

Г В. АНИКИН
Н П МИХАЛЬСКАЯ

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Х Х

*Допущено Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для студентов педагогических
институтов и факультетов иностранных языков*



Москва «Высшая школа» 1975

Рецензенты: кафедра зарубежной литературы Кишиневского государственного университета и доктор филологических наук профессор И. А. Дубашинский.



Аникин Г. В., Михальская Н. П.

А67 История английской литературы. Учеб. пособие для студентов педагог, ин-тов и фак. иностр. яз. М, «Высш. школа», 1975.

528 с. с рис.

Учебное пособие «История английской литературы» знакомит студентов с основными явлениями многовековой литературы, начиная с ее возникновения в эпоху раннего средневековья и вплоть до современности. Прослеживается становление и развитие основных направлений Вых направлений, своеобразие литературной борьбы в историческом развитии. Специальное внимание уделяется вопросу национальной специфики английской литературы. Учебное пособие написано с учетом достижений советского литературоведения и современной англистики.

д 60602-236 218_?5

8И (Ан)

001(01)—75

© Издательство «Высшая школа», 1975 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее пособие предназначается для студентов факультетов иностранных языков педагогических институтов, занимающихся изучением литературы Англии. Оно знакомит студентов с основными явлениями истории английской литературы, начиная с ее возникновения в эпоху раннего средневековья и кончая современностью. Материал излагается с учетом тех сведений, которые сообщаются студентам в курсе истории Англии.

В пособии прослеживается путь развития одной из богатейших литератур мира, давшей человечеству Чосера, Шекспира, 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. Идеино-художественная ценность творений крупнейших английских писателей является непреходящей.

Английская литература — составная часть мировой культуры. Лучшие традиции национального английского искусства обогатили мировой литературный процесс; произведения мастеров английской прозы и поэзии, переведенные на многие языки, завоевали любовь и 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, о достижениях английского реализма писал Белинский, сопоставляя его с гоголевским направлением в русской литературе; поэзия Байрона привлекала внимание Пушкина; романами Диккенса восхищался Л. Толстой; Горький называл Англию родиной европейского реализма.

В свою очередь, русская литература, выдвинувшая таких всемирно известных писателей, как Толстой и Достоевский, Чехов и Горький, оказала воздействие и творчество многих английских художников.

1*

Английская литература прошла большой и сложный путь развития, отразила историю страны и ее народа, стала выражением особенностей английского национального характера. Национальное своеобразие английской литературы проявилось в народных балладах, в поэзии Чосера, в смелом полете мысли Томаса Мора, в великих творениях Шекспира, оно сказалось в сатире Свифта, юморе Филдинга, в бунтарском духе романтической поэзии Байрона, в реалистических полотнах Диккенса и Теккерея, в парадоксах Шоу.

В каждой стране историко-литературный процесс развивается в непосредственной связи с историей борьбы классов и социальных противоречий внутри нации. В полной мере это относится и к литературе Англии. Потому в своей оценке изучаемых явлений историк литературы, стоящий на материалистических позициях, должен исходить из определения их места и роли в классовой борьбе.

В связи с этим, важное значение приобретает вопрос о преемственности в области идеологического развития, о литературных традициях и особенностях их восприятия в разные эпохи представителями различных литературных направлений в условиях непрерывающейся литературной борьбы. Литературные традиции никогда не бывают нейтральными и в классовом обществе не могут всеми восприниматься одинаково. Марксистское литературоведение в своем понимании традиций и их роли в развитии общества исходит из того, что все наследуемые традиции заключают в себе вполне определенное общественно-историческое содержание. Передовые и революционные традиции содействуют общественному развитию, консервативные выступают как сила инерции в истории.

Периодизация литературного процесса в Англии связана с историей страны и определяется ее главными этапами.

В истории английской литературы выделяются следующие основные периоды: средние века; эпоха Возрождения; XVII век; XVIII век (эпоха Просвещения); XIX век (романтизм; критический реализм); период конца XIX — начала XX века (1871—1917) и XX век, в котором выделяются два периода: 1917—1945 гг. и 1945—1972 гг.

Периодизация английской литературы в своих основных моментах соответствует периодизации литературного процесса других европейских стран (Франция, Германия, Италия и др.). Однако ей присущи и некоторые особенности. Одна из них связана с тем, что буржуазная революция произошла в Англии в середине XVII в. (1649), т. е. намного раньше, чем во Франции (1789—1794). Уже во второй половине XVII в. в Англии произошел промышленный переворот, и развитие капитализма на первых порах его существования протекало здесь более быстрыми темпами, чем в других странах. Англия стала своего рода классической страной капиталистических отношений со всеми присущими им противоречиями и особенностями, что не могло не отразиться и на характере ее литературного развития.

Общность путей исторического развития выдвигала сходные социально-политические задачи и общие идеологические проблемы в ряде европейских стран. Но в каждой стране они решались по-своему. Возникали различные варианты литературы Просвещения, романтизма, реализма. Однако сама закономерность возникновения сходных в своей основе литературных явлений обусловлена логикой истории.



СРЕДНИЕ ВЕКА

ЛИТЕРАТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Англо-саксонская литература V—XI вв.

Раннейший период английской литературы относится к V—XI вв. нашей эры. Его начало связано с вторжением на —Территорию Британии в середине V в. англо-саксов 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 англо-саксонском языке, на основе которого развился английский язык.

До прихода англо-саксов Британские острова подвергались неоднократным нашествиям племен с европейского континента, эльфы к Д. нашей Эры в Британию вторглись кельты. В I в. нашей Р Британия была завоевана римлянами. Владычество Римской

империи продолжалось вплоть до V в. Затем произошло вторжение англо-саксов. Они оттеснили кельтов в западные и северо-западные части острова и обосновались в южных, центральных и восточных районах Британии.

Англо-саксонские 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. Укрепление государственного единства страны содействовали процесс централизации власти и принятие христианства (VI век). Распад родового строя и становление феодализма сопровождалось классовой дифференциацией общества.

Отношения англо-саксов с кельтами носили характер глубокой национальной вражды. Последующая история Англии, как назвали покоренную ими страну англо-саксы, 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 англо-саксов (надписи на мечах 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 возникно-

вание произведения от той редакции, в которой оно становится известным последующим поколениям.

Так, самое значительное из сохранившихся произведений англо-саксонской 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 англо-саксов 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, а потом счастливо правившего у себя на родине и погибшего после победы над огнедышащим драконом от нанесенных ему ядовитых укусов. Завершается поэма описанием торжественного погребения Беовульфа его верными дружинниками.

«Беовульф» открывается вступлением, содержащим рассказ о Скильде Скефинге — родоначальнике датских королей, о славном роде Скильдингов, к которому принадлежит один из действующих в поэме героев — король Хротгар. Во время своего царствования Хротгар выстроил обширную палату для торжественных пиршеств, назвав ее Хеорт («палата оленя»). Вот уже в течение двенадцати лет Хеорт подвергается нападениям морского чудовища Гренделя. На помощь 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.

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 поверг чудовище в трепет. Никогда прежде не встречался Грендель с такой силой и бесстрашием. Дрогнули стены Хеорта, когда Бео-

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

вульф 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.

(Перевод М. Замаховского)

В бою Беовульф вырывает из плеча руку Гренделя. Истекая кровью, великан-людоед уползает в утесы 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, он 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 Внгелаф помогает престарелому королю одолеть дракона, но нанесенные Беовульфу раны смертельны. Беовульф нарекает Внгелафа 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 чудовищ, 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. Благообразие и богобоязненность отнюдь не являются определяющими качествами героя, ему не свойствен аскетизм, в его характере — полнота примитивной, но цельной личности. В наивной героической простоте заключается своеобразное обаяние эпического повествования, его серьезного тона, неторопливого темпа. 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. Беовульф — воплощение нравственного идеала героической личности раннего средневековья.

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. Поэма имеет важное значение как источник сведений о жизни племен, населявших северную Германию и Скандинавию. В поэме имеются отзвуки исторических событий (распри северогерманских племен, их войны с племенами западных германцев). Герой поэмы вовлекается в круг исторически значимых событий.

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 (один раз в первой части и три раза — во второй). Этот успешно начавшийся поход завершился поражением короля геатов и его дружины. Среди немногих оставшихся в живых был Беовульф. Упоминания о Хигелаке являются параллелью к заключительным эпизодам поэмы, они предваряют сцену гибели Беовульфа и поражение геатов. Многократно звучит в поэме 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 «прядилицей 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 трясинах», «в глубинах болот и топей».

Как и другие памятники англо-саксонской 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 предупредного 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 фрагменты других эпических произведений: героической песни «Битва при Финсбурге» (The Fight at Finnsburg, X—XI вв.), сказания о Вальдере (Waldere, X в.); песни о битве при Мальдоне (The Battle of Maldon, конец X—XI в.) и некоторые другие.

Известны также образцы лирической англо-саксонской поэзии. Это небольшие стихотворения «Сетования жены» (The Wife's Lament, примерно VIII в.), «Послание супруга» (The Husband's Message), «Странник» (The Wanderer) и др.¹ Они интересны и значительны силой переданных в них чувств, богатством эмоций и переливами. Оклеветанная и разлученная со своим мужем жена сетует на несправедливость судьбы («Сетования жены»); ее лирический монолог поражает силой и глубиной скорби. Печалью овеваны воспоминания о прошедших годах дружинника, вынужденного после смерти своего повелителя скитаться по свету («Странник»). В этих произведениях созданы яркие картины суровой северной природы, бушующего моря, темного леса.

¹ Эти стихи вошли в рукописный «Эксетерский кодекс» (Exeter Book), относящийся к середине XI в.; точная датировка стихотворений затруднена.

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 англо-саксонском 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), включающая ценные сведения из истории Англии, легенды и предания англосаксов. Он является автором первых трудов филологического характера: «Об орфографии» (De orphographia) и «Об искусстве стихосложения» (De arte metrica).

Основоположником литературной прозы на англо-саксонском языке считают короля Уэссекса Альфреда (Alfred, 848—901). Он известен как переводчик на англо-саксонский 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 англо-саксонской прозы.

ЛИТЕРАТУРА XI—XV вв.

Англо-норманнская литература XI—XIII вв.

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 англо-саксонскими войсками, возглавляемыми королем Гарольдом II. Гарольд был убит, королем Англии стал Вильгельм Завоеватель.

Норманнское 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 англо-саксы притеснялись норманнскими феодалами, которых король щедро наделял земельными владениями; норманны захватили и все высшие церковные должности. Народ оказался в крепостной зависимости. Между феодалами шла непрекращающаяся 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 англо-саксонском языке, претерпевшем после норманнского завоевания значительные изменения. В церковных кругах пользовались латынью.

Трехязычие сказалось на развитии литературы. Возникали литературные произведения на латинском, французском и англо-саксонском языках. На латинском языке писались научные труды, исторические хроники, антицерковные сатиры. Литература на французском языке была представлена рыцарской [поэзией]. На англо-саксонском языке от этого периода сохранились произведения народно-поэтического 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 многоотной «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 poeſticia*), 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 — ваганты¹ — 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.

Важное место в литературе Англии в период XI—XIII вв. занимают произведения на французском языке, который был представлен норманнским 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 норманнских 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

¹ От лат. *vagantes* — «бродячие».

и о его преемниках. Вас стремится быть точным в передаче исторических деталей и подробностей. Он описывает сражения и битвы, воспевает подвиги норманнов, завершившиеся завоеванием Англии. Вслед за Гальфридом Монмутским Вас обращается к кельтским сказаниям, пересказывая легенду о короле Артуре и рыцарях Круглого стола.

Кельтские сказания явились источником творчества и других норманнских писателей. К ним обращался Роберт де Боррон. В своем стихотворном романе «Иосиф Аримафейский» (Joseph d'Arimathie) он использовал сюжет легенды о волшебной чаше — Граале.

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» (Chevrefeuille) послужила легенда о любви Тристана и Изольды.

Черты рыцарского романа свойственны и «Роману о Трое» Бенуа де Сент-Мора, в котором обращение к истории Троянской войны явилось лишь поводом для разработки занимательного любовного сюжета.

С творчеством Васа, Боррона, Сент-Мора и Марии Французской связано начало развития рыцарской поэзии в Англии, появление куртуазного рыцарского романа.

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 — трубадуры¹ 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:

¹ От провансальского trobar — «находить, сочинять».

в нем было много условного и надуманного. Однако проявившееся в лирике трубадуров стремление передать мир интимных переживаний и чувств явилось плодотворным для последующего развития поэзии.

Идеалы феодального общества получили свое отражение и в рыцарском романе. На английском языке первые рыцарские романы появились в XIII в. Самый ранний из них — «Король Горн» (King Horn, 1225); за ним последовали «Песнь о Гавелоке» (The Lay of Havelok); «Бевис Гемптонский» (Sir Beves of Hampton) и «Гай из Варвика» (Guy of Warwick). В конце XIV в. создан наиболее известный английский рыцарский роман «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» (Sir Gawain and the Green Knight).

В основе этих романов — произведения норманнских поэтов на французском языке, в которых, в свою очередь, использованы сюжеты легенд датского и кельтского происхождения, обработанные в соответствии с требованиями куртуазной поэзии.

В стихотворном романе «Король Горн» рассказывается о приключениях сына судденского короля прекрасного, юноши Горна.

В романе «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» характерные особенности рыцарского романа получили наиболее полное выражение. 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 годах 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 Кэктоном 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 др., интерпретируя сюжеты и образы произведений средневековья в соответствии со своими взглядами и требованиями времени.

Литература XIV в.

XIV век — 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 явились Столетняя война с Францией (1337—1453), эпидемии чумы, прокатившиеся по стране и опустошившие многие из ее районов, и крестьянское восстание 1381 года.

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 век — 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 года. 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,

оваянные 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 явлениями культурной жизни 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. Милтон, поэты-романтики Байрон и Ките, 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) — UsL-жрупнейшего 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» представляла в форме сна. Широкую картину мира стремится создать и Ленгленд. 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 приметам английского землепашца 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 прилегал 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 вышала 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. Он рассказывает о хитрости ловких обманщиков, продающих индульгенции и выманивающих у доверчивых людей кольца и брошки за «отпущение грехов»; о пустынноиках, которые предпочитали легкую жизнь бездельников тяжелому труду земледельца; о странствующих монахах, толковавших Евангелие, «как им было угодно»; об их корыстолюбии, прикрытом рясой; об ожорстве попрошаек, о том, как обирают и обманывают народ служители церкви.

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 («Правда есть сокровище, самое испытанное на земле»). 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; ее украшают «красные рубины, красные, как горящий уголь, и алмазы самой дорогой цены, и двух сортов сапфиры — сапфиры и бериллы, разрушающие яды». 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 права 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 Ленгленда с особой силой проявилось в сцене исповеди 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. Появляется Жадность, голодная и «тощая, с гноющимися глазами, в порыжевшей верхней одежде, продержавшейся двенадцать зим, полной ползущих вшей»; рядом выступает Зависть — бледная, словно разбитая параличом, со впалыми щеками и раздувшимся от гнева телом, кусающая губы и сжимающая кулаки; в образе пьяного ремесленника изображено Чревоугодие; «вся в грязи со слипшимися веками» выступает Лень.

Объединяющим эпизодом поэмы является 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 земледельца Петра Пахаря. Совесть и Здравый смысл открыли ему дорогу к жилищу Правды.

В поэме Ленгленда раскрывается мудрая в своей простоте мысль: лишь тот, кто трудится, знает верный путь в жизни.

Аллегорическая условность в поэме Ленгленда, 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 Ленгленда со средневековым способом мышления. Специфика мышления человека средневековья — в «потребности приписывать всякой абстрактной идее предметное бытие».

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 вольно-

мыслия, 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. Его 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 (лондонский диалект), хотя превосходно знал латинский и французский языки. Чосер внес важный вклад в становление английского литературного языка.

Биография поэта помогает понять многое в его творчестве. Чосер родился в Лондоне, в семье богатого виноторговца. В детстве он 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, он 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 евро-

пейских 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 творчестве Чосера. 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, Филомены, Фисбы 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 века. 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 — фа-

була, 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.

В «Кентерберийских рассказах» с особой полнотой проявились свойственные Чосеру принципы изображения жизни и человека, мастерство создания характера и построения сюжета.

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 Кентерберии 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. Особенности каждой из них непосредственно вытекают из своеобразия характера рассказчика, лаконично и точно обрисованного в «Общем прологе». Рыцарь в изысканной форме передает содержание средневековой куртуазной истории о Паломоне и Арсите. Подвыпивший мельник, как бы соревнуясь с рыцарем, рассказывает о плотнике и его жене, соблазненной хитрым школяром. Сам Чосер выступает с историей, представляющей пародию на рыцарский роман.

Большая часть новелл написана пятистопным ямбом и парнорифмованным двустушием 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, про-

бит и залатан»; рыцарь воевал с сарацинами и язычниками, ходил на Литву, брал Александрию.

Любил он честь, учтивость и свободу;
Усердный был и ревностный вассал,
И редко, кто в стольких краях бывал.
(Перевод И. А. Кашкина)

Вместе с рыцарем его сын — молодой и веселый юнец, воспитанный, как и подобает людям его круга:

Весь день играл на флейте он и пел,
Изрядно песни складывать умел,
Умел читать он, рисовать, писать,
На копьях биться, ловко танцевать.

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, раззевалась.

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 I^й в., заставляли задумываться над их причинами. В речах героев Чосера звучат упоминания о насилии и произволе, о безаконии и корыстолюбии. Монахи-сборщики, пристава церковного УА и викарии занимаются вымогательствами. 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 простоянина. 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 вв.

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 вв. — 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 заклю-

чают 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.
(Перевод 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.
(Перевод 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.

В балладе «Охота у Чивiotских холмов» (The Hunting of Cheviot) рассказывается о столкновении шотландского графа Дугласа и английского лорда Перси.

О сражении шотландцев с англичанами повествуется и в балладе «Битва при Оттерберне» (The Battle of Otterburne). Это событие произошло в 1388 г. Широкой известностью пользовалась баллада о битве при Дархеме (Durham Field). В этой битве в 1346 г. шотландцы, возглавляемые королем Дэвидом, потерпели поражение на территории Англии.

Особой популярностью пользовались баллады о легендарном бобине Гуде. В образе этого народного героя отразились социальные «мнати» простых людей Англии. Робин Гуд — вольный крестья-

нин, 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,
Галантен и умен,
Не видел свет еще таких
Разбойников, как он.
(Перевод А. Михальской)

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 назвали 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. Героями этих баллад являются страстно любящие или ненавидящие мужчины и женщины, покинутые возлюбленные, отцы и братья, мстящие за поругание чести своих дочерей и сестер, злые мачехи, завидующие падчерицам, самоотверженные и отважные в своей любви прекрасные девушки, благородные и смелые рыцари. Таковы баллады «Две сестры» (The Two Sisters), «Чайльд Вотерс» (Child Waters), «Леди Изабел» (Lady Isabel), «Трагедия Дугласов» (The Douglas Tragedy), «Жестокий брат» (The Cruel Brother) и др.

В балладах весьма часто присутствует элемент чудесного и сказочного, появляются образы русалок, эльфов, заколдованных рыцарей («Томас Раймер» — Thomas Rumer и др.). Многие баллады

передают своеобразие народного юмора («Ступай и дверь закрой» — Get up and Bag the Doog 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 — «Неснь об иве» — в «Отелло», песнь Офелии — «Баллада о Валентиновой дне» — в «Гамлете»).

Особый интерес возник к балладам в эпоху предромантизма. К ним 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 переводил А. С. Пушкин («Ворон к ворону летит»), А. К. Толстой («Эдвард»), М. И. Михайлов («Вилли и Маргарет», «Два ворона»), а также Н. Гумилев и Вс. Рождественский. Большой цикл произведений английской и шотландской народной поэзии переведен С. Я. Маршак.

^ X^H & T P Й? <<ПАМЯТНИКИ Д Р ^ Й - л и й ^ о й 2и и* >>





ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

В XV—XVI вв. в европейских странах происходит «величайший прогрессивный¹ переворот из всех пережитых до того времени человечеством», — 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, освобожденным от

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 20, с. 346.

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.

«Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений», «Герои того времени не стали еще рабами разделения труда... они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та₂ полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми»².

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.

Философская мысль в Англии того времени находит выражение в учении Фрэнсиса Бэкона (Francis Bacon, 1561—1626), который, по словам К. Маркса и Ф. Энгельса, выступил как «настоящий родоначальник *английского материализма* и всей *современной экспериментирующей науки*»³. «У Бэкона, как первого своего творца, материализм таит еще в себе в наивной форме зародыши всестороннего развития. Материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку. Само же учение, изложенное в форме афоризмов, еще кишит, напротив, теологическими непоследовательностями»⁴.

Искусство Ренессанса народно по своему духу. Возрождение языческой поэзии античности сочетается с обращением к мотивам современного народного творчества, к полнокровным фольклорным

² Маркс К- и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 20, с. 346.

³ Там же, с. 347.

⁴ Маркс К- и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 2, с. 142.

¹ Там же, с. 142—143.

образам. В эту эпоху происходит становление литературного языка и национальной культуры.

Различные этапы становления ренессансной культуры отличаются своеобразными чертами. Реализм в литературе этого времени развивается в последовательной смене 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 XVI 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. «К счастью для Англии, старые феодальные бароны перебили друг друга в войнах Алой и Белой розы»¹. 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, способствующая укреплению королевской власти и усилению положения земельного дворянства и молодой буржуазии, обернулась, однако, новыми бедами

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 22, с. 309.

для крестьянства. Выгодная торговля шерстью побуждала ленд-лордов разводить **ОЕец** на крестьянских землях. Они сгоняли 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 fruteful 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». Выражение «овцы пожирают людей» со ссылкой на книгу Томаса Мора цитируется в «Капитале» К. Маркса¹. Источником всех несчастий в Англии Томас Мор считает частную собственность на землю.

¹ См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 23, с. 731.

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 основной организации земледельческого труда и ремесла. Описание семейных земледельческих общин на острове Утопия близко к южнославянским общинам («большая семья», «задруга» на берегу Адриатики)¹. 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» Гаррингтона, «Путешествие в Икарию» Э. Кабэ. Своим названием жанр утопии обязан книге Томаса Мора, способствовавшей развитию утопического романа в литературе нового времени. Произведение Томаса Мора занимает видное место в истории социалистических идей.

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 века достигла значительно более высокого уровня в сравнении с предыдущими периодами ее развития.

Первые поэты-гуманисты Уайет и Сарри были аристократами, близкими ко двору Генриха VIII, жестокость и деспотизм которого сказались на их судьбе: 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

¹ См.: Алексеев М. П. Славянские источники «Утопии» Томаса Мора. М., 1955.

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 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 куплет. 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.

Жестокий рок в тюрьму мне превратил
Роскошный Виндзор, где когда-то я
Дни отрочества с принцем проводил
Счастливей, чем Приама сыновья.

И, сжалившись над мукою моей,
На стон мой эхо стонет мне в ответ.
Тем заточение мое мне тяжелей,
Что здесь провел я столько чудных лет.

Лишь вспоминая худшую беду,
Забвенья меньшей муки я найду.

(Перевод О. Б. Румера)

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 эвфуистического¹.

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 вожделии».

В «Защите поэзии» Сидни следует аристотелевской теории подражания — мимезиса — и повторяет ряд мыслей древнегреческого философа (поэзия философичнее истории; принцип вероятности и необходимости в изображении и т. д.). Вслед за Аристотелем

¹ Роман Джона Лили «Эвфуэс» (*Eurhues*, 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.

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.

Сидни видит значение высокой трагедии в разоблачении скрытых язв, в антиирианическом 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, Филип Сидни очень точно определил соотношение между драматической природой и эпическими элементами трагедии. Однако Сидни занял консервативную позицию, когда, отстаивая «чистоту» жанра трагедии, выступил против достигнутого в ту пору новаторского соединения трагического и комического в драматургии. Он стоял за сохранение «точного образца» трагедии, за соблюдение единства времени и места, от которого английская драма уже отошла. 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 «АтогеШ»). 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 Глорнну 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 треста готов был пасть за правду ежечасно, «не знал он лжи, и чужд^{em} У 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.

(Перевод 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» (ababbcbss). Впоследствии к спенсеровой строфе обращались великие английские поэты Байрон, Шелли, Ките.

XVI век 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; среди них особенно знамениты были театр Джеймса 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 др.

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 Comicall 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

полевым 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 пьесах Грина 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.

(Перевод 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», «Цимбелне», «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 подготавливало драматургическое искусство Шекспира.

Кристофер Марло**(Christopher Marlowe, 1564—1593)**

¹ 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. Он 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: умирает Зенократа, воины Тамерлана терпят поражение от Калапина, сына униженного им турецкого султана; наконец, смерть настигает самого кровожадного Тамерлана, который прислал «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». Правитель Вавилона, захваченный Тамерланом и обреченный на смерть, бросает в лицо тирану смелые слова:

Чудовище! Отродье преисподней!
Ты, адом посланный людей тиранить,
Твори бесчинства, но мой дух не сломят
Ни пытки, ни страдания, ни смерть!
(Перевод Е. Полонстай)

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 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. Фауст мечтает изменить и преобразовать весь мир.

Велю п морях искать восточный жемчуг,
Все уголки обшарить в новом мире,
Достать редчайших лакомств и плодов;
Велю поведать чуждую мне мудрость,
Открыть мне тайны королей заморских...
Воздушный мост построю над простором
И перейду с войсками океан.

(Перевод Е. Бируковой)

Этим мечтам гуманиста 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.

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.

Один лишь час тебе осталось жить, —
И будешь ты навеки осужден!
Свой бег остановите, сферы неба,
Чтоб время прекратилось, чтоб вовек
Не наступала полночь роковая!
Природы око, воссияй! Пусть вечный
Настанет день, иль этот час продлится
Год, месяц иль неделю — хоть бы день,
Чтоб Фауст мог, раскаявшись, спастись.

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 Гете в своем поэтическом пересказании 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.

Мной восхищаются и ненавидят.
Напрасно отвергать мои писанья —
Они читаются, чтобы достичь
Престола папского...

Религию считаю я игрушкой
И утверждаю: нет греха, есть глупость...
Трон силой утверждается, закон,
Как у Дракона, крепок только кровью.
Кто крепко держит власть, тот долше правит,
Чем то указано условием грамот.
(Перевод В. Рождественского)

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, который определяется 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 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 превосходит образ Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира.

В отличие от предшествующих трагедий, где сюжет раскрывался как чередование мало связанных друг с другом эпизодов, в «Мальтийском еврее» появляется драматическая интрига, все определяется причинно-следственными связями. Однако в интриге этой пьесы есть и слабые места. Последние три акта мелодраматичны, содержат множество неправдоподобных эпизодов. По-видимому, эти акты подвергались уже после смерти Марло грубой переработке.

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, а 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, раздаст 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.

Как тяжело, когда войска сплетутся,
Когда в войне гражданской меч и нож
Вонзаются в родню и земляков,
Когда в другом себя же убиваешь
И собственную кровью меч пятнишь!

(Перевод А. Радловой)

С большим искусством Марло передает ход времени, движение истории. Двадцатилетний период царствования Эдуарда II изображен в его основных, самых напряженных моментах. Большой период исторического времени стянут и трансформирован в сжатый отрезок времени трагедийного действия. Драматические события развивают-

ся по принципу причинно-следственных связей; поступки героев убедительно мотивированы. В пьесе изображены яркие характеры: властолюбивый Мортимер Младший, развращенный Эдуард II, добрый и прямой Эдмонд Кент, брат короля, жаждающая внимания и любви королева Изабелла. С большой психологической глубиной написаны сцены страданий низложенного короля Эдуарда II, ожидающего смерти, и сцены, где показаны страх и возмущение юного принца, ставшего королем Эдуардом III.

В этой пьесе 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» (*Kyng 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, против религиозного мракобесия, против 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 (кровавожадность 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. f^К создатель поэтической философско-психологической трагедии! ^арло 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 городе Стрэтфорде-на-Эйвоне 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 Саутгемпτονу, он посвятил свои поэмы «Венера и Адонис» (Venus and Adonis, 1593) и «Лукреция» (Lucrece, 1594). Шекспир очень много работал. Кроме указанных поэм, им написаны сборник сонетов и тридцать семь пьес.

В 1612 г. Шекспир оставил театр, перестал писать пьесы и вернулся в Стрэтфорд-на-Эйвоне.

Шекспир умер 23 апреля 1616 г. и был похоронен в Стрэтфорде-на-Эйвоне.

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; в 1857 г. Делия Бэкон утверждала, что пьесы были написаны членами кружка Уолтера Роли, куда входил и Бэкон. Карл Блейбтрей в 1907 г., Дамблон в 1918, Ф. Шипулинский в 1924 г. старались доказать, что автором был лорд Ретленд. Некоторые ученые приписы-

вали 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 1609 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 воспевает 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 обли-

чающий 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, эвфемистических 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.

(Перевод С. Маршака)

Народная основа поэтической образности шекспировских стихов особенно очевидна в 143-м сонете, где тема разлуки с любимой раскрывается в будничной сцене.

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 одеянии,
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 lolly — doctor-/ike — contriving ski//...
And captive good attending captain ill...

Средствами языка и стиля великолепно переданы вся сила переживаний взволнованного героя.

Величию человека, который благодаря своим духовным поискам и неустанному творческому горению способен обрести бессмертие, посвящен 146-й сонет.

Расти, душа, и насыщайся вволю,
Копи свой клад за счет бегущих дней
И, лучшую приобретая долю,
Живи богаче, внешне победней.

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

Анообразные 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 пророят глубокие траншеи через поле твоей красоты...» (When forty winters shall besiege thy brow, And dig deep trenches in thy 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 *.

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 общего замысла отходил от точного изображения исторических фактов, хроника характеризуется верным воспроизведением исторических событий, что, однако, предполагает художественный домысел и художественное пересоздание материала ².

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);

~См.: Самарин Р. М. Реализм Шекспира. М., 1964, гл. «Эстетическая проблематика сонетов Шекспира».

а См.: Шведов Ю. Исторические хроники Шекспира, п., 1964

«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 Шекспир решает проблемы, волновавшие современников. История в его хрониках служит познанию современного состояния общества. Хроникам, так же как и трагедиям, свойствен 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» ¹.

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 труд Холиншеда «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии».

В трилогии «Генрих VI» нарисовано широкое полотно: изображена война Алой и Белой розы, 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 Еюинами. 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,

¹ Белинский В. Г. Поли. собр. соч. в 13-ти т., т. 5. М., 1954, с. 496.

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 политикой огораживания общинных земель,!* обрекавшей крестьян на бедственное положение. 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, олицетворяющий узурпацию власти, но как убедительная в психологическом отношении личность. Шекспир развивает основную 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 исполинской 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 нарушил клятву, совершал убийства и тем самым обрек себя на одиночество.

Действие в пьесе является реализацией хитроумных злодейских планов главного героя, демонстрацией искусства 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. С каждым днем растет число недовольных его тиранией, всё больше становится противников деспотического режима. Ричард III утрачивает веру в свою силу; в сознание закрадывается сомнение в своем могуществе. Кризисное душевное состояние и решительные действия противников приводят его к поражению. В финале пьесы Ричмонд убивает Ричарда III.

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 здесь в образах Иоанна Безземельного и Бастарда Фокенбриджа. В отличие от предшествующей хроники, где в центре был один персонаж — Ричард III, в хронике «Король Иоанн» — два центральных образа, обрисованных с равным авторским вниманием. Иоанн Безземельный думает об усилении своей страны. С этой целью он порывает с папским Римом. Положительно оценивая патриотические действия короля Иоанна, Шекспир, однако, осуждает его за жестокость (приказ убить Артура, племянника короля, который мог оказаться претендентом на престол.) Шекспир не приемлет аморализма; отсюда и новая трактовка характера короля Иоанна, отступившего от человечности. Факт преступления лежит на совести короля, преступное прошлое лишает его силы и уверенности; он становится апатичным и пассивным.

Делами государства начинает управлять Бастард Фокебридж. Разумный правитель, трезвый политик, Бастард использует свою власть в патриотических целях, стремясь отстаивать национальные интересы страны.

Оба патриота — король Иоанн и Бастард Фокебридж — вступают в конфликт с папским легатом Пандольфом, который пытается сохранить влияние папского Рима в Англии.

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.

Окружив себя фаворитами, Ричард II ведет распутный образ жизни; облагает народ тяжелыми податями; по собственному произволу отбирает имущество у лордов, совершает преступления: по "его воле убивают его дядю Глостера; отправляет неугодного ему Болингброка в изгнание. Он никак не заботится о благе страны.

В этой пьесе Шекспир показал, что судьбы правителей во многом зависят от настроения и воли народа. Простые люди, придавленные увеличившимся налоговым гнетом, отворачиваются от Ричарда II и начинают поддерживать изгнанного королем Болингброка. Проницательный Ричард II чувствует, что время обратилось против него. Неудачи и беды заставляют его по-иному взглянуть на свои действия. Наступает момент прозрения. В состоянии глубокого душевного кризиса он отказывается от короны, а затем мужественно принимает смерть от руки убийц, которые совершают свое дело в соответствии с желанием Болингброка.

Ричард II — характер трагический; стоицизм его поведения после духовного прозрения вызывает сочувствие.

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 освещает его лицемерие, расчетливость, честолюбие. 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, впадает в состояние нравственного кризиса. Проницательный и хитрый политик, 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, узурпировавший престол. Одерживая победы над мятежными баронами, он в то же время истощал свои силы. Активность короля ослабевает также из-за угрызений совести и болезни.

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 делах государственного значения. Принц Гарри проводит жизнь в развлечениях, вместе с Фальстафом, Бардольфом и Пистолем он веселится в таверне «Кабанья голова». Но и в сценах кутежей принц Гарри остается благородным человеком. Он привлекает добрым отношением к простым людям, умением найти общий язык с ними. Ведя образ жизни 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 — лишь форма широкого знакомства с теми, кто станет его подданными.

Генрих V показан как военачальник-патриот, вдохновляющий солдат накануне битвы при Азинкуре. Расчетливый политик, Генрих V просит руки французской принцессы, чтобы усилить свое влияние во Франции. Превыше всего он ставит благо государства, Шекспир-реалист и в «идеальном монархе» показал черты, харак-

теризующие правителя того времени, — трезвый расчет и жестокость (в сражении при Азинкуре по повелению Генриха V убивают французов, попавших в плен).

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, жизнерадостности, 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. Сознавая власть денег, он в то же время не преклоняется перед нею.

В отличие от буржуа Фальстаф лишен жадности накопительства или мелкого скопидомства и бережливости. Деньги ему нужны *ДДШ* того, чтобы наслаждаться жизнью.

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, проницательной и остроумной критикой феодальной морали.

Неприятель 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.

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. Фальстафовская речь 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 общается с ренессансным духом 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.

