновений начала 30-х годов. Крепнущее единство рабочих, их возрастающая вера в свои силы раскрываются в сценах собраний, митингов, демонстраций. Рабочие оказывают сопротивление новым формам эксплуатации. Брайан Олмонд показал силу рабочего класса, его огромную энергию и непоколебимое мужество.

«Рабочие» романисты часто обращаются к форме повествования от первого лица, используя этот прием для выражения народного мироощущения. Непосредственно звучит голос рабочего, который обо всем рассказывает как сын своего класса. От лица рабочего подростка Артура Хэггерстона ведется рассказ в романе Сида Чаплина (р. 1916) «День сардины» (The Day of the Sardine, 1961). Артур рассказывает о своих нерадостных школьных годах, о своей матери, занятой тяжелой поденной работой, об отчине Гарри, умном и добром рабочем, о своих сверстниках, судьба которых составляет важную проблему современного английского общества. Рассказ Артура прочувствованный, глубоко эмоциональный, искренний. Перед читателем раскрывается внутренний мир современного молодого человека из рабочей среды с его сложными проблемами, повседневными заботами. Основная идея романа подчеркнута символическим образом «сардины», который фигурирует в диалоге между Артуром и Гарри. Артур поначалу представляет себе жизнь весьма узко, в духе буржуазных норм: разбогатеть, знаться с важными боссами, ездить в «ягуаре», иметь собственный бассейн для плавания. Но Гарри говорит ему, что такая жизнь подобна существованию сардины, которая знает только свою отмель и плывет лишь туда, где она может поесть и выметать икру. И как раз в это время сардина и попадает в сети, а потом в консервную банку. Гарри советует Артуру не превращаться в сардину, а уйти в море, в настоящую стихию. «Ты ведь не такой парень, чтобы плавать в луже, - говорит он ему. - Ты, может, даже полетишь в конце концов на Луну... Ты ведь не сардина».

Осуждение приспособленчества, потребительской психологии звучит во многих современных «рабочих» романах. Разрыв со своей средой, забвение интересов своего класса для выходцев из рабочей среды оборачивается подлинной трагедией. Трагична история любви двух главных героев романа Дэвида Стори (р. 1933) «Такова спортивная жизнь» (This Sporting Life, 1960). Стори говорил, что он хотел бы написать роман, который своей атмосферой и ощущением неотвратимой гибели героев напоминал бы роман Э. Бронте «Грозовой перевал». Герой книги «Такова спортивная жизнь» токарь

Артур Мейкин, по существу, продает себя боссам, устраивающим матчи регбистов, и чувствует, что в нем, как и в тех, кто причастен к спортивному бизнесу, появляется нечто животное и низменное. «А я хотел бы чего-то побольше. Я хотел чего-то постоянного и прочного, ведь не всегда же я буду регбистом, - говорит Артур. - Но я горилла, сильная, страшная, так что любопытно посмотреть, как она выламывается».

В романе «Пасмор» (Pasmore, 1972) Д. Стори стремится увидеть моральные ценности, связанные с мироощущением и традициями рабочего класса. Герой романа Колин Пасмор оторвался от рабочей среды; он получил образование и стал преподавателем истории. Колина тревожит постоянно ощущаемый им внутренний разрыв между его пролетарским прошлым и современным бытием представителя «среднего класса». Внутренняя неудовлетворенность приводит к желанию как-то изменить свою жизнь. Однако для него перемена оказалась возможной только в рамках образа жизни той новой среды, которая его окружает, среды, где господствует потребительская мораль и жажда наслаждений, убивающая голос совести. Колин вступает в тайную связь с Элен, изменив своей жене Кэй. Но эта «новая жизнь» только усугубляет его душевную драму, и в конце концов он возвращается в свою семью, к любимым людям и пытается жить в соответствии с нравственными представлениями своего отца-шахтера, который гордился своей трудовой жизнью, несмотря на тяжелые условия работы, и ценил семейные устои как основу гуманных отношений сообразно с народными представлениями и традициями.