Историческая хроника «Генрих VIII» была написана в конце творческого пути Шекспира, по-видимому, совместно с Флетчером. В этой драме Шекспир-реалист показал, каким жестоким тираном становится абсолютный монарх. Шекспир, питавший иллюзии относительно абсолютной монархии, видел, что в действительности личность короля не соответствует его сану. Прикрываясь законом, Генрих VIII добивается осуществления всех своих жестоких планов. По желанию лицемерного, деспотичного, сластолюбивого короля Устраивается суд по делу о разводе с королевой Екатериной с тем, чтобы король мог вступить в брак с Анной Болейн. Пользуясь

неограниченной властью, Генрих VIII расправляется с герцогом Букингемом и кардиналом Булей за то, что они проявили несогласие с его жестокими умыслами. Генрих VIII окружил себя ничтожными жалкими людьми, среди них он особенно ценит раболовного, покорного его воле архиепископа Кранмера. В хронике «Генрих VIII» передан характер деспотического режима абсолютной монархии.

В первый период творчества наряду с историческими хрониками Шекспир создавал жизнерадостные, оптимистические комедии,¹ 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).

«Комедия ошибок», написанная по сюжетным мотивам комедии Плавта «Менехмы», является своеобразным синтезом античной комедии и английского народного фарса. В первой комедии Шекспира намечилось характерное для его комедии ситуации соединение лирического и комического начал. Комизм ситуаций основан на недоразумениях и ошибках, связанных с судьбой двух пар близнецов — Антифолов и Дромио. Лиризм возникает в связи с образом Эгеона, странствующего по свету в поисках своего сына.

В веселой, фарсовой пьесе «Укрощение строптивой» появляются яркие характеры Катарины и Петруччо, выделяющихся среди расчетливых горожан Падуи. Катарина слывет строптивой девушкой, тогда как ее сестра Бьянка известна своей кротостью. Строптивость и грубость Катарины — 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.

Более органичным сочетанием лиризма и комедийности отмечена пьеса «Два веронца». Лирическая тональность ее определяется темой любви и дружбы; комический эффект возникает в сценах шутовских проделок слуг. В комедии раскрываются характеры двух друзей — Протея и Валентина. Протей — человек эмоцио-

нальный, характер Валентина более глубокий. Он очень серьезно относится к жизни. Верность принципам приводит его к конфликту с обществом.

В комедии «Два веронца» положено начало характерной для шекспировского творчества галереи образов шутов. В пьесе фигурируют образы Спида и Ланса. В отличие от своих предшественников, которые не раз выводили на сцену клоуна, представляющего собой одноплановую комедийную маску, Шекспир наделил своих шутов настоящими человеческими характерами. Образ шута из комедии «Два веронца» был отмечен Ф. Энгельсом: «...один Ланс со своей собакой Кребом больше стоит, чем все немецкие комедии вместе взятые»¹.

В забавных, юмористических диалогах комедии «Бесплодные усилия любви» выражена глубокая мысль о том, что настоящая жизнь с ее стремлениями и страстями, с ее счастьем выше любых умозрительных построений, метафизических схем, абстрактных формул. Здесь осмеивается педантизм ученых-схоластов, пародируется эвфуистический речевой стиль аристократии. Группа молодых людей решает отказаться от радостей и треволнений жизни и уйти в мир изящных мыслей и изысканных фантазий. Но это бегство от действительности обречено на неудачу. Юные аскеты, встретив четырех красавиц, забывают всю свою метафизику и влюбляются в них. Один из персонажей, Бирон, говорит о великой силе любви. В комедии утверждается идея торжества жизни. Важное место в этой пьесе занимают буффонные сцены, в которых действуют шуты Башка и Тупица.

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 карнавальской 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 подчи-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 33, с. 89.

няет все человеческие отношения собственническим интересам.! Антонио занимает деньги у ростовщика Шейлока, чтобы помочь своему другу Бассанио, влюбленному в Порцию. Не вернувший вкШ время занятые деньги, Антонио предстает перед судом. Жестокий!! Шейлок, согласно векселю, требует у Антонио за неуплату долга! фунт его мяса. Порция, переодетая адвокатом, выступает на судН в защиту Антонио. Добро торжествует над злом. Молодые людЩж одерживают победу над ростовщиком.

Образ Шейлока представлен в комедии не только как воплоще* шение зла. Характер Шейлока сложен. Многогранность Шейлока- была отмечена Пушкиным: «Шейлок скуп, сметлив, мстителен/ чадолюбив, остроумен»¹. В этом образе есть трагическое начало.^ Шейлок показан как жестокий и мстительный ростовщик, но в то же время он представлен и как человек, страдающий от своего униженного положения в обществе. С большим чувством челове- * ческого достоинства Шейлок говорит о том, что люди равны от при- роды, 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, и& 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»².

В веселой бытовой комедии «Виндзорские насмешницы» дана целая галерея комических образов. Ф. Энгельс писал: «В одном только первом акте «Веселых кумушек» больше жизни и реальности; чем во всей немецкой литературе»³. В «Виндзорских насмешницах» высмеивается глупость судьбы Шеллоу, его племянника Слендера! вышучивается пастор Хью Эванс. В эту комедию перешла целаИ группа комических персонажей из исторической хроники «Генрих IV» — Фальстаф, Бардольф, Шеллоу, Пистоль, миссис Куиклн|

Образ Фальстафа претерпевает в «Виндзорских насмешницах»; значительные изменения. Он утратил вольнодумство, юмор, изобреС тательность. Теперь Фальстаф выступает в роли неудачливого во локиты, которого проучили виндзорские проказницы. Оказавшие" в мещанской среде, он становится жалким и тусклым обывателем делается расчетливым и бережливым.

Комедия «Виндзорские насмешницы» проникнута веселой, карна- вальной атмосферой. Но, в отличие от других комедий, действие

в ней происходит в мещанской среде, что дает Шекспиру возмож- ность в большей мере передать реальный быт и нравы того времени, особенно в сценах, где изображено будничное существование Пейд- жей 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. Шек- спир внес в известный сюжет, который использовался также и Спенсером, оригинальное сочетание трагического и комического. В общей праздничной и карнавално-веселой атмосфере этой коме- дии развивается трагически окрашенная тема судьбы оклеветан- ной Геро. Сострадание к Геро сближает Бенедикта и Беатриче, полюбивших друг друга, но скрывающих свою любовь за остро- умными словесными поединками. В образах Бенедикта и Беатриче раскрываются благородство и чистота, гордость и пылкость настоя- щего глубокого чувства.

Значительное место в этой пьесе о капризах судьбы, о случай- ностях в человеческой жизни занимают забавные образы страж- ников. Стражники Кизил и Булава играют здесь роль шутов и в то же время роль спасителей, добрых гениев переменчивой и непосто- янной судьбы. Образы этих ночных стражей вносят в пьесу быто- ей колорит.

Комедия «Как вам это понравится», написанная по мотивам пасторального романа Томаса Лоджа «Розалинда, или Золотое наследие Эвфуэса», по существу, является пародией на пастораль- ный 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, пресле- дуемая жестоким дядей, ограбленный братом Орландо. Человечный мир обитателей Арденнского леса противопоставлен жестокости и алчности современного общества. 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 двенад- цатую ночь после рождества, когда завершалось веселье рож- дественских праздников. «Двенадцатая ночь» была последней из веселых, жизнерадостных, карнавалных комедий Шекспира.

¹ Пушкин-критик. М., 1950, с. 412.

* Гейне Генрих. Собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М.-Л. 1958 с. 391.

з Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 33, с. 89.

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 меняющих 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.
(Перевод Э. Линецкой)

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 образу шута 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 очерке «Девушки и женщины Шекспира» Генрих Гейне восхищается «волшебным садом шекспировских комедий», прихотливостью фантазии и юмором этих «грациозных и резвых воздушных созданий современной музыки». Гейне пишет: «Сущность Шекспировской комедии заключается в той пестрой мотыльковой легкости,

с какой она переносится с цветка на цветок, лишь изредка касаясь почвы реальности». Гейне отмечает «изменчивые настроения», причуды и «прихоти» Розалинды, Беатриче, Титании, Виолы и всех «очаровательных детей шекспировской комедии». Согласно утверждению Гейне, «страсть в комедиях Шекспира и у мужчин и у женщин совершенно свободна от той ужасной серьезности, с какой она проявляется в трагедиях». «И огонь там скорее светит, чем жжет, но все же это огонь, и в комедиях Шекспира, как и в его трагедиях, любовь исполнена правды».

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 воспекает в нем искренность и чистоту юного чувства, воспекает любовь, свободную от оков средневековой феодальной морали. В. Г. Белинский таким образом говорит об идее этой пьесы: «Пафос шекспировской 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 только любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви, как божественного чувства»^х.

В «Ромео и Джульетте» ощутима 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 карнавальном атмосфере бала в доме Капулетти,

^х Белкнсккй В. Г. Поли. собр. соч., т. 7, с. 313.

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 внутренне, душевной борьбы.

Причиной трагической гибели Ромео и Джульетты является родовая вражда семейств Монтекки и Капулетти и феодальная мораль. Распря между семьями уносит жизнь и других молодых людей — Тибальта и Меркуцио. Последней перед смертью осуждаем эту распрю: «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 житейской любви и прекрасных человеческих чувств. Трагизм «Ромео и Джульетты» лиричен, он пронизан поэзией юности, возвышением 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.
(Перевод Т. Шепкиной-Куперник)

В характерах трагедии раскрывается душевная красота человека; века 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 семейства. Полюбив Ромео, Джульетта отвергает жестокие условности общественных традиций. Уважение и любовь к человеку для нее важнее всех освященных традиций правил. Джульетта говорит:

Одно ведь имя лишь твое — мне враг,
Ам — 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 Лоренце. Брат Лоренцо далек от религиозного фанатизма. Это ученый-гуманист. Его сан дает ему возможность спокойно предаваться размышлениям и ученым занятиям. Брат Лоренцо сочувствует новым веяниям, возникающим в обществе, свободолюбивым 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 из всей трагедии». В целом Пушкин так отзывался об этой трагедии: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti»¹.

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

¹ Пушкин-критик, с. 203 (concetti — *итал.* — яркая образность).

Бруту не удастся 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.

Цезарь умирает в начале пьесы, но его идея сохраняет силу и после его смерти. Торжество цезаризма подчеркнуто появлением духа Цезаря. И после смерти Юлий Цезарь продолжает жить в той форме правления, которая устанавливается в результате требований времени. В актах, следующих за сценой убийства, имя Цезаря у всех на устах.

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 (1601—1608) 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, карнавалыный 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 Гете, высказанная им в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796). Гете 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 рефлексию, 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 неспособен 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, о том 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. Пинского¹ и др.

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:

Каким докучным, тусклым и ненужным
Мне кажется все, что ни есть на свете!
О, мерзость! Это буйный сад, плодящий
Одно лишь семя; дикое и злое
В нем властвует...

(Перевод М. Лозинского)

Гамлет 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, опозитирован 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...*»².

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 посту-

¹ См.: Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963; Смирнов А. А. Шекспир. Л.—М., 1963; Самарин Р. М. Реализм Шекспира. М., 1964; Верцман И. Е. «Гамлет» Шекспира. М., 1964; Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.

² Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971, с. 129.

пить 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
Прашам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?

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 подробно говорит о социальном зле, вызывающем возмущение у честного и гуманного человека: ;

Кто снес бы плети и глумленье века,
Гнет сильного, насмешку гордеца,
Боль презренной любви, судей медливости,
Заносчивость властей и оскорбленья,
Чинимые безропотной заслугой...

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.

Так трусами нас делает раздумье,
И так решимости природный цвет
Хиреет под налетом мысли бледным,
И начинанья, взнесшиеся мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют имя действия...

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.

Гамлет 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»: он 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 «Гамлете» во многом определяется притворным безумием принца. В чем смысл мнимобезумных 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. Гамлет в разговоре с актерами высказывает взгляды на искусство, которые вполне соответствуют эстетическим позициям Шекспира. Прежде всего отвергаются кричащие эффекты тех, кто готов «Ирода переиродить»; предлагается соотносить «действие с речью, речь с действием» и «не переступать простоты природы»; формулируется сущность искусства: «держат 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.

Стиль «Гамлета» характеризуется частым употреблением сравнений с болезнями. Такого рода сравнения соответствуют теме разложения больного общества.

Своеобразие композиции «Гамлета» состоит в том, что судьба главного героя подчеркнута судьбами других персонажей. Убийство отца Гамлета и трагедия Гамлета оттеняются историями Фортинбраса, Офелии и Лаэрта, чьи отцы тоже были убиты, и к тому же отцом Гамлета и самим принцем. Побочные сюжетные линии, перекликающиеся с главной, способствуют глубине художественного общения, характеризуют состояние общества в целом.

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 фигу-

рируют представители государственной власти Венеции — дож, сенаторы Брабанцио, Грациано, Лодовико; изображается военная среда — Яго, Кассано, 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. Благородный Мавр умен и деятелен, храбр и честен. В нем воплощен ренессансный идеал прекрасного человека. За это полюбила его дочь венецианского сенатора Дездемона.

Я ей своим бесстрашьем полюбился,
Она же мне — сочувствием своим.
(Перевод Б. Пастернака)

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

Восхищение доблестью и нравственной чистотой Отелло передано в словах дожа, официально признавшего его брак:

Вот что, Брабанцио. Ваш темный зять
В себе сосредоточил столько света,
Что чище белых, должен вам сказать.

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

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

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

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

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

Дездемона, как никто, понимает душу Отелло. Действительная 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 Дездемоне 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 злых 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 Яго не может смириться с утверждением в жизни этических принципов Отелло. Он прибегает к низменным средствам, чтобы столкнуть прямо-Душного Отелло с его благородного жизненного пути, чтобы свергнуть его в хаос индивидуалистических страстей.

Шекспир-реалист показал, каким путем может пойти человек, освободившись 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 раскрывается 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»¹. «Смотря на него, мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следуя 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»¹.

«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 лагерями 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» (Перевод Б. Пастернака).

На этом широком социальном фоне разворачивается трагическая история короля Лира. В начале трагедии Лир — король, обладающий властью, повелевающий судьбами людей. Шекспир в этой трагедии (где он глубже, чем в других его 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,

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5. М.—Л., 1962, о. 52.

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5, с. 53.

Почувствуй то, что чувствуют они,
И дай им часть от своего избытка
В знак высшей справедливости небес.
(Перевод 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 — негодяем, который делает вид, что он понимает то, чего не понимают другие.

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.

Сюжетная линия, связанная с судьбой Глостера, оттеняет судьбу Лира, придает ей обобщающее значение. Глостер также переживает трагедию неблагодарности. Против него выступает его незаконнорожденный сын Эдмонд. Предприимчивый и жестокий Эдмонд стремится добиться власти любыми средствами, даже ценой клеветы на своего брата Эдгара и изгнания отца. Богатый и влиятельный Глостер становится бродягой. Переоценка всех ценностей выражена в этой трагедии с помощью трагического парадокса: ослепленный Глостер прозревает, он узнает суть жизни, так же как прозревает Лир в состоянии безумия. Как и Лир, Глостер сочувствует теперь беднякам, которых обирают богатые. Как и Лир, он хочет справедливого распределения жизненных благ. Глостер дает деньги Бедному Тому:

Вот кошелек. Возьми его, бедняк.
Ты стерт во прах небесною десницей.
Своей бедой ослаблю я твою.
Всегда б так было, боги! О, когда бы
Пресытившийся и забывший стыд
Проснулся и почувал вашу руку
И поделился лишним! Всем тогда
Хватило б поровну!..

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.

Какой тоской душа ни сражена,
Быть стойким заставляют времена.
Все вынес старый, тверд и несгибаем.
Мы, юные, того не испытаем.

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 природы 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 возникло в мыслях Макбета. Преступные решения, принимаемые Макбетом, определяются его собственной волей, а не фатальной силой.

Возвышенное в натуре Макбета определяется его ярким воображением и неизменной храбростью. Макбет не боится никакой опасности, он испытывает страх только перед своей совестью (например, в сцене видения окровавленного кинжала). Воображение Макбета усиливает голос совести. Он не находит покоя, ибо «зарезал свой сон».

Убив Дункана собственными руками, Макбет не может избавиться от преследующего его видения кровавой сцены. Впоследствии он уничтожает Банко не сам, а с помощью подосланных убийц, думая, что если не увидит убийства, то совесть его будет спокойна. Но угрызения совести с еще большей силой терзают Макбета, и к нему является дух Банко.

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.
 (Перевод Ю. Корнесва)

По мере того как деспотизм Макбета становится очевидным для всех, он оказывается в полном одиночестве. Все отшатнулись 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 преступными делами, и «завтра» все больше толкает его к неотвратимому концу.

... Завтра, завтра, завтра, —
 А дни ползут, и вот уж в книге жизни
 Читаем мы последний слог и видим,
 Что все вчера лишь озаряли путь
 К могиле пыльной.

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 леди Макбет 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; большее 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 историческую 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 внеличных 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, прорастают 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. Много складывается 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 непрерывность 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 герой 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 утверждается 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 нес на себе «трагическую вину», и те, кто был совершенно невинен. Трагизм у Шекспира был далек от той «поэтической справедливости», которая заключалась в нехитром правиле: порок наказан, добродетель торжествует. Зло в конце концов наказывает само себя, но добро переживает трагические страдания, неизмеримо большие, чем того заслуживала ошибка героя,

Трагический герой Шекспира активен и способен к моральному выбору. Он ощущает ответственность за свои действия. Если обстоятельства, общество противостоят идеалам нравственности и нарушают их, то моральный выбор героя — в борьбе против обстоя-

тельств, в непримиримости ко злу, даже если это ведет к его 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 действительное 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, лишеного 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 прекраснодушным, 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 шекспировских 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 сопровождается бурей в природе («Король Лир», «Макбет»).

Сложность структуры, свободное течение событий в трагедиях Шекспира во многом превосходят 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 (1608—1612) 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 аллегории.

В драмах третьего периода Шекспир обращается к смешению фантастики с реальностью, к фольклорным мотивам, к сказочным сюжетам и утопическим ситуациям, к развевывающимся 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 трагикомедии «Цимбелин» (Cymbeline, 1609—1610) жестоким нравам двора, где царят злобная королева и ее развратный сын Клотен, противостоит идиллическая жизнь в лесу. Здесь находится приют Белария и его двух воспитанников — сыновей короля. Смелая и решительная, искренняя и чистая Имогена бежит от двора в лесной приют Белария, где люди не знают ни денег, ни законов, ни религии, живут тем, что дает им природа, в атмосфере добрых, братских чувств. Воспитанные Беларием юные принцы Арвираг и Гвидерий становятся героями, избавившими родину от нашествия римлян. Имогена находит успокоение в приюте Белария, но она не может устраниваться от общества и возвращается ко двору своего отца короля Цимбелина.

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 Гермионой, ревнуя ее к богемскому королю Поликсену. Он устраивает суд над безвинной Гермионой, желая уничтожить ее вместе с ребенком. Гермиона скрывается у Паулины, резко осуждающей деспотизм Леонта. Утрата, дочь Леонта и Гермионы, 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 Гермионой.

Большое значение в философском содержании этой 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 Гермионы 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, рожден-

ное 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. Миранда восклицает:

... О чудо!
Какое множество прекрасных лиц!
Как род людской красот! И как хорош
Тот новый мир, где есть такие люди!
(Перевод Мих. Донского)

Ему противостоит Калибан — злое невежество, выступающее против разума, символ животного начала.

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»

Опираясь на философские идеи Бэкона, Джордано Бруно, Монтеня, великий английский драматург углубил гуманистическую культуру стихийным историзмом, поэтическим проникновением в жизнь общества, диалектикой трагедийного искусства, концепцией героической личности.

Поэт-мыслитель, драматург-философ создал в своих произведениях многообразный и многокрасочный мир, показал развитие человека и общества во времени, раскрыл динамику человеческого характера, объективно представил глубокие противоречия социально-исторического развития.

Объективность творческого метода Шекспира позволила ему отобразить общественные и психологические конфликты во всей

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. 6, с. 309—310.

их сложности, а человеческие характеры — во всей многогранности. Шекспировская объективность включает этические критерии оценки личности и общества, острую постановку проблемы нравственных основ поступков и действий человека.

Шекспир-реалист подверг резкой критике феодализм, а также рождавшееся буржуазное общество. К. Маркс высоко оценил глубину философской мысли Шекспира, его стихийный историзм. В работе «Экономическо-философские рукописи 1844 года» К. Маркс, цитируя монолог из четвертого акта трагедии «Тимон Афинский» (Timon of Athens, 1608) о роли золота в обществе, заметил: «Шекспир превосходно изображает сущность денег». «Шекспир особенно подчеркивает в деньгах два их свойства:

1) Они — видимое божество, превращение всех человеческих и природных свойств в их противоположность, всеобщее смещение и извращение вещей; они осуществляют братание невозможностей.

2) Они $\frac{1}{2}$ наложница всесветная, всеобщий сводник людей и народов»¹.

В письме к Ф. Лассалю от 19 апреля 1859 г. Маркс, советуя Лассалю в драме «Франц фон Зикинген» обратиться к изображению крестьян и революционных элементов города, которые должны составить существенный активный фон, замечает, что Ф. Лассалю «волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени *шекспиризовать...*»². Таким образом, основной особенностью шекспировского метода К. Маркс считает изображение «активного фона», т. е. народа.

Аналогичную мысль о реализме и народности Шекспира развивает Ф. Энгельс в письме к Ф. Лассалю от 18 мая 1859 г.: «Согласно моему пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественной сферы дало бы к тому же совершенно иной материал для оживления драмы»³. «Какие только поразительно характерные образы ни дает эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей, нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине фальстафовский фон, который в исторической драме *такого* типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира!»⁴ «...по моему мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы»⁵. «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания, которые Вы не без основания приписываете

немецкой драме, с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем, и возможно, что и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы»⁶.

К. Маркс и Ф. Энгельс отметили многогранность шекспировских характеров, которая проявляется в сочетании трагического и комического. По словам К. Маркса, одной из особенностей английской трагедии «является причудливая смесь возвышенного и низменного, страшного и смешного, героического и шутовского. Но нигде Шекспир не возлагает на шута задачу — произнести пролог к героической драме»⁷. Ф. Энгельс писал о смешении трагического и комического в драмах Шекспира: «Комическое присутствует в трагедии отнюдь не для разнообразия и контраста, как утверждают поверхностные критики, а скорее для того, чтобы верно отобразить жизнь, в которой серьезное перемешано со смешным»⁸. «Разве в жизни глубочайшая трагедия не предстает подчас в шутовском наряде?»⁹ «Подлинно комическое в трагедии проявляется в образе шута в «Лире» и в сценах с могильщиками в «Гамлете»¹⁰.

В реализме эпохи Возрождения есть свои условные формы. Условно, например, место действия. Действие шекспировских пьес может происходить в Дании, Шотландии, Италии, Сицилии, Богемии, но писатель всегда имел в виду Англию, изображал конфликты, характеры и нравы своей родины. Ф. Энгельс писал: «Ибо где бы ни происходило в его пьесах действие — в Италии, Франции или Наварре, — по существу перед нами всегда *metu England*, родина его чудачковатых простодушных, его умничающих школьных учителей, его милых, необыкновенных женщин; по всему видно, что действие может происходить только под английским небом»¹¹.

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

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 618.

² Там же, с. 618-619.

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 29, с. 484.

⁴ Там же, с. 494.

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 493.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 29, с. 492.

² Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 10, с. 174.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т., т. 2. М., 1967, с. 454.

⁴ Там же, с. 455.

⁵ Там же.

⁶ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 41, с. 79.

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»¹.

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 динамичной системе.

Исторические хроники Шекспира отличаются эпическим характером. Они объединяются в циклы, которые охватывают триста лет английской истории, с XIII по XVI в. Своеобразие историзма шекспировских хроник в том, что драматург прежде всего имел в виду общественную проблематику конца XVI в.

В исторических хрониках и комедиях Шекспира характеры и конфликты раскрываются на «фальстафовском фоне», т. е. на фоне плебейской массы, на фоне народной жизни. В хронике «Ричард II» простые люди — садовники обсуждают государственные дела. Давая указания работникам по уходу за растениями, садовник имеет в виду государственную политику. Голос народа передан в мудрых суждениях садовника о положении дел в государстве.

Пусть в царстве нашем будут все равны...
Кто не навел в саду своем порядка,
Тот сам теперь увянуть обречен.
(Перевод Мих. Донского)

Имея в виду короля и его политику, садовник говорит:

Как жаль, что не хранил он, не лелеял
Свою страну, как мы лелеем сад!

Шекспир запечатлел в своих творениях переломный характер эпохи, драматическую борьбу между старым и новым. В его произведениях отразилось движение истории в ее трагических противоречиях.

Народная 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. Для великих трагедий Шекспира характерен тираноборческий пафос.

В трагедиях на античные темы Шекспир остро ставил политические проблемы, выразил свое отношение к республиканской и монархической формам правления. В этих трагедиях Шекспир

показал значение народа в политической борьбе, с грозной силой которого были вынуждены считаться правители.

Роль народа в жизни общества, отношения между героической личностью и народом с удивительной философской глубиной показаны в трагедии «Кориолан» (Corgiolanus, 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, придал 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 эвфуизмов. Впоследствии Шекспир выступал против эвфуистического стиля.

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.

¹ Пушкин-критик, с. 412.

¹ См.: Морозов М. Статьи о Шекспире, М., 1964.

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. Специальное внимание в советской шекспирологии уделяется проблеме «Шекспир и русская литература».

Бен Джонсон

(Benjamin Jonson, 1573—1637)

—творчество Бена Джонсона явилось своеобразным итогом в истории драматургии английского Ренессанса. Знаком с 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 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» (humour) 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, Вольторе — коршун, Корбаччо — старый ворон, Корвино — вороненок.

Действие комедии происходит в Венеции, но имеется в виду английское общество.

Вельможа Вольпоне наживаетеся 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 Вольторе 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 богатство. 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 на ярмарке. Однако судья неспособен 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 самому ему 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 римской истории — «Падение Сеяна» (Sejanus: His Fall, 1603), «Заговор Каталины» (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 и на английских писателей XVIII и XIX вв. — на Филдинга, Смоллета, Дикенса, Теккерея.





XVII ВЕК

ЛИТЕРАТУРА АНГЛИЙСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Особенности английской литературы XVII в. определяются событиями буржуазной революции, которая произошла в Англии в 1640—1660 гг., т. е. 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, испытывавшей острый кризис, не прерывались. Они продолжали свою жизнь в творчестве крупнейших писателей XVII в., связавших свою жизнь и деятельность с революцией, в творчестве Мильтона, Уинстэнли, Беньяна.

XVII век 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. К. Маркс отмечал, что «длительный союз между буржуазией и большей частью крупных землевладельцев» составил характерную особенность социальных отношений, сложившихся в Англии к концу XVII в. Союз буржуазии и дворянства Маркс определил как «существенное отличие английской революции от французской»¹.

Решающую роль в революции сыграли народные массы. Ф. Энгельс писал: «...исключительно благодаря вмешательству этого йоменри и плебейского элемента городов борьба была доведена до последнего решительного конца и Карл I угодил на эшафот»². Однако революция не оправдала надежд народа.

Английская буржуазная революция имела международное значение. «Революции 1648 и 1789 годов, — писал К. Маркс, — не были английской и французской революциями; это были революции европейского масштаба. Они представляли не победу *определенного* класса общества над *старым политическим строем*; они провозглашали *политический строй нового европейского общества*. Буржуазия победила в них; но *победа буржуазии* означала тогда *победу нового общественного строя*, победу буржуазной собственности над феодальной, нации над провинциализмом, конкуренции над цеховым строем, дробления собственности над майоратом, господства собственника земли над подчинением собственника земле, просвещения над суеверием, семьи над родовым именем, предприимчивости над героической ленью, буржуазного права над средневековыми привилегиями... Эти революции выражали в гораздо большей степени потребности всего тогдашнего мира, чем потребности тех частей мира, где они происходили, т. е. Англии и Франции»³.

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 боевую и политическую остроту творчества английских писателей XVII в. Лучшие

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 7, с. 222.

² Там же.

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 22, с. 308.

⁴ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 6, с. 115

из них отразили в своих произведениях судьбу и опыт народа в переломный период английской истории.

Наиболее полно и ярко Англия XVII века предстает перед нами в творчестве крупнейшего писателя той эпохи Джона Мильтона. Рядом с его именем стоят имена Джерарда Уинстэнли и Джона Беньяна. В основе своей их творчество связано с освободительной борьбой народных масс, выражает их настроения и надежды.

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», показывая враждебность их интересов стремлениям народа; он восстает против власти денег, корыстолюбия и стяжательства.

Сила протеста и возмущения, свойственная лучшим английским писателям XVII в., сочеталась с присущей им взглядам ограниченностью, проистекавшей из воздействия на них религиозных идей. К. Маркс отмечал, что «Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета»¹. Патриотическая борьба протекала в Англии XVII столетия под религиозными лозунгами. Идеологией английской буржуазии была пуританская религия, кальвинизм.

Борьба пуритан против монархии и официальной церкви выросла 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 Жака Кальвина. Кальвинисты были противниками феодальной монархии и сторонниками буржуазной республики. Энгельс писал: «...кальвинизм создал республику в Голландии и деятельные республиканские партии в Англии и прежде всего в Шотландии»².

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. 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 появление 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). Аллегории в условной форме передавали картины жизни английского общества и характер отношений между людьми.

Развитие английской литературы XVII в. протекало в обстановке напряженной социальной и идеологической борьбы. От интересов народа и запросов живой действительности были далеки «метафизическая» и «каролинская» поэтические школы. Поэты-«метафизики», возглавляемые Джоном Донном, — Герберт, Кршоу, Воген — сочетали высокий интеллектуализм с формалистической изощренностью. Поэзия «метафизиков» знаменовала разрушение той творческой гармонии, к достижению которой стремились поэты Возрождения. Нарочитая дисгармоничность, разрыв с идеалами

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 8, с. 120.
² Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 22, с. 308.

¹ Название «каролинская школа» происходит от имени короля Карла I Стюарта, являвшегося покровителем этой группы поэтов.

и нормами искусства Ренессанса включают Донна и его последователей в круг явлений, связанных со стилем барокко, утвердившимся в искусстве конца XVI — начала XVII в. В поэзии «метафизиков» религиозные мистические настроения переплетаются с эротикой, схоластическая усложненность оборачивается формализмом.

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 индпендентов. 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 гг., 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.

В личности Мильтона слились воедино поэт, мыслитель и политический деятель. Свои обширные знания и блестящую эрудицию писатель отдавал делу борьбы с силами реакции. 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. Мильтон является автором философских, исторических и политических трактатов, лирических стихотворений, сонетов, поэм и драматических произведений. Связанный с пуританскими кругами, Мильтон, 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, Мильтон включился 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 — начало 70-х годов — совпадает с эпохой реставрации монархии.

Ранний период творчества Мильтона относится к годам его учения в Кембридже и жизни в Хортоне. Это время первых поэтических опытов на английском и латинском языках, период формирования мировоззрения и эстетических принципов начинающего поэта.

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.
(Перевод С. Н. Протасьева)

Стихотворение «Шекспиру» — одно из свидетельств близости Мильтона ренессансному гуманизму. И вместе с тем в нем звучит мысль о том, что для поэтов последующих поколений творчество Шекспира остается недосыгаемым образцом.

В Хортоне в 1632—1634 гг. написаны стихотворения «L'Allegro» («Жизнерадостный») и «Il Penseroso» («Задумчивый»), органически связанные друг с другом и составляющие лирический диптих. Они объединены образом героя-юноши, показанного в состоянии радости, а затем меланхолии. Образ лирического героя этих стихотворений, наделенного некоторыми чертами, присущими самому автору, интересен в плане выявления представлений писателя о многогранности человеческой личности. В противоположность поэтам-«метафизикам» Мильтон 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 меньшей радостью он погружается в чтение Шекспира.

В «Il Penseroso» этот же юноша показан в состоянии глубокой меланхолии. Вполне соответствует его настроениям и изображенный в стихотворении пейзаж: вечерние сумерки, сменяющиеся мраком ночи, и хмурое дождливое утро.

Новый период в жизни и творчестве Мильтона начинается в 1640-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.

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...» \

Один за другим появляются памфлеты Мильтона «Ареопагитика» (Aeropagitica, 1644), «О воспитании» (On Education, 1644), «Иконоборец» (Eikonoklastes, 1649), «Защита английского народа» (Pro Populo Anglicano Defensio, 1650), «Вторая защита» (Defensio Secunda, 1654). Мильтон выступает убежденным противником монархизма и сторонником буржуазной республики.

¹ Пушкин-критик, с. 523.

В «Ареопагитике» вырисовывается образ гражданина республики, каким представляет его себе Мильтон. Это прежде всего человек-борец, смело отстаивающий свои убеждения.

В своей политической деятельности Мильтон 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» Мильтон 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, Мильтон призывал Кромвеля не злоупотреблять личной властью.

В «Защите английского народа» и в сонете «Лорду-генералу Кромвелю» (To the Lord General Cromwell, 1652) Мильтон прославлял его как противника монархизма и поборника свободы. Но уже тогда Мильтон предупреждал, сколь тяжелыми последствиями для республики может обернуться стремление к личной диктатуре. После провозглашения Кромвеля лордом-протектором Мильтон больше не писал о нем, понимая, что диктатура Кромвеля нарушала республиканские принципы управления 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, Мильтон оставался неизменно честным и глубоко преданным делу республики поэтом и публицистом.

Крушение республики и реставрацию королевской власти Мильтон пережил тяжело. По указу короля были преданы сожжению его памфлеты «Иконоборец» и «Защита английского народа». Жестоким гонениям подвергся и он сам. И все же Мильтон 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, Мильтон придает им острополитическое, современное звучание.

Поэма «Потерянный рай» — это эпос пуританской революции, прозвучавший смелым вызовом реакции. Библейские мотивы использованы для раскрытия революционного содержания: 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»¹. 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.

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 Мильтон 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». И хотя архангел Рафаил рассказывает Адаму и Еве о коварстве Сатаны, Сатана соблазняет Еву. 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. На встречу 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 Мильтон

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 и жизни, исполненной любви и деятельности.¹

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».

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, который пронизывал «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. Слепленный врагами, одинокий, в стане недругов, безоружный, Самсон оказывается несломленным и вступает в смертельную схватку с противником. Ценой 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). Однако Мильтон 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

Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 10, с. 305.

¹ См.: Самарин Р. М. Творчество Джона Мильтона. М., 1964.

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 драматургов 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. Подражая им, 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 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 предваряет появление образов мятежных борцов, созданных революционными романтиками Байроном и Шелли.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ

Период Реставрации начался в Англии вскоре после смерти Кромвеля с возвращением на престол Карла II Стюарта. Были восстановлены королевская власть и монархические порядки.

60—80-е годы XVII в. характеризуются усилением дворянско-аристократической реакции и незатухающей борьбой между приверженцами потерпевшей крушение буржуазной республики и сторонниками монархии.

Реакцией на строгость пуританских норм поведения явились аморализм и испорченность нравов дворянско-аристократических и особенно придворных кругов. Запреты, наложенные пуританами на театральные представления и разного рода увеселения, были сняты. Театры были вновь открыты, однако они сильно отличались от английского театра XVI—начала XVII в. и своим внешним оформлением, и характером пьес. На сцене использовались богатые декорации и пышные костюмы.

Особым успехом пользовались комедии Уильяма Уичерли (William Wycherley, 1640—1716) и Уильяма Конгрива (William Congreve, 1670—1729).

В комедиях Уичерли и Конгрива отразились характерные для времен Реставрации легкость нравов дворянской среды. Оба комедиографа ориентировались на образцы европейской, главным образом французской, драматургии. С творчеством этих писателей в первую очередь и связано понятие «комедия Реставрации».

Произведения Уичерли и Конгрива отличаются откровенным цинизмом и вместе с тем мастерством и остроумием в построении диалога, внешней занимательностью интриги («Джентльмен — учитель танцев» — *The Gentleman Dancing Master*, 1672 и «Деревенская жена» — *The Country Wife*, 1675 Уичерли; «Любовь за любовь» — *Love for Love*, 1695 и «Пути света» — *The Way of the World*, 1700, Конгрива).

Пьеса Конгрива «Пути света» является лучшим образцом комедии Реставрации. Тема комедии — борьба влюбленных с возникающими на их пути препятствиями. Разрешается она с помощью остроумной интриги и тонкого юмора.

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 преодолеет 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 своем 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.
(Перевод 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 возникает гора «Затруднение», дороги «Опасность» и «Погибель»; он встречается с утомлением и голодом, сражается с львами и драконами. В Долине Уничуждения Христиан вступает в единоборство с чудовищем Аполионом; 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 завершающей повествование обращении к читателю Беньян просит не принимать созданную им аллегорию буквально, но «самому выбрать из нее суть идеи».

Повесть Беньяна написана в традиционной форме видения, берущей начало в средневековой литературе. Многие сближают ее с «Видением о Петре Пахаре» Ленгленда. Вместе с тем «Путь паломника» предваряет сюжеты и образы произведений XVIII и XIX вв. Обличение праздности и тщеславия аристократов, стяжательства торгашей-буржуа, обобщающий образ Ярмарки тщеславия, которому 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 Аттензив («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 Беньяна, 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).

Как вполне сложившееся направление классицизм не был свойствен английской литературе в отличие от других европейских литератур XVII в. 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, по словам К. Маркса, «цивилизующим центром» и «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 многообразием, богатством и величием заключенных в них сил и страстей, то эстетика классицизма предписывала подчинение эмоций рассудку, чувств — долгу. Борьба чувств и долга становилась основой конфликта произведения. 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.

¹ Маркс К- и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 10, с. 431.

Свой путь в литературе Драйден начал в годы республики. Известность получила его ода на смерть Кромвеля (Heroic Stanza 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» — пятистопным ямбом и парной рифмой.

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. Необычные 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-девственница» (Secret Love, or The Maiden Queen, 1667), «Дон Себастьян» (Don Sebastian, 1690).

В «Опыте о драматической поэзии» (Of Dramatick 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

ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

Истории европейского общества XVIII век 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.

Просветительство как передовое идейное движение было связано с антифеодальной борьбой. Участников этого движения — просветителей — В. И. Ленин называл «вожаками буржуазии», «представителями прогрессивной буржуазной идеологии»¹.

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч. Изд. 5, т. 2, с. 520.

² Там же, с. 518.

В работе «От какого наследства мы отказываемся?» В. И. Ленин называет три черты, характеризующие просветителей: 1) «горячая вражда к крепостному праву и *всем его* порождениям в экономической, социальной и юридической области»¹, 2) «горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни»², 3) «отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые еще не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние и искреннее желание содействовать этому»³.

В. И. Ленин отмечает, что в ту пору, когда писали просветители, новые общественно-экономические отношения и их противоречия «были еще в зародышевом состоянии». «Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»⁴.

Просветители были убежденными сторонниками просвещения народных масс. Они стремились приобщить народ к знаниям и культуре, содействовали раскрепощению его сознания от религиозных предрассудков и гнета церкви.

Просветители верили в силы и возможности человеческого разума и выносили на его суд государственные порядки и идеологию феодализма. Во введении к «Анти-Дюрингу», характеризуя деятельность просветителей XVIII в., Ф. Энгельс писал: «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилем всего существующего»⁵.

Просветители верили в наступление царства разума, но при этом 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

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч. Изд. 5, т. 2, с. 519.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 520.

⁵ Маркс К- и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 20, с. 16.

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 в условиях буржуазного общества. «Мы знаем теперь, — писал Ф. Энгельс, — что это царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии, что вечная справедливость нашла свое осуществление в буржуазной юстиции, что равенство свелось к гражданскому равенству перед законом, а одним из самых существенных прав человека провозглашена была... буржуазная собственность»^{*}.

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 Гете. 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. Они 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. Энциклопедическая образованность — характерная черта великих людей, которые, по словам Энгельса, «просвещали головы для приближавшейся революции» и провозгласили лозунги свободы, равенства и братства. Просветители известны как выдающиеся ученые, философы, писатели и общественные деятели. Таковы Монтескье, Дидро, Вольтер, Руссо — во Франции, Шиллер и Гете — 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. Человека, вступающего в жизнь и еще не имеющего опыта, Локк сравнивал с чистой таблицей, на которой дальнейшая жизнь оставит свой отпечаток. 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.

Двойственный характер философии Локка, его уступки идеализму сказались на развитии философии XVIII в. Локк оказал влияние и на материалистов, и на идеалистов. В. И. Ленин писал: «И Беркли и Дидро вышли из Локка»¹ «Исходя из ощущений, можно идти по линии субъективизма, приводящей к солипсизму («тела суть комплексы или комбинации ощущений»), и можно идти по линии объективизма, приводящей к материализму (ощущения суть образы тел, внешнего мира)»².

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.

¹ Маркс К- и Энгельс Ф. Соч. Изд! 2, т. 20, с. 17.

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч. Изд. 5, т. 18, с. 127.
² Там же, с. 128.

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 несоответствующей представлению 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 гюлене конкретное воплощение черт буржуа определенной эпохи.

Для просветительского реализма свойствен 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 век 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, состоящему из двух партий — вигов и тори, -- представлявших 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. В связи с результатами английской буржуазной революции К. Маркс писал: «Тут, как и в других случаях, мы имеем пример того, как первая решительная победа буржуазии над феодальной аристократией сопровождается наиболее откровенной реакцией против народа» \

Выборы в парламент 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 капиталистическую. Быстро увеличивается число крупных промышленных центров; возрастает городское население; начинает форми-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 9, с. 152.

роваться пролетариат. Обогащение предпринимателей и промышленников 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 XVIII в. в стране, способствовала тому, что идеология и культура Просвещения зародились именно здесь, получив свое дальнейшее развитие во Франции и в других странах европейского континента. К. Маркс писал, что свободолюбие Французской революции «было ввезено во Францию именно из Англии»*. 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 др.). 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, 1588—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.

* Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 7, с. 220.

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 Men, 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 МанDEVИЛЬ (Bernard Mandeville, 1670—1733). В отличие от Шефтсбери МанDEVИЛЬ не идеализирует буржуазное общество, но, называя вещи своими именами, приемлет его таким, каково оно есть. Основой общественной гармонии, которую он отнюдь не отрицает, МанDEVИЛЬ 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, Publick Benefits, 1714) сыграла важную роль в развитии философской мысли и литературы в Англии, хотя автор «Басни о пчелах» подвергался нападкам за откровенность в изображении буржуазных нравов.

«Басня о пчелах» имеет аллегорический смысл. Жизнь пчелиного улья — это современная автору действительность.

Нарисованная МанDEVИЛЕМ картина без прикрас изображает пороки буржуазного общества, где поступками людей руководят частный интерес и стремление к выгоде. Однако такое положение дел МанDEVИЛЬ признает не только вполне естественным, но и разумным, стремясь доказать, что частные пороки являются основой общественной выгоды. Он считает, что без пороков общество не

могло бы существовать: если бы не было преступников, судьям бы нечего было делать, а тюрьмы пришлось бы закрыть; если бы все стали бережливы, торговля понесла бы урон.

К. Маркс и Ф. Энгельс писали о Мандевилье: «Он доказывает, что в *современном* обществе пороки *необходимы и полезны*. Это отнюдь не было апологией современного общества»¹.

Обличительный смысл «Басни о пчелах» очевиден, хотя сам Мандевиль далек от мысли об изменении существующих порядков. Мандевиль — «честный человек и ясная голова»² — воспринимает буржуазное общество таким, каково оно есть.

Трактаты Шефтсбери и Мандевиля 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 развивается в первой трети XVIII в.; этот период связан с классицизмом и начальным этапом формирования просветительского реализма. К этому периоду относятся творчество Попа, журналистская деятельность Стиля и Аддисона, творчество Дефо и Свифта.

Период зрелого Просвещения охватывает 40—50-е годы XVIII в. и характеризуется расцветом просветительского реализма. Крупнейшие фигуры этого периода — Ричардсон, Филдинг, Смоллет.

Период позднего Просвещения приходится на последнюю треть XVIII в.; он связан с развитием сентиментализма и предромантизма и представлен прежде всего творчеством Стерна и Голдсмита. В этот же период в творчестве Шеридана достигает наивысшего расцвета реалистическая просветительская драма.

ЛИТЕРАТУРА РАННЕГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Первый период в развитии литературы английского Просвещения охватывает эпоху от «славной революции» 1688 г. 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. Литература английского классицизма не получила распространения и признания в демократических кругах читателей; она оставалась чтением для избранных.

Произведениями, которые стали широко известны, были романы Дефо. Живой отклик получили у читателей также нравописательные 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 собственнического 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, подражать которому он призывает поэтов, для А. 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»

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 2, с. 146.

² Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 23, с. 629.

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 и смешения различного рода жанров, строго определяя границы каждого из них.

И все же эстетика Попа допускала 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 лишённым 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.

Dunce (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 Адаме) сродни чудаковатому 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 вызвали интерес у широких кругов читателей. Они были написаны живым и доходчивым языком, содержали юмористические зарисовки быта и нравов средних буржуа, знакомили с завсегдажными лондонскими кофеен, 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 обличительной и 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.

Первый номер «Болтуна» вышел в апреле 1709 г. Его издателем и основным автором был Ричард Стиль. «Болтун» выходил три раза в неделю; в нем печатались политические новости, сообщения из жизни различных слоев английского общества. Основное место занимали очерки на злободневные бытовые темы. В них осмеивались плуты и обманщики, невежды и бездельники. Стиль писал о супружеской жизни, о проблемах воспитания, рассуждал о смысле человеческой жизни. Дидактическая, нравоучительная струя его

очерков постепенно усиливается, откровенное морализаторство сочетается с проповедью умеренности.

За автора очерков выдается Исаак Бикерстаф. Этот вымышленный персонаж впервые появился в памфлетах Свифта и стал хорошо известен читающей публике. Стиль удачно использовал имя Бикерстафа — «болтуна», который и рассказывает читателям о всевозможных новостях.

Аддисон стал сотрудничать в «Болтуне» уже после того, как журнал завоевал признание. Вскоре совместно со Стилем он начинает выпускать журнал «Зритель», который выходит ежедневно. Первый номер его появился 1 марта 1711 г.

Помимо нравописательных 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 и роман уголовный. 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. Семья была пуританской и разделяла взгляды диссидентов¹. 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 объявить 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 постоянно 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

¹ Диссиденты — противники господствующей англиканской церкви.

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), направленная против аристократической спеси дворян и утверждающая право человека гордиться не своим происхождением, а личной доблестью, не знатными предками, а достойными поступками и действиями. Этот памфлет написан в защиту Вильгельма III (голландца по происхождению), которого сторонники правивших до 1688 г. Стюартов упрекали в том, что, не будучи «чистокровным англичанином», он захватил престол. Дефо опровергает нападки на Вильгельма, доказывая, что само понятие «чистокровный англичанин» не имеет права на существование, поскольку история английской нации складывалась как история смешения различных народов. Обращаясь к генеалогии, Дефо обосновывает несостоятельность притязаний британской знати называться «чистокровными англичанами».

Откровенная неприязнь к знати и сатирическое осмеяние ее претензий сделали сатиру Дефо популярной в народной среде.

После смерти Вильгельма III (1702) англиканская церковь активизировалась, и поднялась новая волна преследований диссидентов. В обстановке усилившейся реакции Дефо анонимно опубликовал памфлет «Кратчайший путь расправы с диссидентами» (The Shortest Way with the Dissenters, 1702). В нем он выступил в защиту веротерпимости, прибегнув к приему мистификации: призывая к расправе с диссидентами, автор по существу выступал их сторонником. Раскрытие замысла повлекло за собой преследование Дефо. Он 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.

Дав согласие стать тайным агентом правительства, Дефо был освобожден из тюрьмы. Теперь Дефо не делает различия между вигами и тори: он служит обеим партиям, понимая лицемерие каждой из них. 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 твор-

честве»⁷. Однако социально-обличительный характер его реалистических романов вполне очевиден.

В 1719 г., когда Дефо было 59 лет, появилась первая часть «Робинзона Крузо» (The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe), сделавшая имя Дефо бессмертным. Вторая часть романа вышла в 1720, 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. Он имел при себе запас продуктов на один день, несколько фунтов табака, кремневое ружье, фунт пороха, кремь и огниво, топор, нож, котелок и библию.

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 Гете («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 мельчайших подробностях описано изготовление каждой вещи, каждый этап трудового процесса. Дефо заставляет читателя с неослабевающим вниманием следить за напряженной работой мысли и ловких рук Робинзона.

⁷ Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1900, с. 111.

Робинзон воплощает 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 сказывается его деловая сметка и здравый смысл. Его религиозность и набожность сочетаются с прагматизмом 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, он «с полным беспристрастием, словно кредитор», все сопоставляет и взвешивает. В дневнике Робинзон подводит «баланс» положительных и отрицательных сторон своего положения.

Характер Робинзона раскрывается ив 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 «смирная 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 услужлив, 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).

Исходным пунктом этого развития Дефо делает индивидуума, явно преувеличивая его значение в историческом процессе и нарушая правду истории. На ошибочность и иллюзорность представления о том, что история начинается с индивидуума, указал Маркс, анализируя труды по политической экономии: «Единичный и обособ-

ленный охотник и рыболов, с которых начинают Смит и Рикардо, принадлежат к лишенным фантазии выдумкам XVIII века. Это — робинзонады, которые отнюдь не являются — как воображают историки культуры — лишь реакцией против чрезмерной утонченности и возвращением к ложно понятой естественной жизни. Ни в малейшей степени не покоится на таком натурализме и *contrat social* Руссо, который устанавливает путем договора взаимоотношение и связь между независимыми от природы субъектами. Это — иллюзия, и всего лишь эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад. Это, скорее, предвосхищение «гражданского общества», которое подготовлялось с XVI века, а в XVIII веке сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата. Пророкам XVIII века, на плечах которых еще всецело стоят Смит и Рикардо, этот индивидуум XVIII века — продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — развития новых производительных сил, начавшегося с XVI века, — представляется идеалом, существование которого относится к прошлому; он представляется им не результатом истории, а ее исходным пунктом, потому что, согласно их воззрению на человеческую природу, соответствующий природе индивидуум представляется им не исторически возникшим, а данным самой природой».

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. «Производство обособленного одиночки вне общества, — пишет Маркс, — редкое явление, которое может произойти с цивилизованным человеком, случайно заброшенным в необитаемую местность и динамически уже содержащим в себе общественные силы, — такая же бессмыслица, как развитие языка без *совместно* живущих и разговаривающих между собой индивидуумов».

Необыкновенную историю Робинзона Дефо сумел рассказать с удивительной художественной выразительностью.

/ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 12, с. 709—710 (*contrat social* — фр. — общественный договор). Там же, с. 710.

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. Местами язык романа несколько суховат: он не изобилует красочными сравнениями и яркими эпитетами, их заменяет перечисление фактов. Но именно такая манера соответствует рассудительности Робинзона и его трезвому взгляду на вещи.

Вторая и третья части «Робинзона Крузо» и 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, берущие свое начало от 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, лишенные 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 становится 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.

А. М. Горький писал о Молль Флендерс: «Перед вами человек пьяный, злой, грубый... но человек, который великолепно понимает степень личной своей вины и вину общества, принудившего ее жить продажей своего тела, — одним словом, автор ни на минуту не забывает, что перед ним жертва уродливого социального строя. Он осуждает ее за то, что Молль недостаточно упрямо сопротивлялась, но еще более резко осуждает он общество за эту победу над женщиной»¹.

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.

¹ Горький А. М. История русской литературы. М., 1939, с. 267.

Джонатан Свифт

(Jonathan Swift, 1667—1745)

и—>еликая сатирическая традиция английской литературы связана с творчеством Свифта.

Уже на раннем этапе Просвещения Свифт выступил с неприимой 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, остранные 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. Свифт вел деловую переписку Темпля и давал уроки его воспитаннице Эстер Джонсон, которая впослед-

ствии стала женой писателя. Обращаясь к ней в своих стихах, он называет ее Стеллой.

Не раз, стремясь к независимому положению, Свифт пытался покинуть Мур-Парк и расстаться с Темплом. Сдав экзамены, дающие право на сан священника англиканской церкви, он получил приход в местечке Кильрут в Ирландии. Здесь он прожил полтора года, а потом по просьбе Темпля вновь вернулся в Мур-Парк, где и оставался до смерти его владельца (1699).

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 вдаль 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 харак-

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. Один из братьев, который был начитаннее других, нашел для этого поступка оправдание, сославшись на то, что хотя в завещании об аксельбантах прямо ничего и не говорилось, в словах его содержались буквы, из которых можно было составить слово «аксельбант». Правда, недоставало буквы «к», «но находчивый брат при помощи весьма веских доводов... доказал, что «к» — новая незаконная буква, неизвестная в просвещенные времена и отсутствующая в древних рукописях».

С помощью столь же казуистических приемов были найдены оправдания для ношения золотых галунов, серебряной бахромы и других украшений. Пришло время, когда братья «единогласно постановили запереть отцовское завещание в крепкий ящик» и «не беспокоить себя обращением к нему, а только ссылаться на его авторитет, когда они сочтут нужным».

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 «шпентальни» (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 (Мартин) он пишет более сдержанно, то лишь потому, что его вынуждает к этому сан священника англиканской церкви. Он не мог себе позволить открыто критиковать официальную церковь и христианство в целом.

Современники Свифта хорошо поняли глубину его сатиры. Известно, что королева Анна, познакомившись с памфлетом, пришла в негодование и поспешила выслать Свифта из Лондона. У простых людей Англии «Сказка бочки» вызвала живой отклик и сочувствие.

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.

В памфлете «Сказка бочки» Свифт пародирует содержание и стиль научных трактатов по вопросам философии, литературы, истории. Художника глубоко волнуют проблемы идеологического характера. Он ведет наступление на теории усовершенствования общества, развиваемые Бэконом и Гоббсом; критикует Драйдена за преклонение перед властями; обрушивается на фанатизм литературных критиков, сравнивая их с обезумевшим Джеком.

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.

Свифт не считал, что революция XVII в. изменила положение дел в стране к лучшему. Его отрицательное отношение к буржуазной революции определялось прежде всего тем обстоятельством, что он был ирландцем, сыном страны, в которую вторглись войска Кромвеля и превратили ее в колонию. Свифт не верил в возможность осуществления принципа народовластия. На первых порах он возлагал надежды на правящие партии — вначале вигов, а затем (с 1710 г.) — тори, ошибочно полагая, что их деятельность может улучшить положение народных масс. Но жизненный опыт убеждал Свифта в ином.

Королева Анна и торийские министры всячески старались иметь Свифта в числе своих союзников. Ему было поручено редактировать правительственный журнал «Экзэминер», он принимал участие в подготовке парламентских выступлений министров и тронных речей самой королевы. Свифт делал это добровольно, и при этом отказывался получать какое бы то ни было денежное вознаграждение. Его услуги правительству не мешали ему справедливо и гневно критиковать правящую верхушку. В 1714 г. Свифту было предложено место декана собора в Дублине. По существу, это означало ссылку.

Однако для Свифта эта новая встреча с Ирландией оказалась плодотворной. Теперь он уже не только свидетель бедствий ирландского народа; он становится его идейным вождем, выразителем народных интересов. Свифт решительно выступает против колониальной политики Англии.

Написанные в этот период памфлеты защищают права ирландцев и вдохновляют их на борьбу.

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. Он пишет о бедствиях народа и призывает его к сопротивлению.

Памфлет написан простым языком, от лица дублинского торговца сукнами. Суконщик выражает интересы всей поработанной 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 не-

обоснованность 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, излагает нарочито бесстрастным тоном 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.

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 буржуаз-

¹ См.: Дубашинский И. А. Памфлеты Свифта. Рига, 1968.

ного общества и не разделял оптимизма Аддисона, Стиля, Дефо и Ричардсона.

Жанровую природу «Путешествий Гулливера» можно определить и как памфлет, и как роман. Памфлетная основа «Путешествий» проявляется в публицистичности и исторической конкретности обличений, в открытой подчиненности всей структуры произведения и созданных в нем образов подчеркнuto тенденциозному авторскому замыслу. Но вместе с тем произведение Свифта несет в себе и некоторые признаки романного жанра. Образ Гулливера, связывая воедино все части произведения, становится его центром, хотя и не сливается с образом повествователя. 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. Вначале он попадает в Лилипутию; затем в страну великанов Бробдинггег; посещает Лапуту, где знакомится с открытиями ученых, страну Бальнибарби, осматривает Великую Академию в Лагадо, знакомится со страной Глаббдабдриб, населенной чародеями и волшебниками, отправляется в Японию; попадает в страну говорящих и наделенных разумом лошадей гуинггнмов и звероподобных людей йеху и, наконец, возвращается в Англию.

Внешне роман Свифта строится как роман путешествий приключенческо-фантастического характера.

Подробные и обстоятельные описания обычаев и нравов жителей различных стран создают впечатление достоверности. И вместе с тем в нем рассказывается о приключениях явно фантастических. Лилипуты, великаны, говорящие лошади, летающий остров, волшебники и чародеи — существа нереальные. Приключенческое начало повествования, фантастические ситуации и образы делают роман Свифта особенно интересным для детей. Вслед за Гулливером они воспринимают все увиденное и описанное буквально. 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 цер-

ковные 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 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 Бробдинггега он кажется «ничтожным насекомым». Свифт изображает Бробдинггег как идеальную монархию, а ее короля — как просвещенного и мудрого монарха. Король Бробдинггега 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 проекты, 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 гуинггнмов» — содержит гневное обличение бесчеловечности буржуазного общества, отвратительным порождением которого являются звероподобные существа йеху, и картину жизни патриархальной общины добродетельных лошадей гуинггнмов, противопоставляемых йеху. Эти внешние 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.

Гулливер, вернувшись в Англию, обнаруживает у своих соотечественников черты, свойственные йеху. Наблюдения над извращениями человеческой природы вызывают у писателя глубокий пессимизм.

Противопоставляя йеху гуингнмов 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*)

—чел и в творчестве Дефо и Свифта основное место занимал

•н 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 раскрывается жестокость и бесчеловечность существующих нравов.

В ряду английских просветителей Ричардсон первый придал описанию частной жизни глубокий драматизм. Его «Клариссу» по праву считают первым трагедийным романом в английской литературе.

Ричардсон был первым романистом Англии, который попытался проникнуть в мир мыслей и чувств своих героев. Его интересовал их внутренний мир, строй их мыслей, отношение к вопросам морали, 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 представлений 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 уна-

следовал 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 Ричардсон отразил свои представления об идеальном человеке. В первой части романа Памела выступает как образец «естественной» добродетели. Демократический характер произведения проявился в противопоставлении достоинства простого человека аморальности богачей. Но вместе с тем в романе в полной мере сказались ограниченность и узость взглядов Ричардсона. Убежденный сторонник компромисса, Ричардсон разделял оптимистические взгляды шептсберийцев на существующие в стране порядки. Прославление добродетелей Памелы выливается в апологию буржуазно-пуританской морали.

Вполне очевидной была и условность эпистолярной формы романа. Количество писем, написанных Памелой, и их объем явно превышают те временные возможности, которыми она располагала. И все же успех романа был огромный. Интерес к нему во всех социальных слоях общества в Англии и за ее пределами объясняется новаторским характером произведения Ричардсона.

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, происходящие из дурного поведения как родителей, так и детей в от-

ношении 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» L

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 ув-

¹ Ел истратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения, с. 202.

лечь 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. О нем А. С. Пушкин писал: «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, 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 свойствен 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 неуемный интерес ко всем 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». А. М. Горький назвал Филдинга «творцом реалистического романа, удивительным знатоком быта страны и крайне остроумным писателем».

Крупнейшим вкладом Филдинга в национальную и мировую литературу стали его романы, среди которых первое место принадлежит «комическим эпосам» — «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. Первая — «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); 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», написанные 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-драматург использует традиции великого французского комедиографа XVII в. Мольера, приемы английской комедии эпохи Реставрации (Конгрив), форму «балладной оперы», созданную в «Опере нищих» Джоном Геом. Вместе с тем он вносит в развитие современной ему английской драматургии и нечто новое. Филдинг создает острозлободневную социально-политическую комедию.

В своих комедиях нравов он критикует развращенность богатых буржуа и аристократов, избегая цинизма Конгрива и не увлекаясь обыгрыванием откровенно безнравственных ситуаций. Пафос драматургии Филдинга определяется остротой социальной критики; ее задачам подчинены и используемые в его пьесах фарсовые ситуации, и музыкальные номера, и элементы пародии. За всем этим неизменно присутствует вполне определенный политический подтекст, дававший его современникам возможность устанавливать политические аналогии и делать четкие заключения и выводы. Филдинг 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. Предаваясь мечтам о прекрасной Дульсинее, Дон Кихот может принять деревенскую гостиницу за рыцарский замок, а сквайра — за великана, но вместе с тем он хорошо знает, что в стране, в которой он оказался, «не только хлеб насущный, но и почести покупаются за деньги», а лицемерие почитается как божество. С прису-

щим ему здравомыслием Дон Кихоту вторит Санчо: «Деньги — плод зла и корень его».

В «Пасквине» тема предвыборных подкупов разворачивается в сатиру на систему коррупции, установившуюся в стране при правительстве Уолпола.

Филдинг хорошо знал действительную силу театра. Его остроумие и юмор таили в себе большую опасность для правящих кругов. Правительство Уолпола в 1737 г. вынесло закон о восстановлении театральной цензуры. Театр мог существовать лишь при наличии специальной лицензии. В пьесах запрещалось критиковать государственных деятелей и обсуждать политические вопросы. Законом о цензуре деятельность Филдинга-драматурга была пресечена. «Выгнанный из цеха Мольера и Аристофана, Филдинг, по словам Б. Шоу, перешел в цех Сервантеса»: он обратился к созданию романов.

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-ти главах, предвещающих 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 больший 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 смеш-

ное». 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 считает, 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.

Уподобляя жизнь театру, Филдинг делает весьма существенное замечание о необходимости принимать в расчет не только сцену, но и зрителя. Романист должен внимательно следить за реакцией зрителя, возбуждать его интерес, управлять его вниманием. В связи с этим автор романа становится активным участником происходящего; ему принадлежит важная роль: он комментирует события, обсуждает их, беседует с читателем (зрителем). 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 временного 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, помещичьи усадьбы и тюрьмы, придорожные канавы и деревенские харчевни.

В этом отношении роман Филдинга продолжает традиции плутовского (или пикареского) 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.

Героем пикареского романа является ловкий пройдоха, авантюрист (пикаро): пикареский роман строится в форме биографии (чаще автобиографии) героя, в форме рассказа о его похождениях, плутнях и злоключениях. Героем обычно выступает слуга, вынужденный в силу обстоятельств менять своих хозяев и местожительства. Он — в постоянных скитаниях. Основной становится тема дороги, которая, развиваясь, включает в себя все новые и новые эпизоды, создающие в совокупности многообразную и правдивую картину жизни. Для пикареского романа характерен иронический тон повествования, переходящий местами в сатирическое изображение нравов.

Важным источником романа Филдинга был «Дон Кихот» Сервантеса. Подзаголовок «Джозефа Эндрюса» таков: «Написано в подражание манере Сервантеса, автора «Дон Кихота». Связь с «Дон Кихотом», явившимся пародией на рыцарские романы и содержащим описание подвигов «последнего рыцаря», исполненного подлинного благородства, отваги и самоотверженной любви к людям, проявилась в романе Филдинга во многих аспектах. 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 пародию на его роман. 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. Как и его сестра, 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 Буби¹ и воплощающая ненавистные для Филдинга ханжество, лицемерную добропорядочность и сословную спесь. «Она была добропорядочна и не обладала ни одним пороком, несовместимым с благовоспитанностью». Памела, сама бывшая в прошлом служанкой, выражает неудовольствие по поводу желания Джозефа жениться на простой деревенской девушке служанке Фанни. Выбор брата не по душе разбогатевшей и «выбывшейся в люди» Памеле. Филдинг совсем иначе, чем Ричардсон, разрешает конфликт между честностью бедняков и порочностью богатей. 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.

Высокое мастерство Филдинга-реалиста проявилось в создании целой галереи колоритных образов. Сатирически изображает Филдинг развращенную ханжу леди Буби, гнев которой легко может обернуться гибелью зависящих от нее людей; пустоголовых сквайров, развлекающихся псовой охотой и попойками; ограниченность и жестокость служителя церкви пастора Траллибера, невежество и продажность адвоката Скаута и судьбы Фролика.

Доброта, отзывчивость и сострадание свойственны лишь простым людям. Такова трактирная служанка, приходящая в трудную минуту на помощь Джозефу, бывший солдат-разносчик, отдающий ограбленному Джозефу свои шесть шиллингов. Лучшие свойства «человеческой природы» воплощены в трех главных героях романа — Джозефе, пасторе Адамсе и Фанни.

¹ Имя сквайра Б., фигурирующего 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» самым ярким проявлением филдинговского мастерства создания характера является образ пастора Адамса. В нем воплотились демократические симпатии писателя.

Адаме во многом близок Дон Кихоту. Он исполнен жажды справедливости и готовности бороться со злом. Вместе с тем он по-детски наивен и непрактичен. Он «был человеком благоразумным, благородным и благожелательным, но в то же время на путях мирских столь же был неискушен, как впервые вступивший на них младенец. Сам не склонный к обману, он и других никогда не подозревал в желании обмануть. Мистер Адаме был великодушен, дружелюбен и отважен до предела; но главным его качеством была простота».

Богатые невежды могут смеяться над бедностью Адамса, но ни один из них не обладает и тысячной долей богатства его души. Бедный деревенский пастор, облаченный в поношенную рясу, обремененный большой семьей, познавший нужду, наделен подлинной человечностью, великодушием, высокими представлениями о чести.

В истории английского романа образ Адамса положил начало галерее образов чудаков в произведениях Смоллета, Голдсмита, Диккенса. Появившись за сто с лишним лет до мистера Пиквика, филдинговский Адаме уже в полной мере является классическим образом. В основе изображения характера Адамса драматический принцип: характер раскрывается не в описаниях, а в поступках и в речи. «Джозеф Эндрюс» положил начало и определенному композиционному принципу: 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, найденщика» (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749).

«Том Джонс» — лучшее произведение Филдинга, вершина просветительского реалистического романа в Англии. В нем в полном виде воплощена теория романа. Последовательно выдержан принцип «комической эпопеи» как широкого критического изображения социальной действительности. Это произведение отличается идейно-художественной цельностью.

Уже в эпиграфе к роману Филдинг декларирует свою программу. «*Mores hominum multorum vidit*» («Видел обычаи многих людей») —

эти слова из Горация выражают его стремление к созданию широкой панорамы жизни.

Воспроизведенная в «Томе Джонсе» картина современной писателю социальной действительности правдива и многогранна. Местом действия становятся 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.

Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что Филдинг точно называет время действия — 1745 год. В Англии в это время произошло восстание якобитов; о нем упоминается в романе, и это придает повествованию историческую конкретность.

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 отразился свойственный Филдингу в период создания этого романа оптимизм и вера в здоровые, перспективные 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 удается 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 Джонса раскрывается при сопоставлении с Блайфилом. С помощью этих двух контрастных характеров Филдинг стремится раскрыть противоречивость мира. Том добр,

порывист, естествен. Блайфил — злобен, рассудителен, лицемерен. Том — страстен и смел. Блайфил — сдержан и труслив. Том весел, Блайфил хмур. Том всем своим существом любит Софью. Блайфил не испытывает к ней любви, но ему необходимо ее состояние.

Филдинг охотно пользуется приемом контраста. Жизнелюбие сквайра Вестерна он противопоставляет чопорности его сестры; бесшабашность Тома — осмотрительности Партриджа, приветливость Софьи — грубости ее служанки и т. д. Контраст лежит также в основе действия многих эпизодов романа; по принципу контраста строятся и описания.

Не склонный идеализировать людей, раскрывая в них наряду с положительными сторонами свойства явно отрицательные, Филдинг уверен в преобладании хороших и добрых начал над дурными. Именно об этом говорит Том Джонс в споре с Горным Отшельником: «Вы строите представление о людях на основании самых худших и низких разновидностей этой породы, тогда как... характерным для рода следует считать то, что можно найти у лучших и совершеннейших его индивидуумов».

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.

Естественность и отсутствие какой бы то ни было аффектации подчеркивает Филдинг в Софье, видя именно в этом источник ее красоты и очарования. В любви к Тому Джонсу проявляется вся нежность ее сердца. Среди женских образов в английской литературе Фридрих Шиллер ставил Софью рядом с Джульеттой.

Повествуя о своих положительных героях — Томе Джонсе, Софье, Олверти, — Филдинг может весело смеяться над ними, передавать их похождения в шутовском тоне, но он никогда не делает их объектом сатиры.

В сатирическом ключе даны в романе образы людей из высшего света — развращенная и коварная леди Белластон, лорд Фелламар, миссис Фицпатрик. О них Том Джонс говорит как о «скопище подлецов, глупцов и развратников».

В «Томе Джонсе» отчетливо вырисовываются противоречия современного писателю общества и вместе с тем ограниченность положительных идеалов художника. Он явно преувеличивает роль добрых дел и благотворительности, полагая, что именно они содействуют смягчению социальных контрастов. Счастливая развязка романа утверждает закономерность конечного торжества добра над злом. С этим связан элемент условного в построении сюжета ро-

мана (счастливые совпадения, неожиданные встречи, всевозможные случайности).

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)

"**В** [едином русле с просветительским романом Филдинга развивалось творчество его современника Тобайаса Смоллета. В. Скотт назвал Филдинга и Смоллета «двумя отцами романа в Англии». Значение Смоллета для утверждения и развития принципов просветительского реализма и становления жанра социального реалистического романа велико. Вместе с Филдингом он проложил путь Диккенсу и Теккерею.

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» переключается 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 проявляю-

шейся 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).

Как и Филдинг, используя форму авантюрно-плутовского романа, 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 состра-

дание; 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. Основной темой становится тема эгоизма людей и жестокости жизни. История Рэндома — это история постоянной и напряженной борьбы за место в обществе, раздираемом противоречиями, отравленном своекорыстием и злобой людей, несправедливостью и страданиями бедняков.