Основные мотивы романа «Пасмор» получают свое дальнейшее развитие в романе Д. Стори «Сэвилл» (Saville, 1976). Однако здесь более обстоятельно и значительно обрисованы рабочая среда, формирование характера героя Колина Сэвилла и его психологии.

Отец Колина - Гарри Сэвилл, испытавший тяжкий, калечащий труд в шахтах, видел путь избавления от этого ада только в образовании; поэтому он хотел, чтобы его сын стал учителем. К этому поприщу и готовит себя Колин. Во время учебы он оказывает помощь родителям, работая летом батраком на ферме, чтобы иметь дополнительный заработок и отдавать его семье. Постепенно у него возникает сомнение в правильности выбора, усиливается ощущение ответственности не только перед семьей, но и перед своим классом. Колин несет в своем характере нравственные черты рабочего человека, сохраняя их и тогда, когда он оказывается в иной среде. Образование ему необходимо не для обогащения, а для того, чтобы чувствовать себя свободней, чтобы лучше понять смысл современного бытия. В нравственном отношении Колин выше тех людей, которые его окружают в колледже; очевидны его преимущества перед Стэффордом, сыном богатых людей. В школе Колина преследует снобистски настроенный учитель Ходжес, почувствовавший непокорный характер ученика. Мятежный характер Колина проявляется и впоследствии, когда, став учителем, он оказывает сопротивление нелепым приказаниям школьного начальства.

Автор раскрывает драматизм положения Колина: он перешел в ряды другого, «среднего класса», но чувствует себя представителем рабочего класса. Это становится причиной его отчуждения и одиночества. Живя в среде «образованных людей», он утрачивает подлинное взаимопонимание со своей семьей - с отцом, с братьями Стивенем и Рачардом. Объективный вывод романа состоит в следующем: образование, которое дается рабочим в буржуазном обществе, не решает проблемы классового неравенства и антагонизма; сама система образования носит несправедливый характер, подчинена интересам господствующего класса. Колин осознает все это, отсюда его душевная драма, смятение и желание бежать из родных мест в поисках спасения. Но «бегство» героя, его «путешествие» к неизведанному совершается в одиночку и без ясно понятой цели, без определенной перспективы. При всей своей непокорности Колин несет в себе индивидуалистическое начало, воспитанное в нем буржуазным обществом. Его душевная драма связана с тем, что он не смог обрести чувства солидарности с рабочим классом.

С литературой рабочей темы связано творчество Мэлвина Брэгга (р. 1939). М.Брэгг учился в Оксфордском университете, занимался историей, затем работал на телевидении. Его первый роман «Не было гвоздя» (For Want of a Nail, 1965) посвящен изображению шахтерской среды, неприязненно настроенных отношений, которые складываются между рабочими и буржуазией. На проблему социальных противоречий наслаивается проблема конфликта между полами; обе эти проблемы рассматриваются в духе традиций Д.Г. Лоуренса. В истории рабочей семьи Грэмов писатель стремился передать «историю страны». Герой романа - Том Грэй, внук шахтера Тома Пейсли, выросший в рабочей семье, впоследствии приобщается к «среднему классу», испытывает отчуждение, одиночество, но преодолеть их оказывается не в состоянии: ему не хватает смелости и решительности, он уже не похож

на своего деда-шахтера.