В начале романа Рэндом молод и неопытен; в конце — это закаленный превратностями судьбы человек, действующий в соответствии с жестокими законами воспитавшего его общества.

В детстве Рэндом не видел тепла и ласки. Он рано лишился родителей, страдал от унижений и обид. Нужда заставляет его братья 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 завлекают доверчивых бедняков на борт корабля; в трущобах Лондона обречена на гибель брошенная и обманутая своим возлюбленным мисс Уильяме; в тюремных застенках 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 нравом быть свободным», сменяется убеждением: «Англия — худшая страна во всем мире для пребывания в ней достойного человека». Тем не менее развязка романа благополучна: Рэндом находит своего отца, который оказывается весьма обеспеченным человеком, и женится на любимой девушке. И все же финал романа звучит как констатация счастливой случайности, но не как подлинно счастливый исход.

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 бесправием. 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 спо-

собен на верную дружбу и большую любовь. Беспутный образ жизни разоряет его. Стремясь поправить свое положение, Пикль встает на путь политических афер и выставляет свою кандидатуру в парламент. Не имея определенных политических убеждений, он принимает участие в выборах только потому, что считает политическую карьеру выгодной. Однако, столкнувшись с гораздо более искушенными и состоятельными, чем он сам, противниками, Пикль терпит провал и за неуплату долга попадает в тюрьму. 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.

В контексте творчества Смоллета как определенной идейно-художественной системы образ Пикля имеет полемическое звучание по отношению к философии Шефтсбери, утверждавшего, что в интересах самого человека «быть совершенно добрым и добродетельным» и что самой природе человека присуще стремление к «естественной красоте поступков». Образом Пикля Смоллет опровергает эту точку зрения. Своеобразие структуры характера его героя 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. Жестокий от природы, Пикль тиранит людей; его мать наделена маниакальной ненавистью к собственному сыну; бесконечны чудачества коммодора Траньона, лейтенанта Хатчуея 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.

Старый моряк Траньон — человек во всех отношениях «странный и оригинальный». Он «был великим воином в свое время и по-

терял на службе глаз и пятку. И живет он не так, как все прочие сухопутные христиане, а держит у себя в доме гарнизон, как будто находится в гуще врагов, и заставляет слуг круглый год стоять по ночам на вахте... Его жилище защищено рвом, через который он перебросил подъемный мост, а во дворе поставил патереро, всегда заряженное ядрами...». В доме у него нет ни одной кровати. Он заменил их привычными для него подвесными койками, в которых спят матросы на корабле. Выразительны внешность Траньона и его манера вести себя. Красновато-бурое лицо коммодора обезображено широким шрамом, пересекающим нос, и куском пластыря, закрывающим один глаз. Когда он сердится, его подозрительность и бешенство проявляются с необузданной силой: изо рта вырывается «неистовый залп проклятий», цвет лица принимает «густой темно-красный оттенок, какой замечаем мы на небе, когда оно насыщено громом».

Роман «Приключения Перегрин Пикля» концентрирует в себе силу и своеобразие реализма Смоллета. 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 в.

Джордж Лилло. Джон Гей. Ричард Шеридан

Если в области романа XVIII век 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.

Крупнейший вклад в английскую комедиографию XVIII в. был сделан Филдингом и Голдсмитом, чья комедия «Она унижается, чтобы победить, или Ночь ошибок» завоевала широкое признание.

Драматургия классицизма не получила развития на английской почве. Образцом жанра трагедии классицизма является лишь «Катон» (Sato, 1713) Джозефа>Addисона. В этой пятиактной трагедии в стихах прославляются гражданские доблести римского республиканца Катона, поднявшегося против деспотизма Юлия Цезаря. Преданный своими сторонниками, Катон не отказывается от своих убеждений. Он презирает честолюбивого Цезаря, стремящегося к единовластию и не считающегося с интересами родины. Величественный в своем гордом стоицизме, Катон предпочитает^ смерть возможности сдать на милость победителя. Прозвучавший в «Катоне» призыв защищать доставшиеся «дорогой ценой свободы»>Addисон обращал к буржуазии.

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 сильно дидактическая струя.

С именем Джорджа Лилло (George Lillo, 1693—1739) связано возникновение «мещанской» драмы в Англии, получившей затем распространение 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, являющиеся 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. Перед смертью Барнвел раскаивается и выражает надежду на милосердие бога. Порочная Милвуд не смиряется и не просит о снисхождении.

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 так называемая «балладная опера», на возникновение которой во многом повлияла популярная в Англии итальянская опера. Пьесы этого рода были написаны 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 являлись откликом на злободневные события.

Лучшая «балладная опера» XVIII в. — «Опера нищих» (The ^eggars's Opera, 1728) — создана Джоном Геом (John Gay, 1685—1/32). Поэт, баснописец и драматург, Гей завоевал известность как автор комедий с ярко выраженными элементами бурлеска.

Изображая в «Опере нищих» уголовный мир, Гей 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» Гей 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. Полли устраивает сцену Макхиту, узнав о его отношениях с Люси. Ситуация осложняется появлением еще четырех жен Макхита с младенцами на руках. Макхит прямо заявляет, что создавшемуся положению он предпочитает смерть на виселице. Но, как и положено в комической опере, все завершается благополучно, и Макхит остается в живых.

Исполняемые действующими лицами песенки, их реплики содержат прямые выпады против царящей в обществе продажности, обличают сговор 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 Гея и форма его пьесы в XX в. были использованы немецким драматургом Бертольтом Брехтом в его «Трехгрошовой опере».

Ведущим жанром в драматургии второй половины XVIII в. была комедия. В английской комедии того времени существовали две основные разновидности: сентиментальная и «веселая» комедия. Сентиментальная комедия по своему характеру была нравочувствительной. Важное место занимали в ней чувствительные сцены. «Веселая» комедия, развлекая зрителей, осмеивала и критиковала явления действительности. С этим направлением в развитии комедии было связано творчество Голдсмита и Шеридана, внесших существенный вклад в развитие реалистической драматургии своего времени.

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 административного управления. Шеридан был выдающимся оратором своего времени; его речи по праву считаются образцом ораторского искусства. Они посвящены актуальным проблемам эпохи и выражают демократические устремления писателя.

Расцвет таланта Шеридана-драматурга приходится на вторую половину 70-х годов. Одно пятилетие — сравнительно недолгий срок для становления и эволюции творческой индивидуальности писателя. Однако можно говорить о взлете его мастерства в «Школе злословия» сравнительно с «Соперниками», о движении от остроумной комедии нравов к созданию сатирической комедии.

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 «Приведениях» (в прологах и эпилогах к комедиям, в комедии

В прологе к «Соперникам» как необходимые условия истинной комедии отмечены «смех, скрывающий сатиру», «лукавая и вольная сатира» и «острота слов». Большое значение Шеридан придает искусству построения интриги и созданию характеров. Его комедии нравов — это вместе с тем и комедии характеров. Героями комедии Шеридана являются люди, движимые страстью. Взаимодействие и столкновение характеров происходит под воздействием интриги. «Страсть держит сцену», — замечает Шеридан в эпилоге к «Соперникам».

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 Снiruэл, 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 Ч а также о несоответствии сущности многих людей той маске, под которой они скрывают свое настоящее лицо. Легкомысленный повеса Чарлз вызывает осуждение завсегдатаев салона леди Снiruэл. Он проматывает свое состояние и делает долги. Джозеф бережлив и добродетелен, скромен 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. Джозеф разоблачен и посрамлен.

Основная черта Джозефа — лицемерие. В пьесе Шеридана обличение лицемерия достигает большой силы обобщения. Образ Джозефа типизирует характерные черты английского буржуазно-аристократического общества.

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: Sneegwell — насмешница, Snake — змея, Malaprop — невпопад и т. д.

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

Surface (англ) — поверхность.

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» укрепило 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 и установленных в нем порядков. Сама жизнь, бедственное положение народных масс, повсеместное обнищание крестьянства, огораживание общинных земель и вызванные им последствия 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 непонимании ими исторической закономерности развития капитализма и 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 был свойствен демократизм, глубокое и искреннее 6*

сочувствие простому человеку, интерес к его внутреннему миру, к его чувствам и 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).

Отказ от рационализма просветительской литературы ранних периодов и культ чувства определили особенности поэтики сентиментализма. Она складывалась как реакция на нормативность эстетики классицизма и рассудочность просветительского реализма. Сентименталисты стремились воздействовать на чувства читателей, вызвать сочувствие и жалость. Они рисовали идиллические картины сельской жизни, восторгались красотой природы, оплакивая ее гибель под воздействием буржуазной цивилизации. Они стремились к эмоциональной насыщенности, к простоте и непосредственности выражения чувств; заставляли читателя сопереживать с героями и сочувствовать им, действуя на его воображение и интуицию.

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. В отличие от них, а также и в полемике с эстетическими принципами Филдинга сентименталисты выступают против требований соразмерности и гармонии. Они 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 оттенкам, переходам, к их движению и развитию. 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. В 60-е годы ведущее место занимает роман, во многом отличающийся не только от романа Филдинга и Смоллета, но и от романа Ричардсона, которого сами сентименталисты признавали своим предшественником. Сентименталисты отказались от рационалистического изображения чувств, свойственного Ричардсону. Их романам чужда и та широта изображения жизни, которая характерна для Филдинга и Смоллета. «Роман большой дороги» сменился романом более узким и камерным по своему характеру, но вместе с тем более глубоко изображающим диалектику чувств. На смену путешествиям по дорогам жизни пришло «Сентиментальное путешествие»; рассказ о жизни и приключениях героя сменился повествованием о его жизни и мнениях. Многогранная и тонкая ирония Стерна, юмор Голдсмита сочетаются со свойственным им мастерством изображения психологии.

В становлении сентиментализма как литературного направления важная роль принадлежит поэзии. Поэзия раннего сентиментализма в Англии представлена творчеством Джеймса Томсона, Эдуарда Юнга и Томаса Грея.

Основные темы сентиментальной поэзии — тема природы и тема смерти. Обращение к ним связано со стремлением поэтов оградить себя от буржуазной цивилизации, которую они воспринимают как величайшее зло. 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 суености жизни. Настойчивое обращение к теме смерти, представления о потустороннем мире как единственной реальности породили большое количество произведений, объединенных понятием «кладбищенская поэзия». Ее создателями в Англии выступили Юнг и Грей.

Сентиментальная поэзия имеет по преимуществу лирический характер. 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 по своему характеру 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 попираť порок своей пятою...
... И слиться с тишиной в безгласной роще.
(Перевод 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 воспекает 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 недолговечности и 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 воспекает 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, среди могильных плит, находя утешение в «безмолвье мертвом» и «глубоком мраке». Поэма написана с большим эмоциональным пафосом.

Юнг выступил и как теоретик сентиментализма. В трактате «Предположения об оригинальных сочинениях» (1759) он развивает мысль о несовершенстве разума и, обращаясь к вопросам поэтического искусства, выдвигает в качестве необходимых для истинного поэта следующие требования: оригинальность (т. е. подражание природе), гармоничность («гармония, также как и красноречие, входит в сущность поэзии») и нравственность, непременным условием которой он считает «чистоту сердца».

Значительной фигурой раннего сентиментализма является Томас Грей (Thomas Gray, 1716—1771). Грей получил классическое образование в Итоне и Кембридже и начал свой творческий путь переводами античных поэтов и созданием стихотворений на латинском языке. Он много путешествовал, побывал во Франции, Швейцарии и Италии. Большую часть своей жизни он провел в Кембридже, всецело отдавшись литературной деятельности, изучению истории английской поэзии и средневековой архитектуры. Большое влияние на Грея оказала поэзия Мильтона, особенно его лирические произведения и ранняя поэма «П Pensefoso».

Грей писал оды и лирические стихотворения, воспевающие красоту природы, наполненные раздумьями о прошлом и будущем Англии, о судьбах и назначении поэзии (ода «О шестивии поэзии» — The Progress of Poesy, 1759). Грей отмечает облагораживающее воздействие поэзии на человека и общество.

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 КЛНга, у Грея арсенал художественных средств и образов служит выражению не столько религиозно-мистических настроений, сколько демократических симпатий и взглядов. Рассуждения о бренности жизни имеют у него не самодовлеющее значение. Они сочетаются с демократическим пафосом, с прославлением красоты трудовой бога ^{ни крестьян} — Простых тружеников Грей противопоставляет ^{м 11} „„„„ знатным, чья жизнь основана на лжи, преступлениях, лицемерии и жестокости.

«Элегия» начинается описанием спускающегося на землю ночного сумрака.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон.
(Перевод В. А. Жуковского)

Поэт бродит по сельскому кладбищу, всматриваясь в надписи на могильных плитах:

Здесь праотцы села, в гробах уединенных
Навеки затворясь, сном непробудным спят.

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.

Но просвещенья храм, воздвигнутый веками,
Угрюмою судьбой для них был затворен,
Их рок обременил убожества цепями,
Их гений строгою нуждою умерщвлен.

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.

Прискорбный, сумрачный, с главою наклоненной
Он часто уходил в дубраву слезы лить,
Как странник, родины, друзей, всего лишенный,
Которому ничем души не усладить.

«Элегия» Грея получила широкое распространение за пределами Англии и вызвала много подражаний. Русский читатель познакомился с ней в самом начале XIX 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 темы социальных противоречий буржуазного общества. Сентиментальные иллюзии и идиллическое изображение сельской жизни, хотя они и не были изжиты полностью,

меняются правдивыми картинами реальной действительности. 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. Предпринятое пешком путешествие по Франции, Германии и Италии обогатило его впечатлениями и расширило круг жизненных представлений. За свою жизнь Голдсмит сменил несколько профессий. 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 покидать родные места и в поисках заработка отправляться 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.

О сладостный Обурн! Как здесь я счастлив был!
Какие прелести во всем я находил!
(Перевод В. А. Жуковского)

Возникает характерный для сентиментальной поэзии пейзаж: тихие тенистые дубравы, крытые соломой хижины, крылатые мельницы, журчание ручья, деревянная скамья под ветвями старого Развесистого дуба и церковь на холме. Полевые работы чередуются 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!..

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 горами богатства своего» погребли счастье и скромное благополучие жителей Обурна.

Обличения Голдсмита имеют большую силу обобщения. Уже не только Обури, 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 злключения 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 прекрасноразумное 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. Добрым гением семьи оказывается помещик Уильям Торнхилл, дядюшка сквайра Торнхилла. Этот добродетельный и эксцентричный джентльмен улаживает все дела и восстанавливает справедливость. История венчается счастливыми свадьбами и всеобщей радостью.

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)

—|Ворчество Лоренса Стерна венчает и завершает развитие английского сентиментализма и подготавливает почву для _|_романтизма и критического реализма XIX в.

В развитии литературного процесса творчество Стерна знаменует собой переходную эпоху от XVIII в. к XIX, от эстетики классицизма и просветительского реализма к новым явлениям и открытиям в области литературы последующего столетия. Очень точно значение Стерна определил Гете: «ни в чем не является он образцом, но все превосхищает и пробуждает».

Рамки сентиментализма были тесны Стерну. Глубокий интерес к миру чувств сочетается у него с разрушительной иронией. Язвительно-сатирический смех приводит в столкновение и вступает в противоречие со свойственной сентиментализму чувствительностью. С полным основанием Стерна называют создателем сенти-

Семейная тема в английской литературе уже освещалась в романах Ричардсона. Стерн все это переосмысливает и переоценивает, не допуская ни малейшей идеализации. Если Ричардсон о прозе буржуазной жизни писал подчас в тонах возвышенной патетики, то Стерн развенчивает и осмеивает бессодержательность жизни своих героев, обнажает ее пустоту и бессмысленность. Проза буржуазных дел у Ричардсона выглядела как высокая трагедия. Под пером Стерна буржуазное существование предстает как фарс.

Сделав человеческую натуру предметом своего кропотливого анализа, Стерн обнаруживает склонность изображать не «человека вообще», а человека как вполне конкретную индивидуальность.

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, его занятия античной историей лишены подлинной серьезности, он многословен и обладает пагубной страстью произносить высокопарные речи в самый неподходящий момент. Иронический комментарий писателя беспощадно разрушает мнимое величие Вальтера Шенди, обнаруживая его суетность, пустоту и тщеславие. Переключаясь с Мандевилем, Стерн видит главную пружину человеческих поступков в эгоистическом частном интересе.

Самым «стерновским» героем является дядя Тоби. Его образ противостоит 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. В прошлом военный, он считает себя опытным стратегом и вместе со своим верным денщиком — капралом Тримом 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, и отношение писателя к всевозможным формам чудачества не является однозначным. Он иронизирует над ними,

но не осуждает их, ибо видит в них способ уйти от унылого однообразия повседневности, от трезвой расчетливости буржуа, от его удручающего практицизма. Эту способность отдалиться какому-либо необычному увлечению Стерн определяет словом «шгндизм».

Бессмысленность жизни обитателей Шенди-Холла очевидна. Дядя Тоби питает склонность к вдове Водмен, но не решается на ней жениться. Вальтер Шенди пишет обширное руководство для воспитания своего сына, но тот вырастает прежде, чем этот капитальный труд оказывается законченным. В доме говорят о необходимости смазать дверные петли, но двери годами продолжают скрипеть. Бестолковщина и неурядица сопровождают Тристрама с первых дней его существования: во время рождения ребенка шипцы доктора Слопа изуродовали его нос; имя «Тристрам» было дано ему случайно.

Главное действующее лицо романа — сам автор. Его образ сложен и динамичен. Он не просто комментирует события и определяет их развитие; он живет в романе. Личность автора определяет тональность повествования. Автор иронизирует не только над героями своего романа, он беседует с «проницательными» читателями и смеется над ними. Субъективно-лирическое начало в произведении Стерна, как это будет впоследствии и у романтиков, играет важную роль.

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 — натуры 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.

Образ пастора Йорика, перешедший из романа «Тристрам 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 шута из трагедии Шекспира «Гамлет». Йорик обладает даром едкой насмешки, и вместе с тем он — шут, развлекающий людей. Йорик не является действующим лицом шекспировской

Роман не завершен. Итальянские эпизоды Стерн написать не успел.

трагедии. Он умер, и Гамлет держит в руках его череп, произнося, ставшие знаменитыми слова «Бедный Йорик!». Эти слова Стерн избирает для надписи на могиле пастора Йорика. В них выражены сочувствие и вместе с тем представление о силе язвительной насмешки.

Для изображения мира чувств во всей сложности их взаимодействия Стерн ищет новые приемы и принципы. Писатель стремится раскрыть сложность человеческих страстей. При этом свою задачу; он видит не в том, чтобы рассказать о страсти или описать чувство, а в том, чтобы их изобразить. Он фиксирует не столько кульминационные моменты переживаний, сколько воспроизводит движения чувств, их переходы, переливы, оттенки.

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. Для него не существует разницы между большим и малым, ему интересно любое движение души. Всякая случайность может оказаться решающей; пустяк способен обернуться важным событием; неожиданность порождает серьезные последствия. 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 впечатления 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.

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. Каждый из этих образов, как и любой намек критического содержания, воспринимался современниками Стерна, и особенно французскими читателями, с горячим энтузиазмом. В общем контексте романа незначительных эпизодов не существовало.

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 на лоне природы 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 др.

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 Морвен, в замке Сельма, среди суровой шотландской природы. Шумят горные потоки, завывает ветер, стелятся туманы, 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 Гете. 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 воспевае мужество Чарлза Бовдина, осужденного королем Эдуардом на смерть. Накануне казни Чарлз Бовдин произносит слова, обличающие деспотизм короля Эдуарда:

Недолго царствовать тебе,
Страною управлять:
Нет, тираническую власть
Край будет проклинать.
(Перевод М. В. Талова)

Судьба Томаса Чаттертона стала в глазах романтиков символом трагической участи поэта в современном обществе. Ему посвятили свои стихи Вордсворт, Колридж, Ките; 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 становится 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 Otrant, 1764) Горэса Уолпола (Hogase 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 ро-

ковом 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), Чарлза 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 Марии Эджуорт — «Замок Рекрент» (Castle Rackrent, 1800), «Белинда» (Belinda, 1801) и Джейн Остин — «Здравый смысл и чувствительность» (Sense and Sensibility, 1811), «Гордость и предвзубодок» (Pride and Prejudice, 1813). В семейно-нравственном романе ставятся проблемы любви, брака, морали, затрагиваются имущественные отношения героев.

См.: Вельский А. А. Английский роман 1800—1810-х годов. Пермь, 1968.

Уильям Годвин

(William Godwin, 1756—1836)

— 71 ильям 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 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. В биографии Питта высказано сочувствие к американской революции, хотя Годвин страшился революционного насилия и выступал против него.

Свободолюбивые идеи Годвина близки идеям Томаса Пейна и Мэри Уолстонкрафт. Участник американской революции 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 укрепляла 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» — Джер-

оалду. Томасу Гарди, 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, например, Годвин-просветитель выразил убеждение 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. Годвин выдвигает идею абсолютной свободы личности. По его мнению, свободный человек обязательно будет жить согласно своему разуму и будет воплощением добродетели.

Высказываемые Годвином анархические идеи были выражением антиправительственных настроений радикалов того времени. Годвин в трактате отвергает идею государства, хотя и считает, что к отмене государства надо подходить постепенно и осмотрительно.

Ф. Энгельс писал о том, что в трактате Годвина «Политическая справедливость» есть «многие прекрасные места, где Годвин граничит с коммунизмом...»¹. Однако Годвин был противником общественной собственности на средства производства. В своих представлениях о будущем он полагался на индивидуальное производство крестьян и ремесленников. Ф. Энгельс отметил: «Годвин в конце своей книги приходит к выводу, что человек должен по возможности эмансипироваться от общества и использовать его лишь как предмет роскоши («Политическая справедливость», II, книга 8, приложение к 8-й главе), да и вообще он в своих выводах решительно *антисоциален*»².

Антисоциальность Годвина проявилась в анархическом неприятии любого государства, любой кооперации людей. Индивидуалистическая точка зрения сказалась, например, в отрицании семьи и брака.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 27, с. 26.

² Там же.

При всей своей противоречивости трактат Годвина сыграл значительную роль в развитии общественной мысли. Годвин подверг критике социально-политические устои общества, основанного на частной собственности; он выступил провозвестником социального строя, в котором восторжествуют равенство и свобода.

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.

Действие романа «Калев Уильямс» происходит в сельской Англии; изображая жизнь фермеров и лэндлордов, Годвин показывает пороки, вытекающие из несправедливой общественной системы.

Повествование ведется от лица главного героя Калеба Уильямса, Калев — 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 Калев хочет добиться признания Фокленда в преступлении. Фокленд, ранее облагодетельствовавший Калеба, резко меняет свое отношение к нему. По ложному обвинению в воровстве Калеба сажают в тюрьму. Совершив побег из тюрьмы, Калев добивается, наконец, вызова Фокленда в суд, где тот признается в совершенном преступлении. Но это признание ускорило смерть Фокленда, и Калев сомневается в правильности своего поступка.

В романе есть другая сюжетная линия, взаимосвязанная 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 Калев Уильямс показан писателем с большим сочувствием. Калев — не только мыслящий человек, он способен на смелые выступления против деспотизма. Однако этот народный персонаж представлен в романе одиноким романтическим бунтарем.

Калев осуждает общество, но сомневается в правомерности насильственных методов борьбы.

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.

«Калев Уильямс» — роман психологический. В нем обнажается сложный клубок мотивов и побуждений в поведении героев. С большой силой передан вечный страх преследуемых и гонимых.

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 «Калев Уильямс» наиболее значительным по своему социальному содержанию среди всех произведений второй половины XVIII в.

В романе «Калев Уильямс» возникают некоторые черты социального романа, которые получат 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». О современном обществе Годвин пишет: «Это — заболоченная и прогнившая почва, из которой всякий благородный побег, взрастая, впитывает отраву. Все, что на более здоровом поле и в более чистом воздухе распустилось бы добродетелью и расцвело пользой, тут превращается в ядовитые волчьи ягоды и белену».

Роман «Калев Уильямс» 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 «Калев Уильямс»¹. Н. Г. Чернышевский говорил о Годвине как о человеке «очень сильного ума, великого² литературного таланта и вполне радикального образа мыслей»³.

¹ Чернышевский Н. Г. Поли. собр. соч. в 15-ти т., т. 12. М., 1939-1953, с. 683.

² Там же, т. 10, с. 738.

Роберт Берне

(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.

Берне был человеком передовых взглядов. Он воспринял идеи просветительской философии, отстаивал идеалы свободы и равенства, сочувствовал американской и французской 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. Однако в целом поэзия Бернса развивает принципы просветительского реализма, соединяя их с фольклорной традицией.

Роберт Берне — народный поэт; он писал для народа, рассказывал ему правду о современной действительности, возвеличивал его нравственные качества, призывал бороться за свободу и счастье.

Стихи Бернса написаны как на английском языке, так и на шотландском диалекте. Его свободолюбивая поэзия занимает выдающееся место в истории английской литературы, определив многие темы и мотивы революционного романтизма Байрона и Шелли.

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. 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, угольник, пастух, солдат. Его герой добр и отважен; он нежно относится к возлюбленной и смело идет сражаться за свободу.

Берне достиг славы при жизни, сразу же после выхода в свет его 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.

В своих стихах Берне часто рассказывает о себе, о том, что он трудится на земле — косит, пашет, боронит. Труд не спасает его от нужды и забот, но он не впадает в тоску и меланхолию. Автобиографические стихи Бернса оптимистичны. Берне гордился своим крестьянским происхождением, трудовой жизнью пахаря и поэта.

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.

Берне 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).

В стихотворении «Любовь» (O, My Luve's Like a Red, Red Rose, 1794) поэт воспевает верность; стихи проникнуты искренним и светлым чувством.

Во многих стихах Бернса раскрывается тема дружбы. В стихотворении «Джон Андерсон» (John Anderson, My Jo, 1789) поэт славит дружбу, которая помогает прожить большую и трудную жизнь.

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.

Частный случай становится поводом для больших реалистических 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.

Ах, милый, ты не одинок:
И нас обманывает рок,
И рушится сквозь потолок
На нас нужда.
Мы счастья ждем, а на пороге
Валит беда...
(Перевод С. Маршака)

Берне верит в нравственные силы народа. О неистребимости народного духа, о бессмертии народа написано стихотворение-аллегория «Джон Ячменное Зерно» (John Barleycorn, 1776).

¹ КВ¹ и ¹ АУССКН перевод названий стихотворений Бернса дается по кн.: Роберт Бернс в переводах С. Маршака. М., 1959.

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) Берне воспевает героиню патриотической борьбы. Стихотворение стало, по существу, национальным гимном шотландцев. Оно отличается духом свободолюбия и тираноборчества. Берне славит подвиг героев прошлого Брюса и Уоллеса, боровшихся за национальную независимость Шотландии. Обращаясь к героическому прошлому с целью дать пример доблести для своих современников, Берне предваряет тематику, характерную для революционного романтизма.

Роберт Берне создавал и сатирические произведения, проникнутые стихией народного смеха. В антиклерикальной сатире «Молитва святоши Вилли» (*Holy Willie's Prayer*, 1785) поэт высмеивает пресвитерианских священников. В пародийной форме в стихотворении приведена молитва лицемерного кальвиниста Вилли, известного своим фанатическим преследованием молодежи, которую он обвиняет в грехах. Однако в исповеди перед богом Вилли проговаривается о своих собственных прегрешениях: проклиная молодых людей за любовные увлечения, он сам тайком предается плотским утехам.

Глубоким социальным содержанием отличается сатирическая поэма «Две собаки» (*The Twa Dogs*, 1787). Сатирическое изображение 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. Крестьяне живут в жестокой нужде и заботах; лорды проводят жизнь в праздности и развлечениях. В стихотворении прямо говорится о безжалостной эксплуатации крестьянства. Объектом сатиры становится и деятельность английского парламента. Лорды, заседающие в нем, думают не о благе народа и страны, а только о своих корыстных интересах.

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 амвона он корчит гримасу!
Клянусь вам, он хлеб отбивает у нас,
Хотя облачается в рясу.

(Перевод С. Маршака)

Произведения Бернса имеют фольклорную основу. Поэт использует мотивы, образы и приемы народных песен, легенд и сказок. Однако бытующие в народной среде суеверия он подвергает осмеянию. В пародийно-юмористическом плане написана стихотворная повесть «Тэм О'Шантер» (*Tam O'Shanter. A Tale*, 1790).

Берне 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*).

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.

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. Человек не должен стыдиться честной бедности. Именно честный труженик остается человеком; в нем сохраняется «королевское величие». Честный труженик — человек независимого ума, он смеется над чопорными лордами, над их орденами и лентами. Бичуя современное состояние общества, Берне думает о будущем, когда люди будут равны и счастливы. 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!
(Перевод С. Маршака)

Откликом на Французскую буржуазную революцию, которую приветствовал Берне, является стихотворение «Дерево свободы» (The Tree of Liberty, опубл. в 1838 г.). Берне воспевает 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.

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 романтикам 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 Брентано — 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: отставив 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, свойственно ожидание коренных перемен, стремление к новому, тоска по бесконечному, а также сомнения и колебания как выражение неопределенности и трагичности перехода от старого к новому. Для романтической личности характерна раскованность человеческого духа, ощущение открывшихся возможностей новой жизни, отказ от догматов и тяга к новому, еще неизведанному, а потому необычайному и таинственному, ощущение странности бытия и восприятие жизни как чуда.

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 говорил в письме к Байрону о том, что «Французская революция может быть названа основным содержанием эпохи, в которую мы живем». И хотя у революционных и консервативных 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 заняли консервативную позицию. Байрон, Шелли, Хэзлитт восхищались Французской революцией, провозглашавшей идеи свободы, равенства и братства. Для Байрона идеи Французской революции стали источником боевого духа его революционного романтизма, хотя он видел, что и в послереволюционной Европе царил несправедливый порядок. Под влиянием революции складывались взгляды и творчество Шелли, хотя он и отмечал, что революция «не осыпала человечество».

Романтикам свойственно острое осознание противоречий между сущим и должным. А поскольку переход от одного к другому представлялся весьма неопределенно, должное выступало в качестве идеала, мечты, занимавшей творческое воображение писателя. 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 главным 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 ценят 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, зовущую 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, освещенном личным, субъективным авторским отношением, определяются также и недоверием к рациональному, рассудочному объяснению реальности. В этом — второй общий критерий романтизма. В глазах романтиков рационализм XVIII в. оказался обесцененным в результате того, что 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., несет в себе свойственные этой эпохе прогрессивные и реакционные тенденции. Романтизм 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. Акцент на индивидууме приводил к принижению социального начала. Отход от социальной характеристики вызывал более отвлеченный философский подход к миру. Общество и мир воспринимались как нечто универсальное. Так, 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.

Для романтиков характерно обращение к природе, в которой они ищут гармонию и красоту, обращение к народному творчеству.

Личность для романтиков свободна, даже если она находится в рабстве. Борьба против несовершенства действительности, против рабства — естественное состояние свободной личности, форма реализации и утверждения ее свободы.

Главное в искусстве, с точки зрения романтиков, это идеал нравственной свободы, раскованность чувств и эмоций.

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 характерна 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 и идеологической позиции и эстетических вкусов. В романтизме как направлении есть общие типологические черты, общие принципы художественного метода, определяемые идеологией послереволюционного поколения. Политические и идеологические 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 — Ките, Лэм, Хэзлитт, Хент.

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 позиции¹. Истинное состояние литературной жизни было бы искажено, если бы вопрос о политических разногласиях

¹ См.: Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970.

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».

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). Мечта, воображение, фантазия, чувство, являясь доминирующими в их искусстве, не могут, однако, вытеснить полностью рациональное начало. Прекрасное у английских романтиков связано с нравственным идеалом.

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.

Романтизм сыграл огромную роль в художественном развитии человечества, подготавливая принципы критического реализма. В романтизме выкристаллизовывалась проблема противоречия личности и общества, проблема историзма и психологизма, которые на новой основе социального анализа составят существо метода критического реализма.

Уильям Блейк

(William Blake, 1757—1827)

Родоначальник романтизма в английской литературе Уильям Блейк при жизни был известен как гравёр и художник. Его лучшие произведения 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.

Библейские мотивы в поэзии Блейка связывают ее с творчеством английских писателей XVII в., с поэзией Мильтона, который в библейской форме выразил революционные идеи своего времени.

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. Блейк выступает против классицизма в литературе.

Гуманизм Блейка основан на симпатиях к Французской революции. В символических образах Блейка находят выражение революционные настроения народа в период бурных исторических событий конца XVIII — начала XIX в. Поэт пишет о страданиях человечества и о неизбежности общественных перемен. 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»¹ и общался с лидерами прогрессивного движения — Уильямом Годвином, Мэри Уолстонкрафт, Томасом Пейном.

Революционные 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

¹ «Лондонское корреспондентское общество» (London Corresponding Society) — одно из политических обществ, возникших в конце XVIII в. в Англии и активизировавшихся под влиянием Французской революции. «Корреспондентское общество» дало мощный толчок радикальному движению в Англии. Английские «якобинцы» не только принимали Французскую революцию, но и хотели ее продолжения у себя в стране.

сборника — дети. Стихи проникнуты настроением радости и счастья, главное в них — пафос жизнелюбия.

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!
(Перевод С. Маршака)

В стихотворении «Дитя-радость» (Infant Joy) передана любовь к жизни. Радость уже в том, что человеку дана жизнь, что он живет. Радостное восприятие жизни — тема стихотворения «Вечерняя песня» (Evening Song).

В стихотворении «Святой четверг» (A Holy Thursday) поэт любит детей, направляющимися к собору св. Павла. С детством связана чистота души, светлое восприятие жизни.

Но уже в «Песнях Невинности» радостное мироощущение подчас сменяется тревожным настроением. Так, в «Песне дикого цветка» (The Song of a Wild Flower) лесной цветочек поет:

Перед самую зорькой
Проснулся я светел,
Но свет меня горькой
Обидою встретил.
(Перевод С. Маршака)

Светлым эмоциям «Песен Невинности» противостоят скорбные и горькие чувства «Песен Опыта», открывающих другую сторону бытия. «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.

Лейтмотив первого сборника — детство радостное; лейтмотив второго — детство поруганное. В мифическом изображении судеб детей раскрывается трагическое положение народа в условиях буржуазной Англии. Лирический герой сочувствует положению народа. Поэт не отделяет себя от горького опыта народной жизни.

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). Том вместе с другими ребятами чистит трубы в домах. Мрачной жизни в копоти и грязи противопоставляется мечта Тома о радостном детстве. Во сне он видит, как ангел отпирает черные гробы и из них на свободу выходят маленькие трубочисты.

И ребята вприпрыжку несутся к реке
И, умывшись, играют в лучах на песке.
(Перевод С. Маршака)

Однако эта радость возможна только во сне.

Грозный образ зла создан в стихотворении «Тигр» (The Tyger). Серия риторических вопросов: кем и как был создан тигр? — это ироническая форма осуждения несправедливости в обществе, пародия на библейскую легенду о сотворении мира. Поэт отрицает небесную благодать и божеское милосердие. Бессмертной рукой бога сотворен не только ягненок, но и тигр.

Образ тигра в этом стихотворении становится обобщенным образом царящего в мире зла.

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

¹ Обстоятельный анализ «Пророческих книг» дан в работе: Васильева Т. Н. Поэмы Блейка («Пророческие книги» XVIII—XIX вв.). — В кн.: Ученые записки Кишиневского госуниверситета, т. 108. Кишинев, 1969.

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 восторжествует гармония и красота (лирический гимн начала поэмы «Мильтон»). «Пророческие книги» Блейка — первые в Англии революционно-романтические поэмы.

В «Пророческих книгах» Блейк, опираясь на античные и библейские мифы, на английские народные легенды, создал свою систему образов-символов, свою «мифологию». Соотношение образов-символов у Блейка отражает противоречивость реальной действительности. Космические образы поэта исполнены громадных страстей и титанических сил, однако весьма часто они с трудом поддаются расшифровке.

Нравственные идеи Блейка несовместимы с христианской этикой. Переосмысление библейских мотивов в его поэзии связано с традицией плебейски-еретического толкования священных книг.

В написанных белым стихом лирико-философских и социально-утопических поэмах Блейка выразились основные принципы его эстетики. В эстетике Блейка утверждается принцип отображения жизни в ее движении, контрастности, во взаимосвязанности противоречивых сторон.

Блейк отказывается от прямолинейно-рационалистического подхода к действительности и стремится с помощью воображения 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.

(Перевод С. Маршака)

В поэзии Блейка нет индивидуальных образов, нет детализированных конкретных картин; поэт обращается к символической, фантастической, 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, смена тирании и свободы, движение истории и ее исключительные моменты.

Блейк-гуманист славит земную жизнь человека, восхищаясь его силой и мужеством. Выступая в защиту угнетенных, поэт ратует за освобождение человека от «сатанинской» власти собственничества, от лицемерия религии, провозглашает идеал гармонического единства духа и тела, воспекает человеческое достоинство. Жизнь

человека, по мысли Блейка, — это смена радостей и горестей это путь к истине через трагический опыт.

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 декадентскому осмыслению гениального английского поэта-демократа 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 реакционные 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. После 1800 г. их романтизм уже носит консервативный характер. В 20—30-е годы между консервативными и революционными романтиками возникает острая идейная борьба, сопровождающаяся литературно-эстетической полемикой.

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 пронизательностью в оценке пагубных последствий их отхода от вольнолюбивых настроений раннего периода творчества, то скромное дарование Саути сочеталось с яркой реакционностью.

Роберт Саути (Robert Southey, 1774—1843) в 80—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)

Вордсворт в своем творчестве выступал против просветительской философии, но 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»¹.

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 Уотсону. Письмо получило название «Апология французской революции». Вордсворт выступает сторон-

¹ Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960, с. 142.

ником революционной 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. Мрачный колорит подчеркнут поэтическими формулами: «Годами не прекращалось кровопролитие»; «Несовершенен мир, суров его закон»; «Страдание терпением не унять».

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, происшествий обыденной жизни.

Предисловие, написанное Вордсвортом ко второму изданию «Лирических баллад» (1800), явилось манифестом английского романтизма. Сам поэт считал его систематическим изложением теоретических принципов своей поэзии. Он говорит о необходимости выбирать происшествия обыденной жизни и изображать их в свете поэтического воображения, которое обычное рисует в необычном аспекте. В обыденных ситуациях нужно улавливать то, что соответствует основным законам природы. 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 больше красоты и философской значительности, чем в языке поэтов. Цель поэзии — непосредственное выражение сильных чувств. Поэт обладает чувствительностью и глубиной мысли. Именно чувство, выраженное поэтом, придает значимость тем или иным действиям и ситуациям.

Вордсворт хочет просто и естественно говорить о человеческих чувствах, поэтому он отвергает классицистский 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 под-

держивать 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 («Последняя из стада», «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.

Этой теме посвящено стихотворение «Последняя из стада» (*The Last of the Flock*, 1798), представляющее интерес как опыт изображения психологии крестьянина, который тяжело переживает крушение своего хозяйства. Ему приходится кормить большую семью. Чем меньше овец становится в его стаде, тем больше он ненавидит своих детей. Наконец, у него остается одна овца, последняя, и он в отчаянии. О своей беде он сам рассказывает лирическому герою.

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.

В стихотворении «Мечты бедной Сьюзен» (*The Reverie of Poog Susan*) говорится о том, как бедная девочка, оказавшаяся против своей воли в большом городе, тоскует по родным местам. Услышав на углу улицы пение дрозда, Сьюзен вспоминает любимый дом, милые сердцу горы, реку, пастбища. Но это видение проходит; Сьюзен уже никогда не вернется в деревню.

Частое обращение к образам детей в поэзии Вордсворта 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.

Вордсворт идеализирует пассивное отношение к жизни. В стихотворении «Замечание и ответ» (*Expostulation and Reply*, 1798) Мэтью спрашивает своего друга Уильяма, почему он целый день сидит в одиночестве, ничего не делая. Уильям отвечает, что от

личной воли ничего не зависит; поведение человека определяется какими-то могущественными силами, которым следует покоряться, ибо смысл жизни — в мудрой пассивности.

В стихотворении «Перемена образа жизни» (The Tables Turned, 1798) содержится призыв к другу бросить занятия науками и искусством, оставить книжное знание и обратиться к природе, ибо мудрость жизни в том, чтобы следовать природе, которая может и должна стать единственным учителем человека. Стихийная жизнь на лоне природы противопоставляется интеллекту, который, по мнению лирического героя, разрушает красоту естественных форм, все запутывает и иссушает. Особенно характерно в этом отношении стихотворение «Мальчик-идиот» (The Idiot Boy, 1798).

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. Поэт слышит в природе тихую и печальную музыку человечности. После многих лет странствий родные леса, скалы, поля становятся поэту еще дороже. Любовь его к природе — это страсть, которая живет в нем всегда. 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 жела-

нии 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 «Написано в Лондоне, в сентябре 1802 года» (Written in London, September 1802) поэт говорит о своем угнетенном состоянии, причиной которого является сознание нравственного неблагополучия в современной Англии. Жизнь стала показной, мишурной; почитают только богатого человека; поклоняются алчности. Исчезла красота добрых деяний, нет больше простого образа жизни и высоких мыслей. Несмотря на абстрактность обличения, в этом сонете верно отмечены характерные черты буржуазной морали.

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 верноподданничества и религиозно-мистическими настроениями.

С консервативных позиций написаны «Сонеты, посвященные свободе и порядку» (Sonnets Dedicated to Liberty and Order, 1831 — 1845), «Сонеты о смертной казни» (Sonnets upon the Punishment of Death, 1839—1840), «Церковные сонеты» (Ecclesiastical Sonnets, 1821 — 1822), свидетельствующие об отказе Вордсворта от истинно гуманной поэзии.

В поздний период своего творчества Вордсворт оправдывает существующее политическое устройство Англии. В начале XIX в. Вордсворт, как и Колридж и Саути, приходит к реакционным 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 собы-

(Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834)

тиям времени. Вордсворт идеализирует узор и покой жизни патриархального крестьянства и преклоняется перед рыцарством поместной феодальной аристократии, которая якобы заботится о крестьянстве.

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. Лишь иногда в этой поэме, идеализирующей смиренномудрие, прорываются трагические мотивы (рассказ о тяжелой доле обнищавших крестьян, о жестоком отношении к детям, труд которых используется на фабриках). Но острота этих трагических мотивов сглаживается благостным воспоминанием о душах, покоящихся на кладбище.

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, несоместимой 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: и многопенные потоки умолкают, и тучи рассеиваются, и косуля прячется в укромном гроте, и зверь морской засыпает в океане, и ворон находит пристанище на скале, и робкий страус спешит на ночлег; 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.
(Перевод С. Маршака)

— для поэзии Колриджа характерен фантастический элемент, страшное и сверхъестественное. Отношение к жизни у Колриджа более пассивное, чем у Вордсворта. Вордсворт изображал перемены в жизни, движение к новому состоянию, хотя все его симпатии относились к прошлому; Колридж мог только оплакивать то горестное, что видел в прошлом и настоящем.

В эстетических взглядах Колриджа важнейшую роль играет концепция воображения. В статьях о Шекспире¹ 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. Лирический герой ясно видит, как Нужда и Пренебрежение преследуют душу поэта и заставляют его принять яд. Колридж открыто высказывает свое отношение к судьбе Чаттертона; он испытывает чувство гнева, возмущения и печали. И Чаттертон не единственный поэт, страдавший от жестокости общества. Колридж вспоминает также Батлера и Отвея.

В стихотворении изображены последние минуты жизни Чаттертона, когда его рука тянется к чаше с ядом. Колридж раскрывает психологическое состояние Чаттертона накануне гибели. Борение чувств представлено в духе поэзии XVIII в.

¹ Колриджу был свойствен глубокий и постоянный интерес к творчеству Шекспира. В Лондонском философском обществе Колридж прочитал курс лекций о Шекспире, явившийся значительным вкладом в романтическую шекспирологию (Notes and Lectures upon Shakespeare, v. 1—2, 1849).

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).

Колридж тяготел к фантастическому и сверхъестественному. 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 революционных 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, и он перестает верить в свободу социальную, в свободу, которая устанавливается самим обществом и государством. Изверившись в политической свободе, Колридж полагается только на свободу индивидуальную, свободу в душе человека, в его единении с природой.

В стихотворении «Парламентские колебания» (Parliamentary Oscillators, 1798) Колридж создает сатиру на английское правительство. Идейная сила этого стихотворения — в сатирическом изображении британского правительства, слабость — в том, что в нем выражено недоверие к революционной борьбе.

В «военной эклоге» «Огонь, Голод и Резня» (Fire, Famine and Slaughter, 1798) Колридж откликается на жестокую политику премьер-министра Питта, подвергает осуждению социальную несправедливость и войну.

В 1798—1799 гг. Колридж побывал в Германии, где изучал философию Канта, Фихте, Шеллинга. Эстетические воззрения Колриджа идеалистичны. Он не видит красоты в объективном мире; красота возникает для него только как функция поэтического вооб-

ражения, которое, в свою очередь, является проявлением 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 «Кристалль» (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 Кристалль, Джеральдины. Сюжет поэмы обрывается на завязке действия, но уже в самой завязке раскрывается трагическое одиночество Кристалль, столкнувшейся с жестоким непостоянством окружающих ее людей.

Стихотворная форма этого произведения очень выразительна. В строках поэмы «Кристалль» 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 поэтом во фрагменте «Кубла Хан, или Видение во сне» (*Kubla Khan: or A Vision in a Dream*, 1798).

Ода «Спокойствие» (*Ode to Tranquillity*, 1801) знаменует отход Колриджа от общественной борьбы и уход 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 самоценной душу человека, 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. Отход от прогрессивных позиций привел к гибели таланта Колриджа.

Джордж Гордон Байрон

(*George Gordon Byron, 1788—1824*)

Ри — эволюционный 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 является поэтом-романтиком. Преклонение перед разумом сопровождается мыслью о неразумности современной действительности. Признание классицистической строгости и ясности сочетается с изображением сложных и неясных чувств, окра-

¹ См.: Елистратова А. А. Байрон. А., 1956; Кургинян М. Джордж Байрон. Критико-биографический очерк. М., 1958.

шенных фаталистическим 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 все-силе 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 Байрона индивидуалистично. Его идеал свободы никак не связан с идеей труда, ибо труд понимается им как нечто тягостное, сковывающее человека. 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, Байрон 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 явилась 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 прави-

тельству, 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 1812 г. 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 настроенная 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 фрагментарная, 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. Сюжет восточных поэм всегда завершается трагическим финалом. Динамизму и напряженности драматического действия соответствует стихотворный ритм — четырехстопный или пятистопный ямб.

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. Брэммом. Вслед за Мильтоном и Блейком 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 Belshazzar*; «Поражение Сеннахериба» — *The Destruction of Sennacherib*). В целом «Еврейские мелодии» — выражение глубокого сочувствия страждущему человечеству и веры в то, что в страданиях и муках, в трагической борьбе человек сохранит свое человеческое достоинство. 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...» (*Thy 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*, 1816) обозначилась критическая оценка тирана, отступившего от дела 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!
(Перевод В. Луговского)

Травля поэта со стороны английского буржуазно-аристократического общества, невольного свободолюбивым 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 поэма «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, выразился 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.

В. Г. Белинский высоко оценил «Шильонского узника» в переводе Жуковского: «...наш русский певец тихой скорби и унылого страдания обрел в душе своей крепкое и могучее слово для выражения страшных, подземных мук отчаяния, начертанных молниеносною кистью 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 on Chillon, 1816), в котором восславил свободу.

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 свыше 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 1816 г. 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 1812 г., 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. В его душе кипят страсти, и он ищет умиротворения в единении с природой. Активный самоанализ делает его пассивным в практической сфере. Все его внимание поглощено

¹ Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 7, с. 209.

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.
(Перевод В. Левика)

Рисуя Сарагосскую деву, Байрон обращается к возвышенным образам античной мифологии:

По гледам мертвых тел, под звон штыков,
Идет Минервой там, где дрогнуть Марс готов.

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 преимущест-

венно 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. Обзорные исторические 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 подрубала 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,
Пускай хрипя, гремит твоя волторна.
Ты мощный дуб, дающий лист упорно,
Он топором надрублен, но цветет.
И вольностью посеянные зерна
Лелеет Север, и настанет год,
Когда они дадут уже не горький плод.

«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 сказывается романтическая позиция автора и расхождение с просветительской иллюзией всемогущества разума.

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, свободолобием и мощью человечества.

Символичен образ водопада Велико. 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 спенсера 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 «Умиравший гладиатор».

Наиболее важные идеи поэмы часто выражены в афоризмах, заключающих спенсерову строфу. Афористичность закрепляется парной рифмой восьмой и девятой строки.

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 тем-

нице, 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. Оба эти произведения написаны в форме страстного монолога героя, в форме раздумья о своей трагической судьбе. «Пророчество Данте» было поэтическим воззванием к итальянскому народу, который, по мысли поэта, должен подняться на борьбу за свободу родины.

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. Байрон писал: «Мы живем во времена гигантски преувеличенных масштабов, когда все, кто мельче Гога и Магога, кажутся нам пигмеями». Для поэмы характерны сосредоточенность на масштабных конфликтах, на общих философских идеях эпохи, отсутствие детализации в сюжетостроении и индивидуализации в обрисовке героя. Главное внимание направлено на современное осмысление традиционных образов и тем.

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, занимающий активную позицию, 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. Поэма состоит из философских диалогов, в которых отвергается идея смирения и утверждается идея борьбы за свободу. Героический трагизм этой поэмы — в утверждении высокого нравственного, гражданского идеала, в самой гибели героя, самоотверженно и стойко боровшегося за этот идеал. 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 еще 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 антимоноархического и антицерковного содержания. Эта бурлескная фарсовая поэма написана в форме видения, в котором фантастика сочетается с реальностью. Сатира направлена против реакционного романтика поэта-лауреата Роберта Саути и против восплаемого 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». В «Видении суда»

Байрона апостол Петр не пускает в рай короля Георга, требуя доказательств его добродетелей. Поэт Саути читает свою поэму «Видение суда», восхваляющую короля Георга. Однако чтение поэмы Саути вызвало такое отвращение, что черти и ангелы разбежались. Воспользовавшись суматохой, король Георг проникает в рай.

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 верноподанные. Этой ирландской черни, устроившей пляску в цепях, поэт противопоставляет патриотов, лучших людей Эрина — Ирландии. Лирический герой поэмы призывает ирландцев к борьбе против британской тирании:

Если ж вырвешь уступку, — какой же в ней толк!
С бою Вольность берут, добывают в бою:
Никогда не бывало, чтоб яростный волк
Отдавал добровольно добычу свою.

(Перевод В. Луговского)

Лирический герой 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!

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 революционном преобразовании мира, 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!

(Перевод В. Луговского)

Поэма «Бронзовый век» представляет собой блестящее сочетание сатиры на буржуазно-аристократическое общество с героической патетикой, прославляющей народных героев и национально-освободительную борьбу.

Поэма «Остров, или Христиан и его товарищи» (*The Island, or Christian and His Comrades*, 1823) выражает романтическую мечту о добрых, счастливых отношениях между людьми. Жесточкой

современной цивилизации автор противопоставляет естественную и гармоническую жизнь на тихоокеанском острове. Любовь Торквилля и Ньюги — это единение свободных людей, далеких от уродливых установлений буржуазно-аристократического общества. У островитян нет собственности, поэтому их отношения остаются подлинно человеческими. В этой поэме Байрон хочет сказать, какими могли бы быть отношения между людьми, но он сознает, что такая идиллическая жизнь вытеснена современной цивилизацией.

В последние годы жизни Байрон работал над своим самым крупным и значительным произведением — эпической поэмой «Дон Жуан» (*Don Juan*, 1818—1823). 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...
(Перевод 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 «Дон Жуан» — во всепроникающем лирическом чувстве; в дисгармоничности мироощущения; в пламенной страстности монологической речи; во всеобъемлющем характере иронии; в резких парадоксальных антитезах; во вселенском охвате бытия.

Лиро-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 Моргайте». 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 Ирландии; 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, предшествующему 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 приспособляться 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.

Поэт начинает с изображения отца и матери героя, живущих в Севилье. Мать Дон Жуана донна Инеса отличалась ученостью. В поэме иронически восхваляются ее совершенства. Отец Дон Жуана, напротив, «не любил речей мудреных и людей ученых», его больше привлекали любовные приключения.

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.

Любовь — удел свободных! Подчинить
Султанской власти чувство не могу я!

Дон Жуан вместе с британцем Джоном Джонсоном 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, в которой переданы первые впечатления прибыв-

шего 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.

За то, что всем, кто видел в ней оплот,
Она, как друг коварный, изменила
И, перестав к свободе призывать,
Теперь и мысль готова заковать.
Она тюремщик наций. Я ничуть
Ее свободе призрачной не верю;
Не велика свобода — повернуть
Железный ключ в замке тяжелой двери.

Британия олицетворяется в образе Джона Буля:

Джон Буль теперь на что ни поглядит,
Все видит наизнанку, как нарочно:
Ему налоги — рай, долги — кредит...

В начале двенадцатой песни обрисован собирательный образ скупого, символизирующего власть капитала. Высший «принцип» для скупого — это накопление.

Он предпочтет богатство целой нации
Держать в руках — и строить махинации.

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.

Мы Уэстернов лишились благородных,
И Филдингова Софья, без сомненья,
Была наивней леди наших модных.
Том Джонс был груб — зато теперь у нас
Все вышколены, словно напоказ...

В высшем обществе царит скука:

Мы стали стадом, каждый это знает:
Толпа скучна, а меньшинство скучает.

Выразителен портрет гордого и холодного лорда Амондевилла.

В нем внутренних достоинств было мало,
Хоть внешностью он многих превзошел.

Генр., Амондевилл обращается к политике либерализма
кяЕ\ "к к одному из «предвыборных средств оболъщения».

Горячий друг свободы и не менее
Горячий друг правительства, умел
Он среднего придерживаться мнения...

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 героинь 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. Аделина Амондевилл поет балладу о черном монахе, который появляется в замке по ночам, бродит в тоске, предвидя невзгоды, грозящие людям. Ночью призрак черного монаха является Дон Жуану. Герой бросается на него со шпагой. Но оказывается, что это графиня Фиц-Фальк.

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.

О деле низших классов я порою
Толкую Джону Булю очень здраво,
И, словно Гекла, кровь кипит моя,
Коль произвол тиранов вижу я.

Байрон угадывает экономические причины всего, что происходит в современном обществе. Миром правят банкиры — Ротшильд и Беринг, Власть денег направляет политику, определяет судьбы Старого и Нового Света,

Поэт решительно выступает против политики войн и захватов. Имеет смысл только война за свободу. Поэтому

Вашингтон
И Леонид достойны уваженья;
Их подвигом Народ освобожден.

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.

Ведь даже кляча, если досаждала
Ей сбруя и узда, как ни гони,
Брыкаться будет. Да, пора настала;
Народ почуял силу, посеми
Быть Иовом не хочется ему.

Он хмурится, бранится, проклиная
И камешки швыряет, как Давид,
В лицо врага — потом топор хватает
И все кругом безжалостно крушит;
Тогда-то бой великий закипает...

Байрон заявляет о своей верности идеалам борьбы против деспотизма:

И вечно буду я войну вести
Словами — а случится, и делами! —
С врагами мысли. Мне не по пути
С тиранами. Вражды святое пламя
Поддерживать я клялся и блюсти.
Кто победит, мы плохо знаем с вами,
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 переломах. Так же как спенсера строфа «Чайльд-Гарольда», октава в «Дон Жуане» заканчивается двуступенчатой, афористически формулирующей основную мысль.

Низменность жизни современной 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. Поэт дает иронический совет современникам:

Живите же, судьбу не упрекая,
Копите деньги, библию читая...

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.

По широте использования различных стиливых средств, по лексическому многообразию с «Дон Жуаном» не может сравниться ни одно из предшествующих произведений английской литературы.

Крупнейший поэт своего времени, Байрон сам участвовал в национально-освободительном движении греческого народа. В Греции написан ряд вольнолюбивых произведений: стихотворение «В день моего тридцатилетия» (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 бы для него одним из счастливейших событий всей его жизни. В письме к Адреасу Лондосу он писал: «Как и для всякого образованного и способного чувствовать человека, Греция всегда была для меня драгоценной, обетованной страной доблести, искусства и свободы». 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 — мятушаяся 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». Надо сказать, что мировое значение Байрона отнюдь не сводится к байронизму. Замечательный поэт велик прежде всего революционным пафосом своих произведений, проникновенным лиризмом своей поэзии, страстным стремлением к свободе.

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. Ф. Энгельс в работе «Положение рабочего класса в Англии» писал: «...гениальный пророк *Шелли*, и *Байрон* со своей страстностью и горькой сатирой на современное общество имеют больше всего читателей среди рабочих»¹,

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, могуч, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим...

В. Г. Белинский так определил значение Байрона: «Байрон писал о Европе для Европы; этот субъективный дух, столь могучий и глубокий, эта личность, столь колоссальная, гордая и непреклонная, стремилась не столько к изображению современного человечества, сколько к суду над его прошедшей и настоящей историей»².

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 др.

О Байроне писали А. В. Луначарский, В. М. Жирмунский, М. П. Алексеев, А. А. Елистратова, М. Кургинян, Р. М. Самарин,

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 2, с. 462—463.

² Белинский В. Г., Поли. собр. соч., т. 7, с. 440.

А. А. Аникст, Н. Я. Дьяконова, Ю. М. Кондратьев и другие советские исследователи.

Революционный романтизм Байрона имел мировое значение. Творчество Байрона относится к числу самых ярких страниц в национальном литературном наследии Англии.

Перси Биши Шелли

(Percy Bysshe Shelley, 1792—1822)

— ¹ 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^х.

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 1812 г. Шелли выступил защитником

¹ См.: Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960, с. 398; Неупокоева И. Г. Революционный романтизм Шелли. М., 1959.

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 величайшие 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». На публичном рынке буржуазного общества царит золото; здесь продается все — любовь и вера. 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, шуткой судейских чиновников.

Шелли-атеист обличает религию. Бог представлен в поэме как тиран, отправляющий недовольных деспотизмом в ад. Священники, служители бога, сковывают человеческие души, так же как клевреты земного тирана поработают 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. Он считает, что зло царит в мире потому, что люди живут по привычке, не сознавая произвола правителей, но как только разум народов проснется, людям станет ясна сущность зла, и тогда социальная несправедливость будет уничтожена.

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. «Королева Маб» проникнута гражданским пафосом, гневным обличением социального зла.

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. видение о реальном современном явлении.

Суть конфликта подчеркивается символической сценой борьбы Орла со Змеей. В обществе, в «Золотом городе» идет борьба между Иберийским жрецом и руководителями восстания Лаоном и Ситной. Иберийский жрец служит тирану и с помощью религиозного изуверства поддерживает режим деспотизма. Народ, возмущенный жестокостью и произволом правителей, поднимается против тирана и одерживает победу в борьбе против несправедливости. Могущество народного движения сопоставляется в поэме с мощью природных сил.

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.

Героическое содержание поэмы неотделимо от субъективного авторского чувства. Шелли поэтизирует подвиг борцов за свободу.

В марте 1818 г. Шелли покинул Англию. Последние годы он жил в Италии, где поддерживал дружеские отношения с Байроном. Отзвуки бесед Шелли с Байроном ощутимы в поэме «Юлиан и Маддало» (Julian and Maddalo, 1818). Граф Маддало напоминает Байрона, а Юлиан — Шелли.

Героическая тема в творчестве Шелли нашла наиболее яркое выражение в философской поэме «Освобожденный Прометей» (Prometheus Unbound, a Lygical 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: мужество, величие души, бесстрашие перед силой зла. Герой Шелли совершенно свободен от таких черт, как честолюбие, зависть, мстительность и стремление к самовосхвалению. Прометей, по словам Шелли, — «это образ высшего совершенства нравственных и интеллектуальных сил, герой, движимый самыми чистыми и самыми искренними побуждениями к лучшим, благороднейшим целям».

Шелли продолжил сюжет греческого мифа и эсхилловской 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. Трагическое величие Прометея состоит в его мужестве и непримиримости ко злу. Трагический герой не погибает; одерживая победу над злом, он приближает светлое будущее. К тому же он не одинок в борьбе; ему помогает вся природа. Прометей — представитель человечества, действующий вместе с другими героями. Миф о Прометее истолковывается революционным романтиком Шелли 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:

Владычествую над своим несчастьем
И над пустым возмездием твоим.
(Перевод К- Чемена)

Прометея терзают фурии — «Собаки Ада», которых Юпитер кормит мольбами и стопами 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 Прометей не способен к смирению, ибо знает, что оно закабалит человечество.

Меркурий, сын Юпитера, уговаривает Прометея смириться, но он остается непреклонным и готов выносить пытки до тех пор, пока тиран не погибнет, ибо знает, что в жестокости кроется слабость тирана.

А злая месть твоя, жестокий царь,
Скорее поражение, чем победа...

К мужеству и стойкости Прометей пришел через любовь. Второй акт открывается монологом возлюбленной Прометей Азии, которая спрашивает о нем у своей сестры Пантеи. Затем Азия просит Демогоргона ответить ей: кто же создал зверства и безумства? Демогоргон называет Юпитера. Азия ждет падения тирана и того часа, когда она будет счастлива с Прометеем.

И быть любимой и любить прекрасно!
Любовь сияет всем, и никогда
Не тягостен ее знакомый голос.

На стороне Прометей — 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...

Угрозы Юпитера бессильны. Он больше не властен над стихиями и не может избежать неотвратимой гибели. Океан, узнав о падении тирана, возвещает счастье на земле. Геракл освобождает Прометей. Преображенная Земля приветствует Прометей, восхищаясь его мужеством:

А ты донес свой факел, Прометей,
До цели Времени.

В четвертом акте «Освобожденного Прометей» 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.

Рисуя 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 Прометей» 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.

Личность в произведениях романтиков еще не была характером. В ней не было конкретно-исторических и индивидуально-психологических свойств. Прометей у Шелли — это обобщенный образ героя, в котором субъективное начало сказывается в самой идеальности образа.

Поэма Шелли отличается многообразием ритмики. Наряду с белым стихом в ней встречается еще тридцать шесть стихотворных форм. Все художественные средства подчинены лирико-философской теме. Эпическое содержание поэмы неотделимо от субъективной авторской позиции, поэтому тема развивается в бурном и порывистом ритме.

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. Эта история, рассказанная в итальянской хронике, была широко известна в Италии и вызывала всеобщий интерес на протяжении двух столетий.

Римский граф Ченчи чувствует безнаказанность своих действий и стремится в любом случае доказать могущество и власть. Он жесток по отношению к своим детям. Ненавидя их за то, что они являются наследниками его богатства, он не только лишает детей помощи, но намеренно обрекает их на гибель. Преступно отношение развратного Ченчи к собственной дочери Беатриче. Протестуя против унижения человеческого достоинства, против лицемерия властей, которые отказываются защитить ее, Беатриче убивает отца-деспота. Папская курия жестоко расправилась с Беатриче, осмелившейся активно выступить против тирании: она была подвергнута пыткам и казнена. 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.

С большой художественной силой развивается в трагедии антирелигиозная тема. Шелли обличает католическое духовенство,

¹ См.: Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. М., 1971.

которое поклоняется не столько богу, сколько власти золота и готово оправдать любое преступление, если грешник щедро заплатит церкви. В трагедии показаны иезуитская жестокость, лицемерие и подлость церковников (образ прелата Орсино, образ Кардинала). Папа, рассчитывавший на дары богатого римского графа Ченчи, дает ему отпущение любых грехов.

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 Шелли остается романтиком; персонажи его трагедии не стали полнокровными характерами. Герои Шелли — воплощение определенного принципа; они одноплановы, лишены жизненной противоречивости. Столкновение героев — это конфликт разных принципов. Отсюда резкое противопоставление противоположных фигур. Франческо Ченчи — злодей, ловко прикрывающий свои преступления с помощью богатых даров, приносимых им римской церкви. Его дочь Беатриче, жертва деспотизма своего отца, — воплощение человечности. Коллизия основывается здесь, скорее, на столкновении полярно противоположных фигур, чем на сложной противоречивости и конфликтности реальных ситуаций.

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.

Трагедия вызывает эмоциональный отклик у людей тогда, когда она говорит языком своего народа, а не тем, который понятен только определенному классу общества.

Мораль трагедии не должна быть догматической и навязчивой. 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.

Героическим темам в лирике Шелли соответствует масштабное изображение могучих сил природы. Космические просторы, бури, потоки, ветер — такова стихия лирических шедевров поэта. Природа в стихах Шелли предстает в бурном движении и непрерывном изменении. Это стихи, основанные на параллелизме «человек и природа». Природные явления одухотворяются, окрашиваются чело-

веческими эмоциями и настроениями. Философский характер лирики Шелли раскрывается в ярких символах.

Идеал прекрасного выражен в стихотворении «Гимн Интеллектуальной Красоте» (Hymn to Intellectual Beauty, 1816). Лирический герой обращается с клятвой верности к духу интеллектуальной красоты, который является для него смыслом бытия.

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?..

(Перевод С. Маршак)

Поэт обращается к труженикам Англии с призывом начать революционную борьбу против угнетателей.

Если «Песнь к людям Англии» отличается простой формой призывного стиха, то стихотворение «Ода к Западному Ветру» (Ode to the West Wind, 1819) характеризуется сложной структурой. Сходная идея выражена в символическом образе — в обращении лирического героя к Западному Ветру, который разрушает все старое на своем пути и способствует созданию нового. Метафорическая форма подчинена здесь идее революционного обновления жизни. 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.

Близко к иносказательному смыслу «Оды к Западному Ветру» стихотворение «Облако» (The Cloud, 1820). Метафорический образ облака означает благотворное для человека движение и изменение жизни. Любовь к красоте природы, светлое восприятие бытия, оптимистическая вера в неизбежное торжество радости и свободы — такова поэтическая атмосфера этого стихотворения.

Теме любви посвящено стихотворение «Эпипсихидион» (Eripsychidion¹, 1821). В символической форме поэт говорит о своем чувстве к Эмилии Вивиани. Истинная любовь идеальна, она основана на взаимопонимании, интеллектуальном общении и родственности воображения; любовь всепобедительна, она побеждает зло, освобождая людей от тьмы.

И разве мы с тобой не рождены
Отличны друг от друга, но слитны,
Как музыкальных нот согласных лад —
Столь сладостный, что души в нем дрожат,
Как в воздухе колеблются листья?..
Любовь властна могильный склеп разбить
И тело от цепей освободить,
От хаоса и праха — дух, лия
Жизнь сердцу мертвому...

(Перевод В. Д. Меркурьевой)

Одним из лучших образцов интимной лирики Шелли является стихотворение «К Джейн. Воспоминание» (To Jane: The Recollection, 1822). Лирический герой вспоминает о Джейн Уильямс, об их встрече, с трепетной благодарностью говорит о нежном и чистом чувстве дружбы, дающем ощущение умиротворенности в неспокойной и трудной жизни.

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. Ему свойственно то же ощущение свободного полета, которое является родной стихией для жаворонка. Поэт учится у природы и обращается к жаворонку с просьбой научить его создавать песни, которые могли бы принести радость человеку.

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, опубликована 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

¹ Слово «эпипсихидион» можно перевести как «вращение душ в малом кругу»; человеческие души, дополняющие одна другую, сравниваются с планетами.

содержит трагические ноты: поэт говорит о рабском существовании простых людей. Поэма заканчивается призывом к борьбе, к восстанию.

Восстаньте ото сна, как львы,
Вас столько ж, как стеблей травы;
Развейте чары темных снов,
Стряхните гнет своих оков,
Вас много — скуден счет врагов!

(Перевод К. Бальмонта)

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 стремился 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 Poetry, 1821, опубликован в 1840 г.), который был ответом на работу писателя и друга Шелли Т. Л. Пикокка «Четыре века поэзии» (The Four Ages of Poetry, 1820).

Пикок считал, что поэзия утрачивает свое значение по мере развития цивилизации. В противовес точке зрения Пикокка Шелли утверждает идею великого значения поэзии в истории человеческого общества, ставит вопрос о сущности поэтического творчества.

Шелли намеревался написать трактат в двух частях. В первой части он развил свой взгляд на специфику поэзии; во второй, не написанной, части он хотел осветить состояние литературной жизни в современной Англии.

Раскрывая сущность искусства, Шелли постоянно имеет в виду его историческое развитие, он характеризует творчество Гомера и Софокла, Данте и Шекспира, Бэкона и Мильтона.

Поэзия основана на «внешних, и внутренних» впечатлениях человека. Поэт создает мелодию и гармонию, возникающую в результате внутреннего восприятия звуков, являющихся следствием внешних впечатлений. 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, которое заключено в существующих отношениях: во-первых, между существованием и восприятием и, во-вторых, между восприятием и выражением». 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 все- сильном воздействии поэта-законодателя на общество. Так, Шелли пишет: «Поэзия — в самом деле нечто божественное. Она средоточие и центр знаний; она включает всю науку ... Это — корень и цвет всех систем мысли...». «Поэты — жрецы неожиданного вдохновения; зеркала, отражающие гигантские тени, которые будущее отбрасывает на настоящее... Поэты — непризнанные законодатели мира».

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. Поэт считает пороки современников временной одеждой для своих образов, одеждой, которая прикрывает, но не скрывает их вечную красоту. «Поэзия срывает покров со скрытой красоты мира». «Поэзия — это зеркало, которое делает прекрасным то, что искажено». «Поэзия — запись лучших и самых счастливых моментов жизни самых счастливых и лучших умов». «Поэзия делает бессмертным все, что есть лучшего и самого прекрасного в мире».

Шелли утверждает, что поэзия основана на воображении, с помощью воображения поэзия возвеличивает добро.

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. Отмечая различие между разумом и воображением, Шелли устанавливает и зависимость между ними. «Разум — перечисление уже известных свойств; воображение — представление о ценности этих свойств, взятых в отдельности и как целое. Разум уважает различие, а воображение — сходство между вещами. Разум относится к воображению так же, как инструмент относится к творцу; как тело к духу; как тень к предмету».