В романе М.Брэгга «Второе наследство» (The Second Inheritance, 1965) рассматриваются отношения между обедневшим помещиком Артуром Лэнгли и батраком Джоном Форстером, добившимся благосостояния. Характер Форстера раскрывается в его любви к сестре Артура - Пэт, которая недостойна его чувства. М.Брэгг проявляет себя как мастер психологического портрета, тонких нюансов переживаний и чувств, силы чувственной страсти (роман «Шелковый силок» - The Silken Net, 1974). В романах Брэгга с большой впечатляющей силой передана красота природы, своеобразие пейзажа Кемберленда. Главная проблема романов М.Брэгга - отрыв героя от родной среды, от «корней». Так, Ричард Голвин (роман «За городской стеной» - Without a City Wall, 1968), выросший в деревне, а затем перебравшийся в город и ставший известным журналистом, автором популярных песен, не может привыкнуть к городской жизни и вновь возвращается в деревню, хотя и сюда проникает культ вещей, столь характерный для потребительского существования горожан. Неизлечимо больным становится Эдвард Джон (роман «Нерв» - The Nerve, 1971), который не смог вынести нервного напряжения, связанного с его деятельностью литературного критика и преподавателя колледжа. Эдвард Джон вышел из низов общества, получил образование, но не сумел приспособиться к тому новому образу жизни, который ему приходится вести в Лондоне. Он болезненно переживает свою оторванность от родных корней, ощущает себя деклассированным, не приемлет быт и нравы окружающих его людей.

Своеобразным комментарием к романам Брэгга, посвященным в основном жителям его родного края - Кемберленда, является документально-публицистическая книга «От лица Англии» (Speak for England, 1976), в которой Брэгг описывает жизнь трех поколений своей семьи, пережившей войны и кризисы, и вместе с тем освещает историю Англии. Повествуется о жизни батраков и рабочих, об их труде, который составляет основу национального бытия. Брэгг говорит о закате Британской империи, ставшем очевидным после первой мировой войны, об усилении американского влияния в мире капитала, о глубоком кризисе, переживаемом Англией. В книге ставятся экологические проблемы, отмечается губительное воздействие хищнической погони капиталистов за прибылью на природные ресурсы страны.

Наиболее значительное произведение Брэгга - трилогия о Таллентайтах, включающая романы «Батрак» (The Hired Man, 1969), «Место в Англии» (A Place in England, 1970), «Придет царствие» (Kingdom Come, 1980). В трилогии освещен период с конца XIX в. по 70-е годы XX в., изображен труд батраков Кемберленда, эмоциональный мир человека, связанного с землей, с природой, и показана постепенная утрата патриархальной психологии в условиях исчезновения крестьянства в Англии. Брэгг раскрывает душевный мир людей труда, серьезность их отношения к жизни. В трилогии обнаруживается эпическое начало, свойственное традиционно реалистической английской литературе. Достоверность художественного мира подтверждается переключками в содержании с документальной книгой «От лица Англии».

В романе «Батрак» рассказана история распада семьи батрака Джона Таллентайта. Труд Джона показан Брэггом как осмысленный, необходимый. В романе «Место в Англии» повествуется о разладе в семье Джозефа Таллентайта, которого трудовая жизнь уже тяготит. Герой романа «Придет царствие» Таллентайт тоже не удовлетворен своей семейной жизнью, он, казалось бы, находит свое призвание в писательской работе, однако буржуазный мир приспосабливает его к своим интересам. Дуглас мельчает как личность, его труд, лишенный творческого начала, утрачивает смысл. В трилогии показан упадок рабочего клана, обуржуазивание рабочей семьи, исчезновение героической силы характера. В то же время один из персонажей последней части трилогии брат Дугласа Гарри Таллентайт приходит к осознанию необходимости организованной борьбы людей труда. Гарри становится профсоюзным деятелем.

Литература рабочей темы 50-70-х годов внесла свой вклад в развитие прогрессивных тенденций в английской литературе. Это течение отразило важные проблемы современности.

Агата Кристи (Agatha Christie, 1891-1977)

Одним из наиболее репрезентативных и вместе с тем в высшей степени популярных жанров современной «массовой литературы» является детектив. В английской литературе на высоком профессиональном уровне он представлен произведениями Агаты Кристи, всемирно признанной «королевой детектива». Ее перу принадлежат 68 романов, 17 пьес и множество рассказов, издававшихся