Шелли считает, что сам язык — уже поэзия. Язык поэта метафоричен, он отмечает ранее неизвестные отношения между вещами, создает свежие ассоциации мыслей и впечатлений. «Великим орудием доброй морали является воображение», — пишет Шелли, сознавая глубокую связь этического и эстетического начал в поэзии. Поэзия содействует нравственному совершенствованию человека.

В трактате подчеркнута общественная роль искусства.

«Поэзия — неизменный провозвестник пробуждения великого народа, сторонник благотворных перемен во мнениях и установлениях». Шелли сознает силу воздействия поэзии на общество. 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 Ките

(John Keats, 1795—1821)

Поэт-лирик, писавший, на высокие темы любви, красоты, искусства, Джон Ките был человеком драматической судьбы. Отказавшись от занятий медициной, Ките посвятил себя поэтическому творчеству. Но жизнь его была недолгой: в 25 лет он умер от туберкулеза. Ките создал произведения, ставшие шедеврами английской поэзии.

По своим социальным и эстетическим взглядам Ките относится к течению лондонских романтиков. Ближе всех к нему был Хэзлитт. Ките испытывал влияние радикальных идей Хэзлитта, но, как и последний, он скептически относился к политическим способам борьбы.

Течение лондонских романтиков демократично в своей основе. Ките, Хэзлитт, Лэм, Хент выступали с критикой буржуазных порядков и торийской политики Англии, предлагали радикальные реформы, защищали права личности, высказывали прогрессивные этические и эстетические идеи.

Лондонских романтиков объединяло участие в журнале «Экзаминер» (*The Examiner*, 1808—1821). 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 движения¹.

Р. М. Самарин отмечал «глубокий общественный пафос творчества» Китса, «элементы протеста против гнета бездушного, эгоистического буржуазно-дворянского строя»².

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 придет 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 сонете «Костюшко» (To Kosciusko, 1816), посвященном борцу за независимость Польни, Ките говорит об огромном влиянии на души людей самого имени героической личности.

Героическое прошлое Ките противопоставляет прозе настоящего. В стихотворении «Робин Гуд» (Robin Hood, 1818), в котором поэт воспевае легендарного героя и его вольнолюбивых друзей из Шервудского леса, сказался его интерес к героической теме народной борьбы.

Ките — 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) Ките выражает чувства скорби и печали по поводу преждевременной трагической гибели поэта. Но сонет заканчивается прославлением вечно живого творчества. Возвышенный характер поэзии определяется сравнением с космосом. В сонете возникает романтический образ высокого неба, небесных сфер, в которых слышен голос поэта, продолжающего петь над миром, полным страха.

«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. Ките, 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

¹ См.: Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970.

² Самарин Р. М. Ките. — В кн.: История английской литературы. М., 1953, т. 2, вып. 1.

в самом обычном и славит поэзию земной жизни. «Пока земля пребудет, не умрет поэзия». Голос поэзии будет звучать, несмотря ни на что, так же как «кузнечик свежий голос подает», даже если и птицы уже не поют, истомившись от зноя; так же как сверчок продолжает свою трель, даже если в зимнюю непогоду молчит все живое. Сонет «Кузнечик и сверчок» проникнут оптимистической верой в торжество жизни, пониманием поэтического смысла бытия, ликующим восприятием красоты природы.

Символом жизни является образ реки Нил в «Сонете к Нилу» (Sonnet to the Nile, 1818). Поэт отвергает всякие сомнения в великом смысле жизни. Темные фантазии невежественных людей, воображающих, что жизнь — бесплодная пустыня и полный застой, нелепы. Жизнь, как и Нил, приносит людям благо.

Наряду с сонетом Ките 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 восхищается пением соловья. Несмотря на боль в сердце, герой счастлив тем, что счастливый соловей свободно поет о прекрасном лете. Поэт хотел бы быть вместе с соловьем и не знать тех горестей и печалей, которые наполняют его жизнь. Оя хотел бы улететь вместе с ним на крыльях поэзии. Поэту не страшно умереть, так как он знает, что соловей по-прежнему будет петь свою песню. Соловей бессмертен. Но упиваясь музыкой, поэт не забывает о действительности, фантазия не может оторвать его от реальности.

Ките увлекается поэзией эпохи Возрождения. Он высоко ценит творчество Эдмунда Спенсера. С традицией Возрождения, и Просвещения связан сенсуалистский, стихийно-материалистический характер изображения природы в поэзии Китса. Ренессансная традиция сказалась 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) Ките с иронией сопоставляет чувства современника с любовью у шекспировских героев.

Сам Ките 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 Ките 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.

Бродя на воле, можно увидать
Тебя сидящей в риге на земле,
И веялка твою взвевает прядь.
Или в полях ты убираешь рожь
И, опьянев от маков, чуть вздремнешь,
Щадя цветы последней полосы.
Или снопы на голове несешь
По шаткому бревну через поток,
Иль выжимаешь яблок терпкий сок
За каплей каплю долгие часы.

(Перевод С. Маршака)

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 первоначальной красоты. Он видит красоту в реальном мире, воображение открывает эту красоту и воссоздает ее в поэтическом произведении. Красота заключена во всех вещах. Воображение поэта способно открыть красоту там, где ученость ее не видит.

Ките выдвигает идею о «негативной способности», означающую такое творческое состояние, когда поэт сливается с объектом не с помощью рассудка, а посредством воображения. Красота, которую раскрывает поэт в объекте, является истиной. Красота присуща объекту, и в этом состоит эмпирико-сенсуалистский характер эстетики Китса. Однако он идеалистически рассматривает роль и соотношение чувства и разума в самом процессе познания, отдавая предпочтение чувству. Ките был противником дидактизма в поэзии, но он высоко ценил нравственное воздействие поэзии, достигаемое непосредственностью, красотой, истинностью образа.

Стремясь восстановить мир красоты и истины, который изуродован в современной ему буржуазной действительности, Ките ищет в объекте прежде всего красоту и обращается в поисках идеала прекрасного к античности и Ренессансу. Поэт жаждет найти гармонию в человеке и природе. У Китса «всепоглощающая страсть к прекрасному была выражением ненависти к современной ему действительности и тем самым формой социального протеста»¹.

Противоречие между мечтой и действительностью поэт-романтик Ките выражал как противоречие между идеалом красоты и буржуазной прозой. Преклонение Китса перед красотой не было,

¹ Дьяконова Н. Я. Из истории эстетических идей в Англии (Хэзлитт, Ките, Лэм, Хент). — В кн.: Проблемы романтизма. М., 1971, с. 168.

однако, бегством от жизни, от проблем, волнующих человечество. В теме красоты и искусства 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». Искусство делает неувыдаемыми преходящие чувства и страсти. Красота искусства обращена к последующим поколениям.

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!

(Перевод О. Чуханцева)

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 преобладал пафос раскрепощения действия, мысли и чувства, то основным пафосом поэзии Китса было раскрепощение эстетического сознания человека»¹.

Ките 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 красоты с особой силой выражен в начальных двадцати четырех строках поэмы «Эндимион» (*Endymion*, 1817). 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. Красота — в величественной гибели прекрасных людей; она — в чудесных рассказах о жизни.

Связь поэзии Китса с искусством Ренессанса обнаруживается в поэме «Изабелла» (*Isabella, or The Pot of Basil*, 1818). Сюжет этой поэмы заимствован из «Декамерона» Боккаччо. Ките повествует в форме октавы о трагической любви Изабеллы и Лоренцо. Богатые братья Изабеллы, узнав о ее тайной любви к бедному юноше Лоренцо, убивают его. Изабелла остается навсегда верной своей любви. Она

¹ Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность, с. 454.

тайком переносит голову убитого Лоренцо в свой сад. Братья, раскрыв тайну Изабеллы', крадут из сада горшок с базиликой, где спрятана голова Лоренцо, и бегут из Флоренции. Изабелла повергнута в горе жестокостью людей.

Поэма включает обличительную тему — гневную характеристику братьев-убийц, которые обогатились за счет угнетения искателей жемчуга и звероловов.

В поэме «Гиперион» (Hureion, 1818) Ките использует приемы аллегорической поэзии эпохи Возрождения. В поэме показано столкновение противоположных сил. Новые олимпийские боги благодаря своему величию, красоте и силе побеждают титанов. Мотивы античных мифов являются аллегорической формой изображения современных общественных перемен. 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. Древний Океан говорит о необходимости движения к новому совершенству. Поэма проникнута пафосом познания истины. Человечество в своем историческом развитии стремится к идеалу красоты-истины. Хаос преодолевается, и торжествует поэт и мудрец Аполлон. Обладая пророческим даром, Аполлон видит будущее и своей волей старается приблизить его. Искусство Аполлона преобразует мир во имя человеческого счастья. В образе Аполлона выражена авторская мысль о нравственной преобразующей силе искусства. Поэма осталась незавершенной.

Во фрагменте «Падение Гипериона. Видение» (The Fall of Hureion. 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, врачевателем людей; истинный поэт думает о земном. Монета наделяет поэта всеми познаниями, которые хранятся в ее памяти. Во фрагменте «Падение Гипериона» Ките говорит о том, что подлинным художником может стать лишь тот, кто посвящает свою жизнь людям, кто борется за истину.

По поводу поэмы Китса «Гиперион» английский критик-марксист Ральф Фокс писал: «Весь процесс творчества, все муки художника сосредоточены в этой неистовой схватке с действительностью, в напряженном стремлении создать правдивую картину мира... Ките, кого реакционные критики его времени ненавидели и травлили с бешеной злобой, даже яростнее, чем Байрона и Шелли, революционность которых была очевидна, в своей замечательной поэме, так и не завершённой, пытался передать самую сущность революционной борьбы великого художника-творца. Ведь настоящий

большой писатель, независимо от его политических взглядов, должен всегда вести ожесточенную и революционную битву с действительностью, — революционную потому, что он должен стремиться изменить действительность. Жизнь, которой он живет, — всегда борьба неба и ада, конфликт между богами поверженными и богами восходящими, борьба за душу человеческую» \

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 методом построения романа и раскрытия характеров героев. Романтизм в творчестве Скотта своеобразно сочетается с ярко выраженными реалистическими тенденциями. Исследователи отмечают, что Скотт включил «романтическое» в круг реального².

В мировую литературу Вальтер Скотт вошел как создатель исторического романа. Значение его творчества раскрыл В. Г. Белинский, подчеркнув, что Скотт дал «историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству»³. В статье «Речь о критике» В. Г. Белинский отметил: «Дать историческое направление искусству XIX века — значило гениально угадать тайну современной жизни»⁴.

С присущей ему глубиной проникновения в жизнь самых различных эпох, начиная со средних веков и кончая тем временем, в которое 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.

² Фокс Р. Роман и народ. М., 1960, с. 73—74.

³ См.: Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. М.—Л., 1965, с. 407.

⁴ Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 6, с. 258

⁴ Там же, с. 278.

Феодально-патриархальная Шотландия уходила в прошлое; на смену ей приходила Шотландия буржуазно-помещичья. Смена формаций влекла за собой возникновение и развитие новых форм идеологии, новых явлений в литературе и искусстве; она обостряла интерес к прошлому, к истории, породила стремление разобраться в закономерностях ее развития. В философии, науке и литературе это стремление осуществлялось различными путями. Величие и сила Скотта заключаются в том, что он соединил в своем творчестве изучение истории с философским осмыслением событий 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.

Скотт-романист заставляет размышлять над событиями истории; знакомя с прошлым, он помогает понять настоящее; обращаясь к старине, он ставит вопросы, связанные с современностью, поднимает проблемы общественной нравственности, справедливости.

Вальтер Скотт родился в столице Шотландии Эдинбурге. Во времена Скотта Эдинбург уже не был политическим центром страны. С начала XVIII в. Шотландия перестала быть самостоятельным государством, став частью Соединенного королевства Великобритании. О былом величии страны напоминали возвышающиеся на холмах полуразрушенные дворцы шотландских королей, знаменитый Эдинбургский замок, развалины Голирудского аббатства. 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, систематически изучает историю Шотландии, Англии и других европейских стран.

Народное творчество вдохновило Скотта на создание романтических баллад¹. 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 Гете, балладами Бюргера, поэмами Тассо.

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), посвященные средневековью. 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 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 развития 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. Романы Скотта содержат подробности этнографического характера; с большим мастерством написаны батальные и жанровые сцены, обрисованы портреты героев, обстановка, в которой они живут и действуют.

Без анализа мировоззренческих позиций Скотта нельзя понять своеобразие его исторических романов. Мировоззрение писателя

¹ Баллада Скотта «Иванова ночь» (*The Eve of Saint John*) была переведена в 1824 г. на русский язык В. А. Жуковским.

было противоречивым. Он придерживался консервативных взглядов, поддерживал правительство торн и был сторонником конституционной монархии. Объективно Скотт признавал право народа на борьбу против угнетения, но он опасался революционных преобразований и его пугала идея народовластия. И все же консерватизм Скотта не был последовательным. Он поднимал свой голос в защиту народа и отразил в своих лучших романах народную точку зрения на происходящие события.

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, происходящие 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»¹,

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. Феодальная 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 герой романа молодой Фрэнк Осбалдистон, приехавший из Англии в поместье к своему дяде.

В ходе восстания становится очевидной обреченность феодальной реакции и якобитов. Погибают почти все члены семьи лорда Осбалдистона. Фрэнк оказывается на стороне правительственных войск, выступающих против повстанцев. 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, возглавляемых отважным народным вожаком Роб Роем.

В романе воспроизведены быт и нравы горной Шотландии, 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. Фрэнку раскрывается «печальная и страшная истина: половина этих несчастных ходит без работы, без всякой работы... земледелие, скотоводство, рыболовство и все другие виды честного промысла в стране не могут охватить и половины населения». Это обстоятельство вынуждает горцев заниматься «воровством, разбоем, уводом скота, всяческим хищничеством». 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. Рассказы о нем Скотту приходилось не раз слышать во время его поездок по стране. Роб Рой был гуртовщиком, которого разорили, лишили земли и дома. Он ушел в горы и возглавил отряд таких же, как и он, обездоленных горцев. Во введении к роману Скотт рассказывает о Роб Рое следующее: «Земельные владения

¹ Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 5, с. 42.

были отняты у него обычным судебным порядком, а его стада и домашнее имущество проданы с молотка... Судебные исполнители надругались над его женой... Роб Рой оказался несостоятельным должником... Он перебрался в горы и стал вести тот беззаконный образ жизни, которому и следовал с тех пор». Роб Рой был сильным, мужественным и справедливым человеком. Он «всемерно избегал проявлений жестокости, и не засвидетельствовано случая, когда бы он допустил ненужное кровопролитие или затеял бы дело, которое могло окончиться таковым. Предпринятые им набег проводились не только смело, но и мудро и почти всегда бывали успешны благодаря искусному руководству, а также тайне и быстроте, с которой выполнялись. Подобно английскому Робину Гуду, он был добрым и благородным грабителем и, отбирая у богатых, щедро оделял бедняков».

Скотт не стремился к воспроизведению всех подробностей, связанных с жизнью Роб Роя; он передал основное — дух горной шотландской вольницы, воплощенной 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. Романист изобразил Роб Роя сильным и крепким, с открытым и мужественным лицом, суровым в минуту опасности, но приветливым и ясным в часы веселья, с круто вьющимися рыжими волосами, в развевающемся на ветру плече, с длинным ружьем и ярким пером на шляпе.

С историей утверждения феодальных отношений в средневековой Англии связано действие романа «Айвенго». События романа 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 переустройства Англии.

Многообразна галерея действующих лиц романа: представители старой англосаксонской знати (Седрик, Ательстан), норманнские 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.

Средневековье изображено в романе как кровавый и мрачный период. Роман дает представление о безграничном произволе феодалов, о превращении рыцарских замков в разбойничьи притоны,

о бесправии и нищете крестьян, о жестокости рыцарских турниров и бесчеловечности процессов ведьм. Описываемая эпоха предстает во всей ее суровости.

Уже в самом начале повествования подчеркнут контраст между красотой и величием природы «той прелестной области веселой Англии, которая орошается рекою Ден», и условиями жизни народа. Две человеческие фигуры возникают на фоне лесного пейзажа; на шее 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 Безмозгло, 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. Что покрупнее да пожирнее, то к их столу; женщин покрасивее — на их ложе; самые храбрые из нас должны служить в войсках под началом чужеземцев и устилать своими костями дальние страны, а здесь остаются лишь немногие, да и у тех нет ни сил, ни желания защищать несчастных саксонцев».

Изображение народа и его вожаков представляет особый интерес в романе. 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, английских баллад. 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 традициях 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.

«Айвенго» является блестящим образцом исторического романа Скотта как по значительности поставленных в нем проблем, так и по мастерству и глубине их разработки.

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.

Известно, что в XVII в. классовая борьба проходила в Англии под религиозными лозунгами. Религиозная оболочка была удобна для борьбы с феодализмом, опиравшимся на официальную церковь. Выступая под знаком религиозной реформации, сторонники буржуазного строя преследовали две цели: привлечь на свою сторону как можно большее количество приверженцев и скрыть буржуазно-ограниченные цели и содержание революции. Религиозное движение XVII в., получившее название пуританства, не было единым. Его правое крыло составляла крупная буржуазия, выступавшая против феодализма, но боявшаяся революции; а левое крыло составляли представители народа, требовавшие коренных социальных преобразований в стране путем революции.

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. Но как это обычно бывает у Скотта, фигура героя, история его любви затмеваются бурным потоком разворачивающихся 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 представлен фанатизм роялистов, стремящихся любыми средствами расправиться с народным движением, со своими классовыми врагами 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 подчеркнув историческую значительность пуританской революции, 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 приветствует «славную революцию» и осуждает «фанатизм» пуритан, который представляется ему весьма опасным. Этот фанатизм Скотт показал в образах слепой Бетси Маклюр, безумного Аввакума Многогневно, в образе Берли.

Осуждая доходящих до крайности фанатиков, Скотт изображает в романе трагическую гибель как Клеверхауза, так и Берли, как бы иллюстрируя этим самым мысль о том, что подобная гибель неизбежна для людей самых различных политических партий, если они не «образумятся» на определенном этапе своей деятельности и не сочтут нужным и полезным для обеих сторон заключить хотя бы вынужденное перемирие.

Живым и невредимым из борьбы выходит лишь Генри Мортон. Он делает блестящую карьеру, становясь генералом принца Вильгельма Оранского и принимая программу компромисса и умеренности.

Выступив создателем многопланового романа, Скотт строит сюжеты своих произведений свободно, обогащая их множеством событий, вводя большое количество действующих лиц. В этом свободном развитии действия с присущими ему многочисленными разветвлениями проявилось стремление писателя передать многообразие и богатство жизни. Перед читателями романов Скотта проходят судьбы многих людей; 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 проявилось 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.

Рассказывая в «Айвенго» о борьбе англосаксов и норманнов, Скотт убедительно показывает историческую правомерность победы последних, так как они несут с собой более развитые формы феодализма.

В романе «Квентин Дорвард», действие которого происходит в XV в., подчеркивается неизбежность централизации королевской власти в процессе борьбы с отдельными крупными феодалами, необходимость утверждения абсолютизма. В романах «Вудсток» и «Пуритане», отражающих события английской буржуазной революции XVII в., Скотт, несмотря на свой консерватизм и якобитские симпатии, показал закономерность победы буржуазных отношений над феодальными. Обращаясь в «Роб Рое» к событиям XVIII в., писатель раскрывает неизбежность народных восстаний в условиях складывающегося буржуазного общества.

Как создатель жанра исторического романа Вальтер Скотт вошел в мировую литературу, заняв место в первом ряду ее лучших представителей.



КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ. XIX ВЕК

Как ведущее направление критический реализм утверждается в английской литературе в 30–40-е годы XIX в. Своего расцвета он достигает во второй половине 40-х годов — в период наивысшего подъема чартистского движения.

В 30–40-е годы выступают такие замечательные писатели-реалисты, как Диккенс, Теккерея, 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, период вступления на историческую арену пролетариата. Эта бурная эпоха вызвала к жизни расцвет демократической культуры.

Промышленный переворот конца XVIII в. явился мощным толчком для развития капитализма в стране. Начиная с этого времени происходит быстрый рост английской промышленности, а вместе с ней и английского пролетариата.

Англия XIX в. представляла собой классическую страну капитализма. Уже в начале 30-х годов она вступает в новый этап своего исторического развития, ознаменовавшийся обострением противоречий между буржуазией, которая благодаря поддержке народа

одержала победу в борьбе с аристократией, и пролетариатом. Буржуазные реформы (закон о бедных 1834 г., отмена хлебных законов 1849 г.) способствовали развитию английской промышленности. В этот период Англия занимает прочное положение на международной арене. Расширяются ее колонии и рынки сбыта. Однако колониально-национальные противоречия обостряются не в меньшей степени, чем классовые.

В середине 30-х годов в стране начинается подъем рабочего движения. Вступление на историческую арену чартистов свидетельствовало о предельном напряжении социальной борьбы в стране. В 30-е годы «классовая борьба, практическая и теоретическая, принимает все более ярко выраженные и угрожающие формы»¹. Чартизм привлек на свою сторону широкие трудовые массы английского народа и определил характер общественной жизни страны тех лет.

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 революционной 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.

В годы, предшествовавшие революции 1848 г., были созданы лучшие произведения английского критического реализма. Именно в это время выходят романы «Ярмарка тщеславия» Теккерея, «Джен Эйр» и «Шерли» Шарлотты Бронте; «Мэри Бартон» Элизабет Гаскелл. В 1848 г. закончил один из своих лучших романов «Домби и сын» Диккенс.

Все эти произведения с большой силой отразили настроения широких народных масс, их протест против гнета капитализма. И именно поэтому писатели-реалисты, не принимавшие непосредственного участия в рабочем движении, не являвшиеся сторонниками революционных методов борьбы, были близки английскому пролетариату, всему народу Англии в его борьбе против оков капиталистической эксплуатации. С каким энтузиазмом писал Диккенс о революционных событиях 1848 г. во Франции в письме к Джону Форстеру (в знак солидарности с революционной Фран-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 23, с. 17.

цией это письмо было написано им по-французски): «Да здравствует Республика! Да здравствует Народ! Долой королей!.. Пусть прольется кровь за свободу, справедливость, за дело народа!»

К июню 1848 г. относятся слова писательницы Джордж Элиот: «Я разделяю вашу радость по поводу французской революции. Меня радует каждая большая манифестация тех сил, на которых зиждется наше существование...», «Массы трудящихся людей провозглашают принципы, которые определяют будущее».

Творчество английских реалистов развивалось в обстановке напряженной идеологической борьбы. Буржуазные идеологи — Бентам, Мальтус, Милль, Маколей, выдвигая лозунги буржуазного либерализма, восхваляли капиталистическую цивилизацию, стремились доказать незыблемость существующих порядков.

Теория утилитаризма Бентама утверждала эгоизм и культ собственности как неперемные условия буржуазного процветания; просветительский культ разума вытеснялся принципом эгоистической пользы. В трудах Бентама буржуазная мораль обнаруживала и свою классовую сущность, и свое лицемерие. Маркс называет Бентама «архифилистером», «резво-педантичным, тоскливо-болтливым оракулом пошлого буржуазного рассудка XIX века».

Защитником капиталистического строя выступил Мальтус. Основную причину бедствий народных масс Мальтус видел в росте народонаселения и считал, что в увеличении нищеты повинны сами трудящиеся, поскольку они не стремятся, с его точки зрения, к самоограничению и сокращению деторождения. Сам Мальтус в своем трактате «Опыт о законе народонаселения» призывал к решительному подавлению рабочего класса и отказу выполнять выдвигаемые им требования.

Нерушимость социальных основ буржуазной Англии стремится доказать в своих трудах историк Маколей (Thomas Macaulay, 1800—1859). Убежденный противник рабочего движения, он выступает с поддержкой антинародной внутренней и колониальной политики английского правительства, направленной на порабощение народов Индии и Ирландии.

Принципы утилитаризма и эгоизма отстаивал в своей этике Милль (John Mill, 1806—1873).

Охранительные тенденции нашли выражение в романах Бульвер-Литтона (Edward Bulwer-Lytton, 1803—1873) и Дизраэли (Benjamin Disraeli, 1804—1881). Томас Карлайль (Thomas Carlyle, 1795—1881), который в своей публицистике 30-х годов критиковал буржуазные порядки, осуществлял эту критику с позиций «феодального социализма», призывая к возрождению навсегда ушедших в прошлое феодально-патриархальных порядков.

¹ См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 23, с. 623.

В трудах буржуазных ученых и писателей утверждалось понятие «викторианской Англии», связанное с насаждаемым ими представлением о периоде правления королевы Виктории, продолжавшемся с 1837 по 1901 г., как эпохе благоденствия и устойчивого процветания страны. Эта официальная точка зрения не соответствовала истинному положению дел и опровергалась самой действительностью. Ее разрушению содействовало творчество писателей-реалистов.

В своем творчестве английские, реалисты XIX в. всесторонне отразили жизнь современного им общества, правдиво воспроизвели типические характеры в типических обстоятельствах. Объектом своей критики и осмеяния они сделали не только представителей буржуазно-аристократической среды, но и ту систему законов и порядков, которая установлена власть имущими. Писатели-реалисты ставят проблемы большой социальной значимости, приходят к таким обобщениям и выводам, которые непосредственно подводят читателя к мысли о бесчеловечности и несправедливости существующего общественного строя.

Английские реалисты обратились к основному конфликту современной им эпохи — к конфликту между пролетариатом и буржуазией. В романе Диккенса «Тяжелые времена», в «Шерли» Ш. Бронте, в «Мэри Бартон» Гаскелл поставлена проблема взаимоотношения капиталистов и рабочих. Произведения писателей-реалистов имеют ярко выраженную антибуржуазную направленность. Маркс писал: «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики; публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии, начиная с «весьма благородного» рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-либо делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката. Какими изобразили их Диккенс и Теккерей, мисс Бронте и мистрис Гаскелл? Как людей, полных самонадеянности, лицемерия, деспотизма и невежества; а цивилизованный мир подтвердил этот приговор убийственной эпиграммой: «они раболепствуют перед теми, кто выше их, и ведут себя как тираны по отношению к тем, кто ниже их» \

Своекорыстие буржуазных дельцов писатели-реалисты противопоставили нравственную чистоту, трудолюбие и стойкость простых людей. В описании людей из народа особенно ярко проявился гуманизм английских писателей и прежде всего Диккенса. В его творчестве с наибольшей силой сказался и присущий английским реалистам демократизм. Свой положительный идеал писатель видит в людях труда, бескорыстных и честных тружениках.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 10, с. 648.

Вместе с тем английские критические реалисты были далеки от понимания закономерностей исторического развития. Отражая в своих произведениях стремление народных масс к лучшей жизни, они не могли указать правильных путей борьбы. В их произведениях большая роль отводится моральному фактору; они выступают с проповедью компромисса, морального усовершенствования людей, апеллируют к совести власть имущих. Очень часто даже лучшие произведения Диккенса и других романистов завершаются компромиссными решениями поставленных в них больших проблем социального характера. Однако благополучные концовки, стремление доказать закономерность победы добра над злом приходят в столкновение с правдой жизни, с логикой самой действительности, реалистически изображенной в произведениях. Утопические идеалы английских критических реалистов порождают элементы романтики в их творчестве. Трезвый реализм, суровая критика капиталистических порядков сочетаются с романтическими мотивами, ситуациями и образами. Романтическое начало проявляется в произведениях реалистов в разной форме и в различной степени. Идиллия Дингли-Делла в «Пиквикском клубе» Диккенса выливается в романтическую утопию; романтический пафос протеста Джен Эйр и Хитклифа («Грозовой перевал» Э. Бронте) перекликается с мятежным духом героев поэм Шелли и Байрона. Критических реалистов сближает с романтиками их гуманизм, неприятие и критика буржуазного общества, стремление к справедливости и свободе.

Блестящих успехов в английской литературе XIX в. и особенно в 40-е годы достигает роман. 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, в Канаду уезжают герои «Мэри Бартон», о Франции времен буржуазной революции XVIII в. пишет в «Повести о двух городах» Диккенс, ^в Индию устремляется Сент-Джон («Джен Эйр» Ш. Бронте).

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 Эмили 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. Буржуазная историография определяет вторую половину XIX в. как «золотой век» викторианства. Однако насаждавшаяся 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.

Коллинз и Рид создают развлекательные, «сенсационные» романы, отвлекая читателей от реальной действительности, обращаясь к описанию необычного и эффектного. Треллоп описывает мирные будни буржуазного существования, отходя от острых проблем. Теннисон прославляет «процветающую» викторианскую Англию.

В этих условиях английский критический реализм продолжает свое развитие. Он характеризуется обращением к новым темам, дальнейшими поисками эффективных средств изображения жизни и характеров героев. Однако эстетика английского критического реализма подвергается влиянию позитивизма.

Эпическая широта и обличительная сила, свойственные произведениям писателей-реалистов 40-х годов, заметно убывают. Романы Теккерея 50-х годов («Пенденнис», «Генри Эсмонд», «Ньюкомы») во многом уступают его «Ярмарке тщеславия». Лучшие вещи Ш. Бронте и Гаскелл были созданы в конце 40-х годов («Джен Эйр», «Шерли», «Мэри Бартон»). И только Диккенс, не отступая от своих идейно-художественных завоеваний прежних лет, продолжает неуклонное движение вперед.

Реалистический роман второй половины XIX в. в Англии 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.

Чартистская литература

Мощный подъем рабочего движения в 30—40-е годы XIX в. явился основой для возникновения и развития чартистской литературы, отразившей действительность с позиций борющегося за свои права пролетариата. В. И. Ленин охарактеризовал чартизм как «первое широкое, действительно массовое, политически оформленное, пролетарски-революционное движение»¹.

Возникновение такого движения в Англии обусловлено конкретно-историческими особенностями ее развития. В XIX в. Англия была наиболее развитой в экономическом отношении страной; противоречия между пролетариатом и буржуазией достигли в ней особой остроты. Называя Англию «классической страной развития пролетариата»², Энгельс писал: «Положение рабочего класса является действительной основой и исходным пунктом всех социальных движений современности, потому что оно представляет собой наиболее острое и обнаженное проявление наших современных социальных бедствий»³. Появление на исторической арене пролетариата определило характер общественно-политической жизни страны.

Чартизм — ранний революционно-демократический этап борьбы пролетариата в Англии, вошедший в историю как «революционная эпоха английского рабочего движения»⁴.

Чартисты вели борьбу за всеобщее избирательное право. Предшествующие парламентские реформы (избирательная реформа 1832 г., закон о бедных 1834 г.) не могли удовлетворить пролетариат, так как по своему характеру они были антинародными. Борьба за всеобщее избирательное право была шагом вперед в подготовке социальной революции. Она вылилась в широкое массовое движение.

По своему составу чартистское движение⁵ было неоднородным. На раннем этапе с ним было связано движение мелкой буржуазии, даже наиболее радикальные представители которой верили в возможность мирного урегулирования социальных противоречий. Мелкобуржуазного влияния не избежали многие чартисты. В 40-е годы

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч. Изд. 5, т. 38, с. 305.

² Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 2 с. 243.

³ Там же, с. 238.

⁴ См.: Ленин В. И. Поли. собр. соч. Изд. 5, т. 16, с. 25.

⁵ Выдвинутые участниками движения требования были сформулированы в документе — «Хартии» (Charter). Движение за «народную хартию» стало называться чартистским.

внутри чартистской партии произошел раскол. Правое крыло чартистов — сторонников «морального воздействия», возглавлял О'Коннор; вождями левых чартистов были Э. Джонс и Д. Гарни.

Левое, революционно-демократическое направление чартизма поддерживали К. Маркс и Ф. Энгельс. Они выступали со статьями в периодических изданиях чартистов, критиковали ошибки и заблуждения участников движения, оказывали им действенную помощь своими советами.

Чартизм прошел несколько этапов. Возникнув в 30-е годы, чартистское движение пережило подъем в 1839—1842 гг. и вступило в свою наивысшую стадию в 1846—1848 гг. Организуется единая рабочая партия «Национальная ассоциация чартистов», создается организация «Братские демократы», цель которой заключалась в укреплении международной солидарности трудящихся. После 1848 г. чартистское движение постепенно затухает.

Влияние чартизма на общественную и культурную жизнь Англии велико. Чартистское движение определило гуманистический пафос и обличительную силу произведений мастеров «блестящей школы английских романистов».

Выступления пролетариата сказались и на творчестве «попутчиков» чартизма — таких, как Элизабет Баррет-Браунинг (Elisabeth Barrett-Browning, 1806—1861), Томас Гуд (Thomas Hood, 1799—1845) и Эбенезер Эллиот (Ebenezer Elliott, 1781—1849), стимулировав их обращение к самой насущной теме — теме тяжелого положения трудящихся. Однако, сочувствуя страданиям рабочих, эти поэты ограничивались призывом к филантропической деятельности и не были сторонниками социальной борьбы. Тем не менее некоторые произведения представителей филантропической литературы, отражающие бесчеловечную эксплуатацию детского и женского труда на ткацких фабриках, получили широкую известность в народной среде. 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.

Томас Гуд — наиболее одаренный из всех поэтов-«попутчиков» чартизма. Его талант и его стихотворение «Песнь о рубашке» были отмечены Ф. Энгельсом в работе «Положение рабочего класса в Англии». Ф. Энгельс писал о Томасе Гуде как о «самом талантливом из всех современных английских юмористов», как о «человеке с очень чуткой душой», опубликовавшем «прекрасное стихотворение «The Song of the Shirt» («Песня о рубашке»)

В этом стихотворении Т. Гуд изобразил непосильный труд швеи, проводящей всю жизнь за машиной. И лексика, и звучание строк передают ритм безостановочно стучащей машины:

Работай! Работай! Работай,
Пока не сожмет головы, как в тисках!

¹ См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 2, с. 435.

Работай! Работай! Работай,
Пока не померкнет в глазах!

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

Завершается стихотворение обращением к богачам, которых поэт призывает к состраданию и сочувствию беднякам.

Поэзия Т. Гуда была известна не только в Англии. Его стихи получили распространение и в других странах. В XIX в. они были хорошо известны в России. «Песнь о рубашке» перевел на русский язык М. И. Михайлов. Строки из «Стансов» Т. Гуда цитирует в романе «Что делать?» Н. Г. Чернышевский.

Учение В. И. Ленина о двух культурах в каждой национальной культуре помогает понять принципиальное значение чартистской литературы, представляющей в XIX в. демократическую и социалистическую культуру Англии. Вдохновенный борьбой за освобождение, английский пролетариат создает яркую и значительную литературу, отразившую настроения борющегося рабочего класса, противостоящую буржуазной литературе.

Чартистская литература воспринимает и продолжает традиции демократической литературы конца XVIII в. (Годвин, Пейн), революционной поэзии и публицистики романтиков (Байрон, Шелли), она развивается в едином русле с реалистическим искусством XIX в.

Развитие чартистской литературы связано с поисками художественного Метода, синтезирующего достижения революционных романтиков и писателей критического реализма. Исследователи художественного наследия чартистов отмечают эволюцию чартистских поэтов от присущего им на раннем этапе романтического видения и изображения мира к укреплению реалистических тенденций¹.

Чартистская литература характеризуется богатством и разнообразием жанров. Она представлена образцами эпической и лирической поэзии, сатирой, гимном, агитационной маршевой песней, рассказами, повестью, романом и публицистикой.

На раннем этапе чартистская литература была представлена главным образом публицистикой. Крупнейшим публицистом был Джордж Гарни (George Hagney, 1817—1897), руководитель левого крыла чартистского движения и редактор главного органа чартистов «Северная звезда» (*The Northern Star*). Революционный пафос его посланий и воззваний имел широкий отклик.

Большую историко-литературную и художественную ценность представляет чартистская поэзия. Являясь летописью борьбы

¹ См.: Ковалев Ю. Литература чартизма.— В кн.: An Anthology of Chartist Literature. М., 1956.

английского пролетариата, она отразила и интернациональный характер интересов чартистов, которых волновали революционные события в странах Европы и Америки, судьбы борющегося народа Ирландии, Франции, Германии, США.

Чартистская поэзия в годы подъема движения имела массовый характер. Имена создателей многих стихотворений и песен остались неизвестными. Среди чартистских поэтов лишь немногие были поэтами-профессионалами. Крупнейшие чартистские поэты — Эрнест Джонс (Ernest Jones, 1819—1869), Уильям Линтон (William Linton, 1812—1897) и Джералд Масси (Gerald Massey, 1828—1907).

Эрнест Джонс известен как поэт, публицист, романист и литературный критик. Одаренный писатель, он был энергичным борцом за права рабочих, вождем левого крыла чартистского движения и выдающимся оратором.

Большое значение для Джонса имело его общение с К. Марксом и Ф. Энгельсом. Под их влиянием Джонс выдвинул идею социальной революции.

Джонс родился в Берлине в аристократической семье. Его отец был майором английской армии. Джонс получил юридическое образование. В 1838 г. он приехал в Англию. Адвокатская практика и журналистская деятельность, которой он занялся в начале 40-х годов, дали ему возможность познакомиться с условиями жизни и труда английских рабочих.

В середине 40-х годов Джонс порывает со своим классом и примыкает к чартистскому движению. В 1846 г. в «Северной звезде» печатаются стихотворения, в которых, призывая завоевать хартию, Джонс воспекает и прославляет людей труда — «людей с честными сердцами, людей с могучими руками», которых он зовет трудиться «не для других, а для самих себя» (стихотворение «Наш вызов» — Our Summons, 1846).

Поэт проводит резкую грань между теми, кто трудится и создает, и теми, кто потребляет и живет за счет других, между «дающими» и «берущими» (стихотворение «Чартистский хор» — A Chartist Chorus, 1846). Он развивает мысль о том, что если рабочие могут обойтись без хозяев, то хозяева, угнетающие рабочих, не могут обойтись без их труда («Чартистский хор») и потому стремятся убедить их в «божественной предопределенности» и справедливости существующего общественного порядка (стихотворение «Наша судьба» — Our Destiny, 1846). Джонс выдвигает идею социального равенства.

В поэзии Джонса в период 1846—1848 гг. ведущее место занимает тема единения трудового народа, вступающего на путь борьбы за свои права. Возникает коллективный образ народа-труженика, поднимающегося по всей стране, с полей и фабрик, с холмов Шотландии и из городских трущоб (стихотворение «Наше предупреждение» — Our Warning, 1846). Обращаясь к народу Англии и при-

зывая вспомнить прошлое, Джонс славит в его лице свободолюбивых героев и смело заявляет о том, что «не может быть британцем тот, кто смеет быть рабом» (стихотворение «Ура!» — Our Cheer, 1846).

В стихотворениях Джонса пробуждающаяся в сердцах людей жажда социальной справедливости сравнивается с присущим самой природе стремлением к солнцу. Возникают картины весны, сопоставляемые с процессами, происходящими в сердцах и сознании приобщившихся к борьбе людей (стихотворение «Песня мая» — A Song for May, 1847). Он сравнивает бурлящие людские потоки с извержением вулкана и видит в них силу, превосходящую вспышки Этны: «человеческий вулкан никогда не утихает» (стихотворение «Фабричный город» — The Factory Town, 1847).

В стихотворениях Джонса, написанных в разгар революционных событий, прокатившихся по странам Европы в 1848 г., звучит тема международной солидарности трудящихся.

В стихотворении «Марш свободы» (The March of Freedom, 1848) Джонс обращается к народам всех стран с призывом объединиться и создать армию угнетенных. В стихотворении «Марсельеза» (The Marseillaise, 1848), обращенном к «сынам свободы», поэт зовет взяться за оружие и встать под знамена, обогранные кровью.

Призывные интонации стихов Джонса подчинены песенным ритмам. Многие из них открываются зачинами, содержащими обращение к слушателям и напоминающими зачины старинных баллад.

После подавления чартистского движения в 1848 г. Джонса арестовали и заключили на два года в тюрьму. Условия одиночного заключения были тяжелыми. Поэт был лишен возможности писать и пользоваться книгами. И все же его творческая мысль продолжает работать. Биографы Джонса свидетельствуют о том, что его лучшая поэма «Восстание Индостана, или Новый мир» (The Revolt of Hindustan, or the New World, 1851—1857), созданная в заключении, была написана между строк молитвенника грациным пером, занесенным в камеру порывом ветра.

«Новый мир» — аллегорическая поэма о судьбах народа в прошлом, настоящем и будущем. Действие происходит в Индостане, однако поэт имеет в виду Англию. Создана широкая картина освободительного движения народов Англии и находящихся под ее властью колоний. Англия сравнивается с островом, залитым никогда не высыхающей кровью. В условиях буржуазного общества положение народа становится невыносимым. Назревает революция, и происходит свержение власти угнетателей. Поэма завершается изображением бесклассового общества будущего.

Тема борьбы с тиранией звучит также и в созданных Джонсом в заключении стихах. В стихотворении «Бонивар» (Bonivard, опубл. 1851) нарисован образ отважного швейцарского

республиканца XVII в., в течение шести лет бывшего узником Шильонского замка. О Бониваре писал в поэме «Шильонский узник» Байрон. Перекликаясь с ним, Джонс вносит в трактовку образа Бонивара новые черты: герой его стихотворения остается несломленным и непримиримым до конца. Силу и душевное мужество ему дает сознание того, что он не одинок. «Весь мир любит Бонивара» — эти слова завершают стихотворение.

В начале 50-х годов Джонс сближается с Марксом, печатает его статьи в своем журнале «Заметки для народа» (*Notes to the People*); выступает сторонником социальной революции. Большой известностью пользуются его стихотворения «Песнь о будущем» (*The Song of the Future*, 1851) и особенно переложённая на музыку «Песнь низших классов» (*The Song of the Low*, 1852).

Джонс не стал марксистом. С упадком рабочего движения в Англии он отходит от него и примыкает к буржуазно-радикальным парламентским кругам. 60-е годы проходят для него под знаком углубляющегося творческого кризиса.

Преданное забвению буржуазным литературоведением, творческое наследие Джонса изучается прогрессивной критикой Англии и советскими исследователями.

В демократическом литературном наследии Англии важное место занимает чартистская критика. Ей принадлежит большая роль в развитии пролетарской литературы. Среди наиболее известных чартистских критиков, помимо Э. Джонса и Д. Масси, следует назвать Джорджа Гарни и Томаса Фроста (Thomas Frost).

К оценке наследия мировой культуры чартистские критики подходили с позиций борющегося пролетариата. В обстановке подъема рабочего движения они выступали основоположниками пролетарской эстетики в Англии.

Чартистские критики внесли свой вклад в развитие эстетической мысли. Они приступили к разработке вопроса об общественной роли литературы и резко осудили противопоставление искусства действительности; они отводили литературе важную роль в современной социальной борьбе, в защите интересов трудящихся. Обращаясь к литературе прошлых веков, они уделяли особое внимание творчеству демократических по своим устремлениям и взглядам писателей. Они высоко ценили Шекспира и Рабле, Мильтона и Бернса, Байрона и Шелли, Пушкина и Петефи. В произведениях этих писателей их восхищала оптимизм и жизнелюбие, сила революционного протеста и неукротимый дух борьбы, высокие идеалы гражданственности. В чартистских газетах перепечатывались произведения Байрона и Шелли, речи Байрона в защиту луддитов. Чартистские критики высоко оценили реалистические романы Диккенса и Теккерея.

Деятельность чартистских писателей и критиков имеет непреходящее значение в истории английской демократической культуры.

Чарлз Диккенс

(*Charles Dickens, 1812—1870*)

Английский критический реализм XIX в. блестяще представлен творчеством Чарлза Диккенса. Литературная деятельность (Диккенса составляет целую эпоху в развитии национальной культуры Англии и является ее гордостью.

Диккенс — один из создателей социального реалистического романа в Англии. Он раскрыл в своих произведениях противоречия между бедностью и богатством, выступил «защитником низших против высших, карателем лжи и лицемерия» (Н. Г. Чернышевский). В мировую литературу Диккенс вошел также как замечательный юморист и сатирик.

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 гг. В это десятилетие Диккенс создает романы «Большие ожидания», «Наш общий друг» и начинает работу над «Тайной Эдвина Друда». Завершить этот роман помешала смерть писателя.

Диккенс родился в местечке Лендпорт в предместье Портсмута в семье чиновника морского ведомства. Нужда и бедность семьи омрачали детство писателя и навсегда остались в его памяти. В 1823 г. семья Диккенса переселилась в Лондон. С десятилетнего возраста началась самостоятельная жизнь будущего писателя. Он поступает на фабрику ваксы и зарабатывает себе на существование. Вынуждают его к этому тяжелые семейные обстоятельства: за долги отец Диккенса был посажен в долговую тюрьму. Молодой Диккенс мечтал о карьере актера, но тяжелое положение семьи требовало постоянного заработка. Диккенс изучает стенографию и становится газетным репортером. Вскоре имя одаренного журналиста делается известным в среде парламентских репортеров. Его статьи печатаются в газетах. В качестве корреспондента Диккенс

побывал в ряде городов и районов Англии. В декабре 1833 г. был опубликован его первый очерк «Обед на Поплар-Уок»¹.

Мировоззрение и эстетические взгляды писателя формировались в 30-е гг. Это был бурный период в истории Англии, период напряженной социальной борьбы, вступления на историческую арену чартистов.

Диккенс никогда не был сторонником чартизма. Но ему были близки настроения трудовых масс, его возмущала существующая несправедливость и тяжелое положение народа. Творчество писателя было вызвано к жизни подъемом народно-освободительного движения.² Объективно оно служило делу борьбы, которую вел английский народ против порядков и законов буржуазного общества.

Диккенс близок к своим предшественникам — Дефо, Филдингу, Смоллету. Традиции просветительского романа он развивает в новых условиях жизни Англии XIX столетия.

В 1844 г. Ф. Энгельс отметил демократический характер творчества Диккенса, его обращение к новому герою — простому человеку. Ф. Энгельс писал: «...характер романа за последнее десятилетие претерпел полную революцию, ... место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов; ... это новое направление среди писателей, к которому принадлежат Жорж Санд, Эжен Сю и Боз, является, несомненно, знаменем времени»².

Свою первую книгу — сборник рассказов и очерков — Диккенс выпустил под псевдонимом Боз («Очерки Боза» — *Sketches by Boz*, 1836). Книга состоит из четырех циклов: «Наш приход», «Картинки с натуры», «Лондонские типы», «Рассказы».

Писатель ставил перед собой задачу дать «маленькие зарисовки подлинной жизни и нравов». Каждый из очерков воспроизводит то или иное событие из жизни обитателей Ист-Сайда — бедных кварталов Лондона. Все очерки в целом составляют картину жизни большого города в ее контрастах, противоречиях, сложности. «Очерки Боза» можно назвать прологом к творчеству Диккенс-романиста.

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

¹ Впоследствии известен под названием «Мистер Мине и его двоюродный брат».

² Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 1, с. 542. Боз (Boz) — псевдоним Диккенса.

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 процесса³, 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 непоколебимой честностью, неистребимой доверчивостью к людям, неиссякаемой 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. Пиквику чужд дух расчетливости, буржуазный практицизм, лицемерие. И именно поэтому он привлекает к себе симпатии читателей. Над ним нельзя не смеяться, как над человеком, совершенно не знающим жизни, но ему нельзя и не сочувствовать.

Образ Сэма Уэллера становится в романе воплощением тех качеств и еврейств, 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, идальго 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»; «Долой меланхолию, как сказал мальчишка, когда померла его учительница»; «Все от добрых чувств, сэр, с наилучшими намерениями, как говорил джентльмен, удрав от своей жены, потому что, кажется, ему неважно жилось с нею»; «Ничего так не освежает, как сон, как сказала служанка, собираясь выпить полную рюмку опия».

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. Описание суда, установленных в нем порядков, портреты судебных чиновников, взяточников и крючкотворов Додсона и Фогга свидетельствуют о смелости выступления молодого писателя против буржуазного судопроизводства. «Острыми по своему социальному звучанию являются эпизоды, связанные с пребыванием мистера Пиквика в тюрьме.

Роману в целом свойствен мягкий и жизнерадостный юмор. Блестящий юмор Диккенса проявился в обрисовке всех действующих лиц романа. Диккенс использует различные приемы создания ярких, запоминающихся образов. Красочная речь Сэма Уэллера, его афоризмы и каламбуры, врезающиеся в память читателя, помогают писателю создать образ умного, находчивого и никогда не унывающего парня. Путем неоднократных повторений, концентрируя внимание читателя на какой-нибудь одной, вполне определенной черте характера Тапмена, Снодграсса, Уинкля, Диккенс передает своеобразие каждого из них (влюбчивость Тапмена, трусливость Уинкля и т. д.). Иногда с помощью одной часто повторяемой детали Диккенс создает запоминающиеся образы (сонливость толстого парня, глухота старой леди).

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 взаимоотноше-

нии 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 недозволенный 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.

Глубоко правдивы, реалистичны картины, воссоздающие жизнь в работном доме, в лондонских трущобах. На примере некоторых образов (Нэнси, Оливер) Диккенс рисует трагизм положения людей, оказавшихся в тисках страшной действительности.

Однако проблема взаимоотношения человека и окружающей его среды в «Оливере Твисте» не получила достаточно убедительного раскрытия. Писателю еще не удалось показать непосредственного воздействия социальных условий на процесс формирования характера героев. Фейджин, Сайке показаны как «исконные преступники». Вне влияния окружающих обстоятельств формируется и характер Оливера. Маленький мальчик, попадающий в самые неблагоприятные условия, на протяжении всего романа сохраняет присущую ему детскую наивность и чистоту. Белинский писал об этом романе: «Как истинный художник, Диккенс верно изображает злодеев и извергов жертвами дурного общественного устройства; но как истинный англичанин, он никогда в этом не сознается даже самому себе».

В романах первого периода Диккенс ставит и вполне определенно разрешает проблему положительного героя. Положительные герои Диккенса — простые люди, познавшие бедность и унижения

¹ Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 8, с. 185.

и выдержавшие тяжелые жизненные испытания. Их жизнь проходит в труде и постоянных заботах. Их добрые сердца, отзывчивость, их благородство и честность, их оптимизм привлекают к ним симпатии читателей.

Молодой писатель глубоко верит в силу морального воздействия и возможность перевоспитания людей. В его ранних романах добро торжествует над злом. Диккенс убежден, что хотя социальное зло велико, а царящая в мире несправедливость ужасна, но зло можно исправить, и путь к этому лежит в моральном воздействии на читателей.

Второй период творчества Диккенса относится к 40-м годам XIX в. Обстановка в Англии этих лет способствовала дальнейшему углублению реализма Диккенса. Важную роль в этом сыграли впечатления, полученные писателем 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 острообличительные 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». Посещение Америки позволило писателю расширить рамки изображения капиталистического мира. Он ведет своих героев за пределы Англии и знакомит их с нравами заокеанской республики. Знакомство с жизнью Америки заставило писателя расстаться со многими социальными иллюзиями. Вернувшись в Англию, он по-иному, чем прежде, оценил установленные здесь порядки. Его критика стала более суровой, взгляд на вещи — более пронизательным.

В. Г. Белинский писал, что в «Мартине Чезлвите» «заметна необыкновенная зрелость таланта автора». Он отмечал, что это «едва ли не лучший роман даровитого Диккенса. Это полная картина современной Англии со стороны нравов и вместе яркая, хотя, может быть, и односторонняя картина общества Северо-Американских Штатов. Что за неистощимость изобретения, что за разнообразие характеров, так глубоко задуманных, так верно очерченных! Что за юмор! Что за слог!»¹.

¹ Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 8, с. 484—485.

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. Подобострастные улыбки — лишь маски на лицах хищников, которыми они умело пользуются для того, чтобы скрыть звериный оскал зубов, жадный блеск глаз. Между ними идет жестокая борьба за золото. Никакие родственные чувства не связывают этих людей; их сближает лишь жажда наживы. И сколь бы различными ни были приемы, к которым обращаются они в процессе борьбы, цель у них одна — обогащение. О нем мечтают Энтони Чезлвит и его сын Джонас, к нему стремится Монтею Тигг, надеется па 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. В отличие от образов буржуа в предшествующих романах писателя 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.

Пексниф — невежда, выдающий себя за знатока в области архитектуры. Он берет себе учеников, использует в своих корыстных интересах принадлежащие им работы и изобретения. Разобраться в Пекснифе далеко не просто. Он умело прикидывается кротким и добродетельным человеком, опутывает собеседника паутиной лести и, скрывая свое подлинное лицо под маской смирения, исподволь готовит свои преступления. Пексниф словоохотлив, его елейные, льстивые речи, преисполненные лицемерных разглагольствований о пользе морали, находятся в полной противоположности с его подлинной сущностью. Он преклоняется перед богатством и презирает бедность.

Диккенс сумел прекрасно показать, что люди, подобные Пекснифу, защищают порядок, выгодный власти имущим, лицемерно рассуждая при этом о принципах гуманности. «...Если бы все были сыты и тепло одеты, — рассуждает Пексниф, — мы лишились бы удовольствия восхищаться той стойкостью, с которой иные сословия переносят холод и голод. А если бы нам жилось не лучше, чем всем прочим, что случилось бы с нашим чувством благодарности, которое, — со слезами на глазах произнес мистер Пексниф, пока-

зубая кулак нищему, собиравшемуся прицепиться сзади кареты, — есть одно из самых святых чувств нашей низменной природы».

Образ Пекснифа — блестящее сатирическое обличение лицемерия английских буржуа.

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. Они приобретают землю в широко рекламируемом районе, носящем название «Эдем», что означает «рай». Земля оказывается непригодной для обработки, а климат Эдема непригодным для жизни. Люди гибнут от голода и болезней. В числе немногих Мартину и Марку удается выбраться живыми из Эдема и добраться до Англии. 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.

Американская тема в «Мартине Чезлвите» имеет важное значение. И дело не только в том, что в романе в законченных художественных образах были реализованы те идеи и положения, которые в «Американских заметках» переданы в форме очерков публицистического характера. Роман расширял представления современников писателя о капиталистическом мире и объективно приводил читателя к выводу о том, что любая форма буржуазной государственности — будь то монархия или буржуазная республика — не имеет ничего общего с подлинной свободой и демократией.

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 др.

В «Рождественских рассказах» особенно ясно проступают сильные и слабые стороны творчества Диккенса и его мировоззрения.

Диккенс верил в идею классового мира и гармошр. Этим порождена идейная ограниченность «Рождественских рассказов».

Однако значение рассказов рождественского цикла не сводится только к этому. 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. Сильные стороны «Рождественских рассказов» высоко оценила чартистская пресса; о «Рождественской песни в прозе» с восторгом отзывался Теккерей. «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.

В рассказах рождественского цикла очень сильна струя сентиментализма. Однако прославление семейного уюта и прелести семейного очага не может быть сведено только к ней. 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. Скрудж воплощает в себе эгоизм, скардность, жестокость, бездушие буржуазного дельца. Он презирает бедняков, не признает за ними права жить, иметь семью, детей. По своим взглядам и убеждениям герой Диккенса — мальтузианец. С замечательным мастерством Диккенс изображает в первой части рассказа обстановку, в которой протекает жизнь Скруджа. Холодом веет от его конторы, его комнат, мебели; ледящий холод исходит от Скруджа. Постоянные заботы о деньгах убили в нем все человеческое. 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. Во сне Скрудж видит свое детство и раннюю юность, еще не омраченные жадной богатства; он видит свое безрадостное настоящее, свое одиночество; он увидел и свою собственную смерть, картина которой настолько ужасна, что она производит неизгладимое впечатление на Скруджа. Он просыпается. 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 неимущих. 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, баули и кьютами. 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. Внимательное отношение к нуждам народа сможет, по мнению самого Диккенса, предотвратить нарастающий в народной среде гнев и возмущение. Завершает «Колокола» традиционная для жанра рождественского рассказа счастливая развязка.

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. Идейно-художественным центром романа является образ мистера Домби — крупного английского негоцианта, возглавляющего фирму «Домби и сын».

Образ Домби принадлежит к числу лучших в галерее диккенсовских образов. В его создании Диккенс достиг большой силы типизации и высоты художественного мастерства. В. Г. Белинский писал о романе «Домби и сын»: «Такого богатства фантазии на изобретение резко, глубоко, верно нарисованных типов я и не подозревал не только в Диккенсе, но и вообще в человеческой природе. Много написал он прекрасных вещей, но все это в сравнении с последним его романом бледно, слабо, ничтожно. Теперь для меня Диккенс — совершенно новый писатель, которого я прежде не знал».

Повествуя об истории крушения семьи и честолюбивых надежд мистера Домби, Диккенс доказывает, что деньги несут в себе зло, отравляют сознание людей, порабащают их и превращают в бессердечных гордецов и эгоистов. Таков Домби.

Домби бездушен, суров, холоден. Цель его жизни — процветание фирмы «Домби и сын». «В этих трех словах выражалась одна единая идея жизни мистера Домби. Земля была создана для Домби и Сына, дабы они могли вести на ней торговые дела, а солнце и луна были созданы, чтобы давать им свет... Реки и моря были сотворены для плавания их судов; радуга сулила им хорошую погоду; ветер благоприятствовал или противился их предприятиям; звезды и планеты двигались по своим орбитам, дабы сохранить нерушимой систему, в центре которой были они».

Домби самоуверен, и это его качество основано на твердой уверенности в непоколебимой силе богатства. Домби — типичный английский буржуа. Это проявляется в его стремлении проникнуть в аристократическую среду, сблизиться с людьми светского круга (отношение Домби к майору Бегстоку). Проявляется это и в его снобизме. С величайшим презрением относится Домби ко всем тем, кто стоит ниже его на общественной лестнице.

Денежные интересы мистера Домби, деятельность его фирмы в той или иной мере оказывают влияние на судьбы остальных героев романа. «Домби и сын» — название фирмы и в то же время — это история семьи, в членах которой ее глава мистер Домби видел не людей, а лишь послушных исполнителей его воли. На людей Домби смотрит только с точки зрения их полезности для его дела. И потому

* Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 12, с. 445—446.

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, которой подвергает его 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.

Основным приемом создания образа мистера Домби является гипербола. Преувеличивая основную черту характера или внешности своего героя, писатель раскрывает через нее наиболее существенные стороны описываемого явления.

Особенность характера мистера Домби — чопорного английского буржуа — прекрасно передана благодаря тому, что Диккенс постоянно обращает внимание читателя на холод, исходящий от Домби, на ту леденящую атмосферу, которая царит в его доме. Диккенс явно утрирует черты характера и поведения Домби. Он отмечает, что появление Домби обычно вызывает падение температуры в комнате, он сравнивает его с вечно прямой и холодной кочергой. Нельзя не заметить, что в романе «Домби и сын» Диккенс отказывается от чрезмерной прямолинейности в изображении характеров своих героев. 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 Джиле, горничная Сюзен Ниппер Еоплощают в себе замечательные свойства простых людей. Говоря о кочегаре Тудле, Диккенс подчеркивает, что этот рабочий — «полная противоположность во всех отношениях мистериу Домби». Его семья не заражена всепроникающей алчностью и корыстолюбием. 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.

Диккенс — один из крупнейших юмористов мировой литературы, замечательный мастер смеха. Обладая даром юмора, Диккенс с самых первых своих шагов в литературе тонко подмечал комические стороны жизни и высмеивал их. Он весело хохотал над наивным Пиквиком, имевшим самые приблизительные представления о жизни; вызывал у читателей улыбку глубокого сочувствия, знакомя его с маленьким и трогательным в своем незнании жизни и бессилии перед ее злом Оливером Твистом; вместе с впечатлительным и порывистым Николасом Никльби он возмущался несправедливостью в любых формах ее проявления. Он смеялся над нелепостями жизни, над всем ничтожным, мелочным, низким. Однако в период 30-х годов смех Диккенса был далек от гневного осуждения. Оптимизм писателя, его уверенность в том, что осмеиваемые им недостатки могут быть легко устранимы, порождали многочисленные случайности и благоприятные стечения обстоятельств, которые помогали героям разрешить возникавшие перед ними трудности.

В юморе непременно налицо сознание того, что явление, над которым смеется писатель, не страшно, что оно может быть преодолено. Смех Диккенса — выражение его оптимизма, веры в то, что зло в жизни не опасно и его можно исправить. Диккенсовская шутка помогает утвердить бодрое мироощущение.

В 40-е годы смех Диккенса утрачивает свою безобидность. Иной становится идейно-эмоциональная, а вместе с тем и эстетическая оценка жизни у Диккенса.

Исследователи творчества Диккенса¹ справедливо отмечают, что в романе «Домби и сын» сама манера характеристики комедийных образов находится в непосредственной связи с их социальной принадлежностью. Так, например, капитан Катль и владелец лавки морских инструментов Джиле — фигуры явно комические, даже карикатурные. Но эти простые, честные и отзывчивые люди глубоко симпатичны автору, и он смеется над ними весело и добродушно.

¹ См.: Ивашева В. В. Творчество Диккенса. М., 1954, с. 227.

И этот смех, это тонкое иронизирование над слабостями старых чудаков утверждают добрые начала в человеке и служат большой задаче — созданию положительных образов простых людей.

Совершенно в ином плане дается карикатурный образ матери Эдит — миссис Скьютон. Она смешна своими жеманными ужимками, лицемерными речами, фальшивыми улыбками. Но не только смешна; эта алчная и злая молодящаяся старуха отвратительна. Свою принадлежность к дворянству она использует ради наживы; торгует своей дочерью, извлекая выгоду из ее красоты. Диккенс зло смеется над миссис Скьютон, издевается над ее попытками выглядеть в свои семьдесят лет цветущей красавицей и над ее готовностью пресмыкаться перед богатством Домби. Свое резко отрицательное отношение к миссис Скьютон и к другим представителям высшего света (образ Феникса) Диккенс передает с помощью приемов сатирического шаржа (описание внешности миссис Скьютон, ее отвратительных ужимок, безвкусных туалетов).

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.

После поражения чартизма и революции 1848 г. в европейских странах Диккенс сохраняет веру в народ. Обращаясь к основному конфликту эпохи — к конфликту между пролетариатом и буржуазией, писатель с большой глубиной раскрывает его. 50-е годы ознаменованы значительными достижениями реализма Диккенса.

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 в романах (Одинокий Том, обитатели Подворья Раз-

битых 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 50-х годов 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», «Николаас 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 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». Самый факт появления этого романа непосредственно после событий 1848 г. вполне закономерен для творчества Диккенса. Писатель/который прошел уже значительный творческий путь, оглядывается в прошлое, стремясь отдать себе отчет во всем пережитом и перечувствованном: 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. Диккенс различными способами подчеркивает бездушие и черствость Мардстонов, уделяя особое внимание портретной характеристике. Черные и пустые глаза мистера Мардстона внушают ужас Дэвиду; его квадратная нижняя челюсть свидетельствует о жестокости. Пугает Дэвида и мрачный, мужеподобный вид «металлической леди» мисс Мардстон, ее густые черные брови, сросшиеся над крупным носом. Обоим Мардстонам свойствен «тиранический, мрачный, высокомерный, дьявольский нрав». Они гордятся своей твердостью и легко подчиняют себе слабую, простодушную мать Дэвида. Уроки, даваемые Дэвиду отчимом, превращаются в мучение для ребенка.

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 служили для Дэвида примером благородства, честности, бескорыстия, человечности. Общение 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. Образ бабушки — один из наиболее интересных в романе. Он строится на противопоставлении ее внетней резкости, прямолинейности, доходящей порой до грубости, ее угловатых манер и

подчеркнутой решительности доброте ее сердца, отзывчивости. Бетси Тротвуд — женский вариант традиционного образа диккенсовского чудака (Катль в «Домби и сыне», Ньюмен Ноге в «Николасе Никльби»). Бетси Тротвуд имеет солидный капитал, она без особого труда устраивает жизнь Дэвида. Ее собственная жизнь — решительный протест против установленных норм и правил буржуазного существования. Поведение бабушки, отличающееся смелыми для ее возраста экстравагантными выходками (достаточно вспомнить решительную борьбу Бетси Тротвуд с ослими), — это своего рода вызов лицемерной благопристойности «добропорядочных» обывателей. Глубокая мудрость заключается в ее отношении к Дэвиду: она предоставляет ему свободу выбора жизненного пути, руководя им и направляя его незаметным образом.

Самая характерная черта Бетси Тротвуд заключается в том, что во всех случаях жизни она остается «совершенно нечувствительной к общественному мнению». Именно поэтому в доме ее живет старый мистер Дик — чудака, выживший из ума, но сохранивший доброе сердце и детскую наивность; бабушка быстро находит общий язык с Пеготти и становится защитницей Дэвида, преследуемого Мардстоном.

Диккенс показывает в романе людей, искалеченных воспитанием; Таковы Стирфорт и Урия Гипп. Рассказывая о судьбе каждого из них, писатель глубоко анализирует причины, порождающие моральное уродство этих людей; и он справедливо видит эти причины в общественной системе.

Стирфорт вырос в обеспеченной аристократической семье. С раннего детства ему внушали мысль о его превосходстве над другими людьми, о его исключительных способностях. Стирфорт был, несомненно, одаренным и внешне обаятельным человеком. Но жизнь, которую он вел, способствовала развитию наиболее отталкивающих черт его характера. Естественным следствием индивидуализма Стирфорта становится его жестокость. Он вторгается в жизнь семьи Пеготти, губит жизнь Эмили и Хэма, причиняет страшное зло старому Пеготти. При этом он не испытывает никаких угрызений совести. Диккенс утверждает мысль о превосходстве простых людей над миром Стирфортов. В одной из заключительных глав (гл. «Буря») рассказывается о трагической гибели Хэма и Стирфорта. Оба они погибают во время морской бури. Но смерть их столь же различна, сколь различна была и их жизнь. Героически гибнет молодой рыбак Хэм, самоотверженно принявший участие в спасении тонущего судна. Он не задумываясь отдает свою жизнь оказавшимся в беде людям. Жертвой шторма оказывается и Стирфорт. Однако его гибель воспринимается как справедливое возмездие за то зло, которое он причинил Эмили и ее близким.

Наиболее зловещая фигура в романе — Урия Гипп. Урия Гипп — ужасающее порождение порочной системы буржуазного

воспитания. Урия Гипп исковеркан буржуазной благотворительностью. «Прелести» ее познали и его родители — люди весьма скромного достатка, которые за долгие годы пребывания в благотворительных заведениях усвоили привычку смиренно преклоняться перед своими благодетелями, лицемерить и льстить им. «Ведь мы люди ничтожные, смиренные», — эти слова стали своего рода лозунгом семейства Гиппов, прикрывающим их подлинную сущность.

Урия Гипп прочно усвоил уроки, преподанные ему в школе для бедных, и, затаив на время свою ненависть к тем, кто научил его смиренно унижаться, начал борьбу за место в жизни. Его низость, хитрость и озлобленность не знают предела. Но ему приходится скрывать их под маской смиренной покорности.

Урия Гипп — воплощенное лицемерие; этот человек страшен в своей злобе против людей и в своем стремлении выдвинуться. Дэвид потрясен его низостью и озлобленностью: «Тут я впервые понял, какой неумолимой, мстительной и подлой может стать натура человека, которую так долго, с самых его ранних лет подавляли».

Урия Гипп отвратителен, и это проявляется не только в его поступках и речах, но и в его внешности. Его физиономия «напоминает лицо мертвеца», его холодные липкие руки похожи на скользкую клейкую рыбу. «Он частенько потирал одну ладонь о другую, словно выжимал их, стараясь высушить и согреть, и то и дело украдкой вытирал их носовым платком». Костлявое тело Урии странным образом извивается и напоминает змею. В минуты радости он испускает короткий смешок и становится похожим на злого павиана.

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. Диккенс последовательно развивает мысль об ответственности буржуазии за положение народа.

Объектом критики становится английский консерватизм, проявляющийся в стремлении буржуазии, прикрывающейся своей приверженностью к «старым добрым» традициям, сохранить в неприкосновенности установленные порядки и ту страшную рутину, которая царит в учреждениях.

Тема романа — судебный процесс между представителями семейства Джарндис, который на протяжении многих десятилетий ведется канцлерским судом Англии. Канцлерский суд с его сложной бюрократической машиной, системой подкупов и крючкотворством, с его

бесконечной судебной волокитой становится воплощением всего общественно-политического строя Англии.

Замысел романа определил его композицию. Судьбы всех главных героев так или иначе связаны с канцлерским судом. То, что происходит в стенах мрачного здания, накладывает свой неизгладимый отпечаток и на жизнь владельцев богатых аристократических особняков, и на существование обитателей лондонских трущоб.

Роман начинается картиной холодного туманного дня. Описание тумана, окутавшего весь город, становится прелюдией к повествованию. «Туман везде. Туман в верховьях Темзы, где он плывет над зелеными островками и лугами; туман в низовьях Темзы, где он, утратив свою чистоту, клубится между лесом мачт и прибрежными отбросами большого и грязного города... а в самом сердце тумана восседает лорд верховный канцлер в своем Верховном Канцлерском суде».

Все действующие лица романа так или иначе замешаны в процессе Джарндисов: героиня романа Эстер Самерсон, мистер Джарндис, молодой человек Ричард и его жена Ада, лорд и леди Дедлок и, наконец, какая-то безродная, никому не известная помешанная старушка Флайт, которая тоже ходит на все заседания суда и живет надеждой на скорое окончание процесса. Растут горы протоколов, кипы бумаг, которые приходится носить мешками, а процессу не видно конца.-

На страницах романа возникает смелое сопоставление канцлерского суда с лавкой старьевщика, а облеченного силой и властью лорда-канцлера — с выжившим из ума старьевщиком Круком. Старый безумный Крук называет себя лордом-канцлером, а всю ту рухлядь, которая заполняет его лавку, он сам сравнивает с кипами бумаг, хранящихся за толстыми стенами канцлерского суда. Подобного рода сопоставление раскрывает мысль писателя о том, что бюрократическая машина буржуазной законности изжила себя.

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 и 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.