огромными тиражами во всех странах мира. Более миллиарда книг Кристи издано на английском языке и примерно в таком же количестве ее произведения изданы на других языках. Многие романы Кристи экранизированы, по ним ставятся спектакли, неизменным успехом пользуются пьесы. Знаменитая «Мышеловка» ежедневно идет на сцене одного из лондонских театров на протяжении нескольких десятилетий. В 1958 г. Кристи была избрана президентом английского Детективного клуба и оставалась на этом посту до конца своих дней. За литературные заслуги ей был пожалован дворянский титул. Созданные Кристи персонажи - детектив-профессионал Эркюль Пуаро и наделенная удивительной интуицией и наблюдательностью Джейн Марпл из деревушки Сент-Мери-Мид - завоевали широчайшую популярность, заняв место в одном ряду с такими героями, как Шерлок Холмс английского писателя Конан Доила и Мегрэ из романов французского писателя Жоржа Сименона.

Формирование взглядов и мировосприятия Кристи происходило на рубеже XIX и XX вв., и, по ее собственному признанию, ей всегда было присуще ощущение своей принадлежности двум эпохам - уходящей в прошлое викторианской и наступающей современной. Она родилась в счастливой и дружной семье Фредерика и Клары Миллер в приморском городке Торки. Ее ранние годы прошли в атмосфере уюта родительского дома в усадьбе Эшфилд, где жизнь текла размеренно и спокойно в соответствии с установленным ритуалом, где ее окружала обстановка, выдержанная в поздневикторианском стиле. В «Автобиографии» (An Autobiography, издана посмертно в 1977 г.) она писала: «У меня было счастливое детство. У меня был дом и сад, которые я любила, умная и терпеливая няня, отец и мать, которые любили друг друга и были по-настоящему счастливы в браке». Воспоминания об этих годах сохранились навсегда. В памяти остались танцевальные вечера, устраиваемые в Эшфилде, и балы в Лондоне, незабываемая атмосфера рождественских праздников. Много времени уделялось чтению. Мать читала детям классиков (Диккенс, Теккерей, Скотт, по-французски - Дюма), Агата увлекалась в детстве волшебными сказками, романами Жюль Верна, рассказами Конан Доила, а позднее в круг ее интересов вошли Д.Г. Лоуренс, М. Синклер, Д. Куинси. У нее были незаурядные математические способности, сила логического мышления; она была одарена музыкально, прекрасно играла и пела. Любила театр, особенно оперу. Бывая в Париже, посещала «Гранд опера» и «Комическую оперу». Она и сама мечтала стать оперной певицей, прошла прослушивание в нью-йоркской «Метрополитен опера», но недостаточная сила голоса (сопрано) не позволила ей начать театральную карьеру. Агата Кристи не сожалела об этом. Ей всегда было присуще умение трезво оценить ситуацию, и она всегда считала, что силы свои следует отдавать лишь тому, в чем можешь добиться полного успеха. Ей были свойственны оптимизм, умение радоваться жизни, интерес к людям, многообразие их характеров. «Я счастлива сказать, что могу радоваться почти всему», - пишет она в «Автобиографии».

Со смертью отца материальное благополучие семьи Миллеров пошатнулось, дом в Эшфилде пришлось сдать, на зимний сезон вместе с матерью Агата уехала в Каир.

Ее первое замужество не было продолжительным. Началась война, пришло известие о ранении мужа; вскоре он вернулся в Англию и получил должность в министерстве авиации в Лондоне. Жизнь налаживалась. На свет появилась дочь Розалинда. Был куплен дом в предместье Лондона, опубликован первый роман «Таинственное происшествие в Стайлзе» (The Mysterious Affair at Styles, 1920). Очень важным событием в жизни Кристи стало кругосветное путешествие; она отправилась в него вместе с мужем, который был приглашен в качестве финансового советника сопровождать Британскую миссию. Впечатления от посещения Южной Африки, Австралии, Новой Зеландии, Гавайских островов, а затем Канады были сильными, незабываемо яркими. Возвращение к обыденной действительности обернулось для Агаты целым рядом тяжелых потрясений: за смертью матери последовал развод с мужем, избранницей которого стала другая женщина. Пришлось познать одиночество, боль измены, холодную безжалостность Арчибалда. Однако сила воли, энергия и жизнелюбие помогли преодолеть утраты и разочарование. Спасительными оказались новые впечатления от совершаемых путешествий. Сначала вместе с дочерью Кристи отправляется на Канарские острова, а затем в восточном экспрессе едет в Стамбул, Дамаск, пересекает пустыню и прибывает в Багдад. Отныне и на всю жизнь путешествия становятся ее страстью. Где только она ни была! В Египте, Северной Африке, в Ираке и Саудовской Аравии, в Италии и Югославии, в Греции, в Персии, приезжала в Россию, совершила морское путешествие из Баку в Батуми. Во время одной из поездок на Восток она познакомилась с археологом Максом Мэллоуэном, который стал ее вторым мужем. Во время второй мировой войны Кристи работала фармацевтом в лондонском госпитале. Во Франции был убит муж ее дочери Розалинды. «Война ничего не решает, - пишет Агата в «Автобиографии», - и выиграть войну так же губительно, как и проиграть ее... мы должны научиться избегать войн, потому что война бессмысленна, она разрушает как

нас самих, так и наших соперников». Этот трезвый вывод рожден горьким опытом.

Постоянно сопутствующий писательнице успех, явившееся плодом ее многолетней литературной деятельности материальное благосостояние отнюдь не подействовали сколько-нибудь негативно на суть ее личности. Скромность, такт, преданность своему любимому делу, связанному с созданием удивительных по своей притягательной силе и занимательности произведений, неприятие позы, нелюбовь к словам, произносимым на публику, всегда были присущи Агате Кристи. Эта титулованная «кавалерская дама», удостоенная ордена Британской Империи, вела жизнь весьма замкнутую, никогда и нигде не произносила речей, предпочитая всему остальному пребывание в кругу своих персонажей, в мире, их окружающем, который, по словам одного из критиков, «мы можем назвать "настоящей Англией"». Жизнь, лишенная сенсаций, существование весьма обыденное были больше всего по душе «самой издаваемой писательнице мира», каковой она была объявлена в начале 70-х годов ЮНЕСКО.

Среди множества написанного Кристи особой известностью пользуются ее произведения «Убийство Роджера Экройда» (The Murder of Roger Ackroyd, 1926), «Убийство по алфавиту» (The ABC Murder, 1936), «Десять негрятят» (The Little Nigge, 1939), «Труп в библиотеке» (The Body in the Library, 1942), «Кривой домишко» (Crooked House, 1949), пьеса «Свидетель обвинения» (Witness for the Prosecution, 1954), «Зернышко в кармане» (A Pocket Fool of Rye, 1954), «Бледный конь» (The Pale Horse, 1961), «И в трещинах зеркальный круг» (The Mirror Crack'd, 1963), «Третья» (Third Girl, 1966). Перечислить все невозможно. Выходили сборники рассказов Кристи, печатались стихи (под псевдонимом Мэри Уэстмакотт), несколько повестей романтического характера, забавные истории. Особая судьба у пьесы «Мышеловка» (The Mousetrap, 1954), созданной на основе одноименного рассказа. Она переведена на 24 языка, сыграна во многих театрах. Только в Лондоне, где она идет каждый день уже почти сорок лет, эта пьеса обеспечила кассовые сборы, превышающие 16 миллионов фунтов стерлингов. В день спектакля театральные залы всегда заполнены зрителями.

Детективы Кристи существенно отличаются от стереотипов «полицейского романа». В ее книгах отсутствуют описания ужасов, насилия и пыток, в них нет смакования жестокости и садизма. Критики называют ее произведения «интуитивными» детективами, в которых раскрытие преступления осуществляется благодаря присущей героям психологической проницательности. Главный акцент делается не на исследовании улик и доказательств, а на содержании и структуре диалога, на наблюдениях за поведением персонажей, на выявлении определенных аналогий, позволяющих сделать определенные заключения. Все выверено, детали значимы, реалии быта достоверны и выразительны, и все освещено тонким юмором, многообразные возможности которого мастерски используются писательницей.

Рассуждая об особенностях детективной беллетристики, Кристи определила те из них, которым сама она стремилась следовать. Важное значение она придавала объему произведения, считая, что детективное повествование никак не должно превышать 230 страниц; что же касается такой формы, как «триллер», где все основано на быстрой смене событий и захватывающем действии, то его объем эффективен тогда, когда он не больше 110 страниц. «Сущность хорошего детектива состоит в том, - замечает Кристи, - что действие в нем реально, но в то же время рано или поздно читатель все же догадается, что оно нереально». Обязательным условием детектива являются убийство и расследование совершенного преступления, приводящее к выявлению преступника; «преступник не должен быть необычным, а мотив преступления экстраординарным». По ее мнению, в современных детективах «почти каждый может оказаться преступником, даже сам сыщик».

Образы детективов-сыщиков в романах Кристи весьма разнообразны: это бельгиец Пуаро, поколесивший по свету и многое повидавший на своем веку; старая дева мисс Марпл, наделенная острым как бритва умом и поразительной наблюдательностью, позволяющей ей, не выходя за пределы «своей деревни», распутывать причины и следствия загадочных происшествий; это мистер Куин и Паркер Пайн, каждый из которых ведет расследование своими методами: один - следуя во всем примеру Шерлока Холмса, а другой - размышляя о происшедшем в своем удобном кресле; и, наконец, это детективы-любители Бересфорды. В этом ряду особый интерес представляют Пуаро и Марпл. Наделенный комичной внешностью и смешными манерами, Эркуль Пуаро поражает силой логического мышления, умением из множества, казалось бы, случайных и разрозненных фактов восстанавливать картину совершенного преступления. Пуаро убежден, что умение анализировать доступные факты - альфа и омега деятельности детектива; «метод, порядок и серые клеточки» (мозга) - вот главные инструменты его расследований. Подчас осуществляемый им поиск озаряется светом присущей ему блестящей прозорливости. Рядом с ним скромная и внешне неприметная мисс Марпл, как может

показаться с первого взгляда, явно проигрывает. Однако во многих случаях они действуют с Пуаро на равных, а подчас Джейн Марпл и превосходит знаменитого сыщика своей тонкой проницательностью. Ее сильная сторона - в умении проводить аналогии с «мелкими деревенскими происшествиями» и на их основе делать полезные выводы, позволяющие продвигаться к решению сложнейших загадок.

Мир романов Кристи - это мир провинциальной Англии; создаваемые ею картины и сцены тяготеют к «очеркам нравов»; героями ее книг являются врачи, адвокаты, коммерсанты, иногда актеры или художники, владельцы небольших поместий, офицеры и отставные военные, лакеи и горничные. В этой среде под пеленой внешнего благополучия и благопристойности кроются свои тайны; проза обыденного существования взрывается совершенным убийством; все приходит в движение, сюжет детективного повествования начинает раскручиваться. Читатель включается в происходящее, следя за ходом событий с нарастающим вниманием.

Содержание

Предисловие	3
Средние века	7
Литература раннего средневековья	7
Литература XI-XV веков.....	10
Эпоха возрождения	19
XVII век	50
Литература английской буржуазной революции	50
Литература периода реставрации	55
XVIII век	58
Литература раннего Просвещения.....	61
Литература зрелого Просвещения	69
Драматургия XVIII века.....	77
Литература позднего Просвещения. Сентиментализм.....	80
Предромантизм	86
XIX век	93
Романтизм	93
«Озерная школа».....	98
Реализм.....	122
Поэзия 40-70-х годов.....	151
Прерафаэлитизм.....	154
Литература на рубеже XIX-XX веков	156
Реализм.....	157
Натурализм.....	164
Неоромантизм	165
Эстетизм.....	168
«Литература действия»	171
Литература социалистического движения.....	174
XX век	176
Английская литература в период 1918-1945 годов: основные явления. Модернизм	176
Ральф Фокс и становление теории социалистического реализма.....	231
Литература 1945-1990 годов	236
«Сердитые молодые люди»	248
Литература рабочей темы	258