Большое значение имеет в романе сцена встречи леди Дедлок и Джо. Диккенс ставит вопрос об ответственности леди Дедлок и других представителей высшего общества перед простыми людьми.

Важное место в творчестве Диккенса занимает роман «Тяжелые времена». В этом произведении писатель стремится раскрыть сущность противоречий между буржуазией и пролетариатом. В «Тяжелых временах» получили свое отражение положение английского рабочего класса и чартистское движение в Англии. Чернышевский писал, ссылаясь на роман Диккенса: «Тяжелый переворот совершается на Западе; во Франции он прошел уже несколько медленных мучительных кризисов, до основания потрясавших благосостояние всего народа; кто хочет убедиться, что то же совершается и в Англии, может прочесть — хотя бы «Тяжелые времена» Диккенса (роман этот переведен на русский язык), если не хочет читать монографий о чартизме»¹.

Можно с полным основанием говорить, что нигде обличение у Диккенса не получает такого обобщенного характера, как в этом романе, где он пытается представить не отдельные явления социальной жизни, а показать буржуазную систему в целом. Символическим изображением этой системы является фабричный город Коктаун. 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.

Диккенс показывает, как обезличивающая капиталистическая 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. О самом себе Гредграинд говорит таким образом: «Томас Гредграинд, сэр. Человек действительности. Человек фактов и цифр. Человек, который действует по принципу, что дважды два — четыре и ничего больше, и которого вы не уговорите признать еще что-нибудь, кроме этого... Всегда с линейкой и весами и с таблицей умножения в кармане, сэр, готовый взвесить и измерить любой клочок человеческой природы и сказать вам точно, на что он годен».

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 всегда приходится некоторое количество негодяев, — таков закон статистики. Ты утешал этим законом других, попробуй теперь утешиться сам».

Образам капиталистов (Гредграинд, Баундербн) в романе противопоставлена рабочая масса (сцена рабочего митинга). В изображении Диккенса рабочие — мужественные люди, которые, несмотря на ужасающие условия их 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. Но в то же время он 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 удается, 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, большим обобщениям, к нарочито гиперболизированным образам, подчеркивающим нелепость существующих порядков; он создает образы, совершенно сознательно лишенные 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 бур-

¹ Чернышевский Н. Г. Поли. собр. соч., т. 4, с. 738.

жуазную систему в целом и с этой целью создает такие многообъемлющие образы, как Канцлерский суд в «Холодном доме» и «Министерство околичностей» в «Крошке Доррит».

Последний период творчества Диккенса приходится на 60-е гг. 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 гг., 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»). В то же время Диккенс большое внимание уделяет образам простых людей, противопоставляя их благоденствующим, лицемерным, бездушным и наглым буржуа.

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 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.

Идейный замысел, определивший содержание романа «Большие ожидания», его сюжет, композиция, система художественных образов и весь стиль повествования заключаются 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, потому что такая жизнь убивает в людях

все человеческое. Деньги, окрашенные кровью и отмеченные печатью преступления, не могут сделать человека счастливым.

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.

Причину крушения надежд Пипа Диккенс обосновывает очень глубоко. Это не случайная неудача, а закономерное явление, мотивированное всем строем и порядком жизни «процветающей» «доброй» Англии.

Знакомя своего героя с самыми различными сторонами жизни, Диккенс заставляет его на собственном опыте познать ее оборотную сторону.

В романе раскрывается подлинное лицо «джентльменов» и «общества джентльменов». Но Диккенс не ограничивается только этим: окраины Лондона и их обитатели, суд и нравы судебных, тюрьмы и мир преступников, театр и актеры, школы и воспитатели — все это проходит перед глазами читателей, и за всеми поэтическими подробностями и смешными ситуациями возникает мрачная картина.

Насмешкой звучат слова, которыми Диккенс начинает вторую часть романа: «Как раз в то время мы, британцы, окончательно установили, что и мы сами, и все в нашей стране — венец творения, а тот, кто в этом сомневается, повинен в государственной измене». Будучи убежденным противником официального оптимизма и глубоко проникая в сущность различных явлений жизни, Диккенс своим романом опровергает распространяемую буржуазными историками и экономистами легенду о процветании Англии. В этом пафос романа «Большие ожидания».

Писатель обличает никчемность и паразитизм представителей «мира джентльменов». Страницы, описывающие столичных джентльменов, семейство Покет, — это сатира на английскую аристократию, на пустых и ничтожных «леди и джентльменов», кичащихся своим происхождением, презирающих всех людей «не своего крута» и стоящих, как показал это Диккенс, на грани вырождения.

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 оборотная 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. Деньги не делают ее счастливой. Жизнь ее исковеркана негодяем Кампесоном.

И несчастья Пипа, как показывает это писатель, проистекают из его стремления приобщиться к безбедному существованию буржуа и войти в «общество джентльменов».

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.

Утопичность идеала Диккенса, пытающегося противопоставить маленький замкнутый в самом себе мирок счастливого семейного существования окружающему миру, живущему по законам буржуазного общества, очевидна. Однако в стремлении найти свой идеал в среде простых людей, в том единении простых людей, о котором говорит Джо, проявился демократизм писателя.

До конца своего творческого пути Диккенс остается верен принципам реализма. Его произведения вошли в золотой фонд английской и мировой литературы.

Первое знакомство русского читателя с Диккенсом произошло в 1838 г., когда на страницах «Отечественных записок» был опубликован перевод «Записок Пиквикского клуба». С тех пор Диккенс становится в нашей стране одним из наиболее любимых и широко известных английских писателей. Белинский приветствует Диккенса как одного из достойных представителей реалистического направления в литературе. Чернышевский называет его защитником низших классов против высших, карателем лжи и лицемерия. Диккенс был одним из любимых писателей Л. Н. Толстого. О своем преклонении перед Диккенсом писал Горький, отмечая, что Диккенс постиг труднейшее искусство любви к людям.

В изучении творчества Диккенса многое сделано советскими литературоведами. Монографии о Диккенсе написаны В. В. Ивашевой, Т. И. Сильман, И. М. Катарским. Беллетризованная биография писателя создана Е. Л. Ланном. Большую научную ценность

т завершенное в 1963 г. издание тридцатитомного собрания 'синений Диккенса на русском языке. Своим успехом у советского читателя романы Диккенса во многом обязаны искусству переводчиков А. В. Кривцовой, Е. Ланна, И. Волжиной, Н. Дарузес и др.

Уильям Мейкнис 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»¹.

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.

Теккерей был современником чартистского движения и европейских революций 1848 г. Его творчество отразило настроения широких народных масс. И хотя сам писатель не был сторонником идеи социальной революции, его сатирический смех заключал в себе большую разрушительную силу. Он был направлен против господствующих классов, их паразитизма, лицемерия и тщеславия. Сатирические обобщения Теккерей имеют вполне определенный социальный смысл: они антибуржуазны по своему характеру. Реалистическая 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. Уже в школьные годы проявился интерес Теккерей к театру, любовь к литературе и его дар художника-карикатуриста. В 1829 г. Теккерей поступил в Кембриджский университет. К студенческим годам относится начало его литературной деятельности. Теккерей сотрудничает в рукописном журнале «Сноб». Универси-

¹ Чернышевский Н. Г. Поли. собр. соч., т. 4, с. 521.

тетского курса Теккерей не закончил. Унаследованное от отца состояние дает ему возможность в ранней молодости жить в соответствии со своими стремлениями и склонностями. Теккерей отправляется путешествовать. Он живет в Германии (в Веймаре), где знакомится с Гете, 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. В качестве художника он предлагал свои услуги Диккенсу для иллюстрации «Пиквикского клуба», но тот отверг их. 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 «Фрейзер мэгэзин» (*Frazers 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 Теккерей.

Молодой Теккерей неизменно остроумен и смел в своих выпадах против буржуазного общества. Он обращается к важным проблемам внутренней и международной политики, осуждает британский милитаризм, поднимает голос в защиту угнетенной Ирландии, критикует Луи Филиппа и решительно осуждает постоянную, но не способствующую улучшению положения в стране борьбу английских парламентских партий вигов и тори.

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 Теккерей на салонные романы и романы так называемой «ньюгетской школы», в которых преступный мир изображался в ореоле романтики¹. Объектом осмеяния Теккерей становились произведения Эйнсворта, Бульвер-Литтона. Как полемика с писателями, приукрашивающими жизнь, возникают первые повести Теккерей — «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).

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 Теккерей, его реалистические обобщения и сатирическое мастерство достигают наибольшей силы.

Теккерей уловил связь между людьми современного ему буржуазного общества, основанную на «бессердечном чистогане», на магической власти денег. Это общество предстает в произведениях Теккерей как громадная ярмарка, где все продается и все покупается. Силу денег в буржуазном мире Теккерей показал как закономерное явление, характерное для повседневной действительности.

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. «Надо изображать верно, иначе не стоит и показывать»; «истина не всегда приятна, но истина лучше всего»; «изобразить человека в натуральном виде» — таковы основные принципы эстетики Теккерей. Они легли в основу его лучших вещей, определив их идейную направленность и звучание.

«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. В «Книге снобов» проявилось гневно-презрительное отношение Теккерей к буржуазно-аристократической верхушке общества, его возмущение политикой правящих классов.

Слово «сноб» и понятие «снобизм» имеют в творчестве Теккерей 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 низестоящим. Однако только этим понятие «снобизм» не исчерпывается. Оно много шире и включает в себя все многообразие буржуазных пороков — корыстолюбие, хищничество, лицемерие, чванство, ханжество. Для Теккерей сноб — это «тот, кто подло 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

¹ Newgate — Ньюгетская тюрьма в Лондоне.

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 «Венецианский сноб» изображен английский король Георг IV, известный «как изобретатель мараскинного пунша и особой пряжки для башмаков».

Современное ему общество Теккерей называет «проклятым снобским обществом», в котором каждый претендует на то, чтобы казаться человеком более высокого положения, чем он является на самом деле: «сноб — это лягушка, которая стремится раздуться до размеров быка. И надо выбить из глупого создания его безумные претензии».

В «Книге снобов» отразились настроения народных масс в канун революционных событий 1848 г., их недовольство существующим порядком вещей. Принципиальное значение имеет возникающий в очерках символический образ потопа, сметающего на своем пути все преграды, и слова о неизбежности движения вперед: «Мир движется. Великий поток времени мчится вперед». «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, где «едят и пьют без всякой меры, влюбляются и изменяют, кто плачет, а кто радуется; здесь курят, плутуют, дерутся и пляшут под пиликанье скрипки; здесь шатаются буяны и забияки, повесы подмигивают проходящим женщинам, жулье шныряет по карманам, полицейские глядят в оба, шарлатаны... бойко зазывают публику; деревенские олухи тарашатся на мишурные наряды танцовщиц и на жалких густо нарумяненных старикашек клоунов, между тем как ловкие воришки, подкравшись сзади, очищают карманы зевак».

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». В этом мире достоинство человека определяется величиной его капитала. Снобизм пропитал все поры общества и диктует людям свои законы и нормы поведения. И хотя они явно противоречат принципам человечности, герои «Ярмарки тщеславия» воспринимают их как вполне естественные. Форма подачи материала в романе Теккерей 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» Теккерей 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 Теккерей можно определить как роман-хронику. Жизнь героев показана в нем на протяжении нескольких десятилетий — начиная с юности и кончая старостью.

В композиционном отношении романы Теккерей — 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. Новым в построении романа явилось слияние и взаимообусловленность линии частной жизни героев с жизнью социально-общественной. «Социальный фон в «Ярмарке тщеславия» перестает быть просто фоном, более или менее убедительно выписанной декорацией: он сам играет активнейшую роль в повествовании»¹.

В центре внимания писателя — судьба двух молодых девушек, двух подруг — Бекки Шарп и Эмилии 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. Эмилия 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. Как и она, они ловчат и обманывают, лицемерят и не задумываясь предают ближнего во всех тех случаях, когда это сулит им выгоду. Бекки — отнюдь не исключение. Она одна из многих. Только она умнее и находчивее тех, кто ее окружает. Богатство открывает ей двери в высшее общество. Деньги заставляют людей смотреть на ее пороки сквозь пальцы. 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 ангело-

¹ История английской литературы, т. 2, вып. 2. М., 1955, с. 306.

подобной 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, лесть 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 Стейн. Этот умудренный жизненным опытом престарелый вельможа, циничный и умный, являет собой образец развращенного до мозга костей представителя господствующих классов.

«Ярмарка тщеславия» имеет подзаголовок «Роман без героя». Теккерей 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. «Героизм Доббина заключается в том, что он, человек незаметный и в некоторой степени неудачник.

остается верен нравственным принципам вопреки влиянию среды и вступает с ним в единоборство»¹. Однако по существу Доббин не противостоит обществу «Ярмарки тщеславия», не вступает с ним в конфликт, не выходит за пределы общепринятых норм поведения. Героическое начало, связанное с пафосом протеста и отрицания, ему не свойственно. Не случайно Теккерей, подчеркивая неприметность и ординарность Доббина, лишает его возможности испытать моральное удовлетворение от соединения с Эмилией. Самоотверженная любовь Доббина была отдана женщине эгоистичной и в сущности ничтожной. Разочарование, испытанное Доббином, неизбежно, ибо его стремления пусты и суетны. Образ Доббина связан со звучащей в романе темой «суеты сует».

Проблема положительного героя представляла для Теккерей неразрешимую трудность. Источником оптимизма Диккенса являлись его демократические симпатии; своих положительных героев он находил в среде простых людей и с ними связывал свои представления о неизбежности победы добра над злом. Теккерей не выходил за пределы изображения буржуазно-аристократических кругов общества. Но, оставаясь верным жизненной правде, он неизменно трезв в их оценке. Среди них он не мог найти героя, достойного занять центральное место в романе. И если сравнить Бекки и Доббина, то добродетели последнего не могут противостоять порокам Бекки. Доббин — хороший, честный человек. Писатель симпатизирует ему, но понимает, что человек типа Доббина не может стать героем романа. Теккерей не питает иллюзий в отношении Доббина: в лучшем случае он способен терпеливо ждать милостей от судьбы, но не бороться за свое счастье. Такие люди не могут стать активной, преобразующей силой общества. Авторский подзаголовок романа вполне обоснован.

Теккерей проявил себя знатоком человеческих характеров и мастером их изображения. «Раскрытие диалектики индивидуального характера — вот в чем выявляется то новое, что содержит «Ярмарка тщеславия» по сравнению со всеми предыдущими его произведениями искусства»². Теккерей постигает противоположность и сложность взаимодействия начал, лежащих в основе характеров его героев; он отмечает свойственные им побуждения как к добру, так и ко злу; он не склонен изображать человека ни отъявленным злодеем, ни существом идеальным; он не стремится к преувеличениям и избегает злоупотреблять приемом гиперболизации, полемизируя по этому поводу с Диккенсом. Свою задачу Теккерей видит в точном воспроизведении действительности, «в том, чтобы суметь по возможности точно воспроизвести ощущение правды».

¹ Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX века. Л., 1971, с. 131.

² Ивашева В. В. Теккерей-сатирик. М., 1958, с. 258.

Теккерей отказывается от традиционной для большинства английских романов счастливой концовки. По этому поводу он пишет: «Обыкновенно романист, после того как герой и героиня благополучно минуют брачный барьер, опускает занавес, словно драма закончена, все сомнения и борьба преодолены и супругам остается, причалив в страну супружества, брести, нежно обнявшись... потихоньку к старости». В этих словах звучит ирония. Сам он не принадлежал к числу тех романистов, которые опускают занавес, когда герой и героиня вступают в счастливый брак. О Теккерее, как и о Бальзаке, можно сказать, что он срывает «все сентиментально-трогательные покровы» с буржуазного брака. Примерами этого служит семейная жизнь как "Бекки Шарп, так и Эмилии Сэдли. Счастливый конец романа, по мнению Теккерея, 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 больше?.. Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление окончено».

Даже в период завершения своего лучшего романа, написанного в годы подъема освободительного движения, Теккерей не видел тех положительных и светлых начал, которые он мог противопоставить миру «ярмарки тщеславия». С этим связаны с годами нарастающие в его творчестве противоречия и пессимизм.

С присущей ему силой Теккерей выступает против несправедливости и бесчеловечности буржуазных порядков, но он не посягает на основы этого общества и, обличая его, не отвергает буржуазных общественных отношений, пытаясь их только исправить. При всем своем трезвом отношении к жизни и людям Теккерей не избежал обращения к поучениям и наставлениям морального характера. С годами морализирующие тенденции в его творчестве усиливаются. Критическое начало сочетается с охранительными выводами.

Мастерство Теккерея.-реалиста и сатирика проявляется в его романах первой половины 1850-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.

Роман «Ньюкомы. Записки весьма respectable семейства» написан в форме семейной хроники. Историю семейства Ньюкомов писатель стремится раскрыть в связи с жизнью буржуазно-аристо-

этического общества. Представителей его Теккерей остроумно оавнивает в «Увертюре», являющейся прологом к дальнейшему овествованню, с героями эзоповских басен: «Все типы, все характеры человеческие длинной процессией проходят через старые басни и сказки: трусишки и хвастуны, притеснители и их жертвы, мошенники и простак; длинноухие ослы, облаченные в львиные одежды, тартюфы под маской добродетели; влюбленные и все их митарства, их ослепление, дурачество и постоянство...»

Основные герои романа — старый полковник Ньюком и его сын Клайв. Молодой художник Клайв Ньюком — в центре внимания Теккерея. Клайв — честный, но бездеятельный, безвольный и ничтожный человек. Он разочарован в жизни; существование его бесцельно, бессознательно. Его ничто не влечет, ничто не интересует. Его жизнь пуста. Н. Г. Чернышевский справедливо заметил: Клайв «своею мизерною судьбою и своими жиденькими ощущениями отвлекает наше внимание от других лиц, истинно интересных, он хочет быть не только центром, по и двигателем романа, — ну, это ему не по силам, — и роман движется — не то чтобы медленно, это бы еще ничего, — но вяло.лннижется к целям вовсе не интересным»¹.

Анализируя «Ньюкомов»², Чернышевский отмечает и сильные и слабые стороны этого произведения. Он прямо говорит, что Теккерей обладает колоссальным талантом и что из всех европейских писателей настоящего времени только один Диккенс может быть поставлен в один ряд с автором «Ярмарки тщеславия». Одним из крупнейших достижений Теккерея Чернышевский считает образ полковника Томаса Ньюкома, определяя его как «лицо, достойное самого Шекспира». Теккерей обладает знанием жизни, богатством наблюдений, великолепным мастерством изображения.

И все же, утверждает Чернышевский, этот роман свидетельствует о неудаче писателя. Причина ее — в неверном выборе героя и в представлении Теккерея о том, что талант художника важнее материала его произведения. По его мнению, художник имеет право писать о чем угодно; предмет, о котором он пишет, может быть сам по себе незначителен. Чернышевский справедливо оспаривает такую точку зрения, подчеркивая первостепенную важность содержания произведения. Если то, о чем пишет романист, незначительно, если чувства героя ничтожны, то как бы ни был велик талант художника, большой вещи ему создать не удастся. Статья Чернышевского о «Ньюкомах» помогает понять сильные и слабые стороны творчества Теккерея 50-х гг.

В 50-е гг. Теккерей создает исторические романы «История Генри Эсмонда» (The History of Henry Esmond, 1852) и «Виргинцы,

¹ Чернышевский Н. Г. Поли. собр. соч., т. 4, с. 517.

² Статья Н. Г. Чернышевского о «Ньюкомах» была впервые опубликована в 1857 г. в журнале «Современник».

¹ Суета сует! *(лат.)*

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, опубл. 1853 г.).

«История Генри Эсмонда» — наиболее значительное из этих произведений. События, описанные в романе, происходят в самом начале XVIII в., во времена правления королевы Анны — последней из династии Стюартов. У Анны нет детей, и потому после ее смерти престол должен перейти к ганноверскому принцу. Однако придворная партия и военные круги хотят видеть на престоле родного брата королевы Карла Стюарта, находящегося в изгнании во Франции. Сторонником Стюарта и участником борьбы за его воцарение на престол выступает главный герой романа Генри Эсмонд. Роман написан в форме его мемуаров.

Подробно, с массой интересных исторических и бытовых деталей развернута история жизни 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 было необходимо 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 Теккерера 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. Отнюдь не закрывая глаза на пороки буржуазного общества, разоблачая правящие круги, подвергая критике своекорыстные эгоистические стремления буржуазии, Теккерей не представляет себе иных путей и форм общественного развития и считает необходимым принять существующий порядок вещей. Именно такую позицию стоического примирения и занимает Генри Эсмонд после многих лет участия в политической борьбе.

Атмосфера безнадежности и характерная для романов Теккерера тема «суеты сует» возникают в связи с тем, что в своих произведениях, посвященных истории Англии, Теккерей проходит мимо народа и его роли в истории. Писатель далек от трактовки истории как результата деятельности отдельных личностей, но он далек и от понимания значения народных масс в историческом развитии. Демократизм Теккерера проявился в отражении в его произведениях народной точки зрения на происходящее, сказавшейся прежде всего в осуждении деятельности правящих классов; однако Теккерей не показал народ участником и двигателем истории, не изобразил народную жизнь. В этом отношении его исторические романы не могут идти в сравнение с романами В. Скотта.

В историю мировой литературы Теккерей вошел как создатель «Ярмарки тщеславия» — одного из лучших сатирических произведений английского критического реализма.

Сестры Бронте

Шарлотта Бронте
(*Charlotte Bronte*, 1816—1855),

Эмилия Бронте
(*Emily Bronte*, 1818—1848),

Анна 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. Их творчество одушевлено пафосом протеста против социальной несправедливости и неправого положения женщины в буржуазном обществе. Критика

существующих порядков овеяна в их творчестве духом бунтарства и непокорности. Переключаясь с революционными романтиками Байроном и Шелли, сестры Бронте воплощают свои положительные идеалы в образах бунтарей, не желающих мириться с законами буржуазного мира и предназначенной им судьбой. Этот дух протеста и активного противодействия составляет сильную сторону их творчества. Эстетические принципы и художественная практика сестер Бронте ставит их в один ряд с крупнейшими мастерами критического реализма — Диккенсом и Теккереем, позволяя вместе с тем говорить о творческом преломлении в их произведениях — особенно в поэзии и прозе Эмили Бронте — традиций революционного романтизма.

^ч Шарлотта, Эмилия и Анна Бронте родились в местечке Хэтворт в Йоркшире в семье сельского священника Патрика Бронте. Глухой и безлюдный Хэтворт находился в одном из наиболее развитых в промышленном отношении графств Англии. Здесь, как и на ткацких фабриках соседнего Ланкашира, в начале века происходили выступления луддитов, а в 30—40-е гг. — чартистов. Отзвуки классовых битв достигали Хэтворта. Однако о тяжелой жизни и борьбе рабочих, о разорении фермеров дети Патрика Бронте могли судить не только по рассказам очевидцев. С нуждой и лишениями они были знакомы на собственном опыте!

В 1846 г. вышел совместный сборник сестер Бронте «Каррер, Эллис и Эктон Белл. Стихотворения» (Poems by Currer, Ellis and Acton Bell), в котором они выступили под мужскими псевдонимами. В 1847 г. были опубликованы их романы: «Джен Эйр» Шарлотты, «Грозовой перевал» Эмили и «Агнес Грей» Анны Бронте.

^у Перу Ш. Бронте принадлежат четыре романа: «Учитель» (The Professor, 1847 г., опублик. в 1857 г.), «Джен Эйр» (Jane Eyre, 1847), «Шерли» (Shirley, 1849) и «Вильетт» (Villette, 1853). Проблематика этих произведений связана с обличением социального неравенства, защитой женского равноправия и изображением борьбы английского пролетариата.

Роман «Джен Эйр», принесший Ш. Бронте известность, принадлежит к числу значительных произведений английского критического реализма. Новаторский характер этой книги состоит в том, что ее героиней выступает простая женщина, смело отстаивающая свое человеческое достоинство, право на самостоятельную трудовую жизнь и любовь. Джен Эйр активна и деятельна. Ее образ — образ свободолюбивой и мятежной женщины, серьезно размышляющей о жизни, глубоко чувствующей и в полный голос заявляющей о своих стремлениях и чувствах, — был новым явлением в английском романе того времени. В образе Джен Эйр писательница воплотила свои представления о подлинно 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 писательницы. Образа, подобного Джен Эйр, не было ни у Диккенса, ни у Теккерее; и даже на Элизабет Гаскелл, которая переключалась с Ш. Бронте в трактовке женских характеров, подобная смелость произвела сильное впечатление.

Автобиографическое начало подчинено в «Джен Эйр» задаче изображения типичных явлений английской действительности. Основной сюжет становится история жизни простой девушки — сироты Джен Эйр, вынужденной вести борьбу за существование.

Роман написан эмоционально; глубина чувств сочетается в нем с конкретностью описаний и остротой социального содержания.

Большая глубина обличения заключена в описаниях Ловудского пансиона, где проходит детство Джен Эйр. Система «воспитания» основана здесь на подавлении воли и духа непокорности. Жестокое наказание, суровый режим, бездушное обращение с детьми имеют своей целью сделать их безропотными и покорными. Из воспитанниц Ловудской школы готовят гувернанток в дома богачей. Их приучают к смирению. Многие девочки погибают; оставшиеся в живых оказываются сломленными морально. Такова судьба одаренной и умной Элен Барнс.

Но если дух и силы Элен Барнс подорваны, то Джен Эйр находит в себе мужество для борьбы и сопротивления. Она не верит лицемерным проповедям попечителя приюта пастора Брокхёрста, не желает мириться с оскорблениями и насилием; в ней живет дух протеста и независимости. «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!»

Духовный мир Джен Эйр богат. Она умна и наблюдательна; ее чувства сильны, побуждения искренни, слова правдивы. Джен Эйр превосходит представителей провинциального дворянства, с которыми встречается в доме помещика Рочестера. Ее взгляды на любовь и брак противоречат принятым в буржуазном обществе. Она отвергает представление о браке как о выгодной сделке.

В романе Ш. Бронте обличается лицемерие и ханжество служителей церкви. Не случайно в одном из критических отзывов того времени роман был назван «антихристианским произведением». Сама Ш. Бронте не была атеисткой. Она была верующей христианкой, но смело выступила против религиозного фанатизма и бесчеловечности церковнослужителей, призывающих бедняков покорно смириться со своей участью. Мальтузианец Брокхёрст и педантичный фанатик Сент-Джон Риверс изображены ею в подчеркнуто отрицательном плане.

Не менее смело прозвучал в романе призыв к равноправию женщин. Дочь своей страны и своей эпохи, Ш. Бронте не ставила

вопрос о политическом равноправии женщин. В таком аспекте эта проблема не выдвигалась даже чартистами. Ш. Бронте отстаивает право женщины на равенство в семье и в трудовой деятельности. Для своего времени такое требование было весьма существенным. В истории героини романа оно преломилось в страстном стремлении к независимости, трудовой деятельности, к праву самостоятельно избрать спутника жизни.

Художественная цельность романа нарушена присущими ему мелодраматическими сценами. В сюжет вплетаются неоправданные случайности, роковые тайны и счастливые встречи, помогающие благополучно разрешить жизненные коллизии. Мелодраматическая струя приходит в столкновение с трагическим характером ряда сцен. Сила воздействия и обаяния романа «Джен Эйр» связана с его бунтарским духом и искренностью выраженных в нем чувств.

В написанном в период подъема чартистского движения романе «Шерли» Бронте обратилась к изображению социальной борьбы и отразила народное возмущение, порожденное социальной несправедливостью и эксплуатацией рабочих.

Значение этого романа в творчестве писательницы велико. В отличие от остальных романов Бронте, события «Шерли» происходят на широком социально-историческом фоне. Время действия его — 1812 год. Для Англии, как и для других европейских стран, — это период войны с Наполеоном, период континентальной блокады и выступлений луддитов. Рабочие волнения начала XIX в. показаны с учетом чартистского движения.

Основа конфликта романа — борьба рабочих с фабрикантом Робертом Муром. Мур приобретает для своей ткацкой фабрики новые машины, лишая тем самым многих рабочих заработка. В сердцах безработных зреет протест; «нищета рождает ненависть». О закономерности этой ненависти, порожденной безработицей и бедностью, и пишет Ш. Бронте.

Фабрикант Мур и безработный Вилли Фаррен становятся представителями классовых интересов буржуазии и пролетариата. В образе Мура Ш. Бронте запечатлела типичные черты английского буржуазного дельца. Активность деятельной природы Мура направлена к одной цели — обогащению. Его жестокость по отношению к рабочим не знает предела. Он эксплуатирует детский труд, оплачивая его по самой низкой цене. Мур беспощаден, расчетлив и проницателен. Он действует, руководствуясь интересами выгоды. Мур предает любящую Каролину ради возможности жениться на богатой помещице Шерли Килдар. Предложение, которое Мур делает

Континентальная блокада, закрывшая доступ английским товарам в страны европейского континента, была объявлена Наполеоном. Блокада вызвала кризис английской промышленности.

шерли, — сугубо деловая сделка; его фабрика расположена на земле, принадлежащей Шерли; став ее мужем, он будет и владельцем необходимого ему земельного участка. Чувства Мура подчинены практическим интересам. Об окончании войны с Наполеоном он мечтает только в связи с возможностью своего дальнейшего обогащения. Континентальная блокада разорила его. Снятие блокады приведет к оживлению торговли и поправит его дела. «Из всех национальных свобод им нужна только свобода торговли», — замечает Бронте, имея в виду Мура и других фабрикантов.

В системе образов романа Муру противостоит рабочий Вилли Фаррен. Потеря работы обрекает Фаррена и его семью на голод. В сердце Фаррена пробуждается ненависть к угнетателям. Привыкший к труду, он не желает принимать подаяния благотворителей. Фаррену «больно и стыдно» брать деньги, когда он имеет «силу и охоту трудиться». Фаррен понимает, что подлинная солидарность возможна только между рабочими. «Я доживаю на свете уже четвертый десятое — говорит он, — и уверен, что в Англии бедным людям могут быть истинными друзьями только бедные люди». Прозвучавшая в романе тема пробуждения классового сознания рабочего имела принципиально важное значение.

Однако в отношении писательницы и к Муру, и к Фаррену проявилась определенная двойственность, противоречивость ее идейных позиций. Фаррен ненавидит Мура, однако, его протест не перерастает в борьбу. Оправдывает Бронте и многие поступки Мура. Характер его действий объясняется задачами промышленного прогресса и неблагоприятной обстановкой в стране. Явной натяжкой и отступлением от художественной правды выглядит финал романа, изображающий в идиллических тонах процветающий фабричный город, где труд и быт рабочих разумно организованы совместной энергией Мура и Шерли.

Образ Шерли Килдар — наиболее сложный и психологически глубокий в романе. С ним связаны представления Бронте о яркой, сильной и деятельной натуре, способной преодолевать жизненные трудности. Шерли наделена многими достоинствами: она умна, обаятельна, красива, обладает большой силой духа и решительным характером. Шерли богата, но не разделяет многих предрассудков своего класса. По собственному выбору она становится женой бедного учителя Луи Мура, отвергая предложения богатого помещика сэра Филипа и Роберта Мура. Но вместе с тем Шерли — деловая женщина, умело ведущая все операции, связанные с арендой фабрики, получением заказов и ведением счетов. Она тщательно следит за своими доходами и оберегает свою собственность («На мою собственность покушаются, и я буду защищаться, как тигрица», — говорит она).

Изображение восстания рабочих становится кульминацией в развитии действия романа. Однако, показывая протест луддитов как

следствие тяжелых условий их жизни, Ш. Бронте не является сторонницей революционного разрешения социальных противоречий. Она считает, что улучшение положения народа может быть достигнуто разумной деятельностью буржуазии. В финале романа Бронте намечает свою явно утопическую программу преобразования общества.

Романы «Учитель» и «Вильетт» в значительной мере основаны на материале автобиографического характера и связаны с пребыванием Бронте в бельгийском пансионе. В образах учителя Уильяма Кримсворта («Учитель») и учительницы Люси Сноу («Вильетт») Бронте с присущим ей демократизмом изобразила трудолюбивых и честных людей, вынужденных вести повседневную борьбу с нуждой и несправедливостью.

Значительным явлением демократической культуры Англии 40-х годов XIX в. был роман Эмили Бронте «Грозовой перевал» (Wuthering Heights, 1847). В истории английской литературы этому, произведению принадлежит особое место, определяемое своеобразием творческого метода его автора. В творчестве Э. Бронте прощется процесс слияния реалистического и романтического методов; ее роман — яркий и убедительный пример плодотворности подобного синтеза. «Это не романтическое произведение»¹; своеобразие его заключается в том, что, будучи реалистическим в своей основе, оно обогащено романтической традицией. Историческая конкретность, достоверное изображение жизни Англии в 1847 г. сочетаются в романе с тяготением к романтической символике, которая сливается в творчестве Э. Бронте с углубленностью психологических характеристик и проникновением в общественные коллизии. Психологические состояния и конфликты трактуются как следствия социальных обстоятельств. Особенность «Грозового перевала» в том, что романтическая символика, своего рода мифологизация реальных жизненных конфликтов служит раскрытию реалистического замысла²; что преемственная связь с романтическими традициями проявляется здесь не только в «апофеозе всепоглощающей страсти» героев, но и в изображении их общественной трагедии³.

Ральф Фокс, называвший «Грозовой перевал» одним из манифестов английского гения⁴ и причислявший его «к трем величайшим книгам» XIX столетия, писал, что «Грозовой перевал» — это, безусловно, роман, перерастающий в поэзию. Его по праву называют поэмой в прозе. Перу Э. Бронте принадлежат 193 стихотворения,

¹ Кеттл Л. Введение в историю английского романа, с. 161.

² Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность, с. 36.

³ Там же.

⁴ В своей книге «Роман и народ» «трех величайшими книгами этого столетия» Фокс называет «Грозовой перевал» Э. Бронте, «Джуд Незаметный» Т. Гарди и «Путь всякой плоти» С. Батлера. См.: Фокс Р. Роман и народ, с. 123.

предшествующие созданию «Грозового перевала» и подготовившие его появление.

В поэзии Бронте ощущение трагизма бытия сочетается с бунтарским духом протеста. Ее лирический герой сродни героям поэтов-романтиков. В стихотворениях Бронте обнаруживается связь с различными романтическими течениями — с революционной романтикой Шелли, Байрона и с поэзией «озерной школы» (Вордсворт и Колридж). С первыми ее роднит героический дух борьбы и непримиримости, смелость вызова существующим порядкам, бесстрашие протеста. Пристальный интерес к жизни природы, образ одинокого обездоленного странника сближают стихотворения Э. Бронте с некоторыми мотивами поэзии Колриджа и Вордсворта. Однако в отличие от поэтов «озерной школы», Э. Бронте не воспевает одиночество и пассивное смирение. В ее изображении природа — это могучая стихия, а человек — это бунтарь, личность свободолюбивая и сильная, умеющая преодолевать страдания и горечь одиночества. Шарлотта Бронте очень верно заметила, что «свобода — воздух Эмили». Э. Бронте не ограничивалась призывами к свободе, — она всем своим творчеством вела борьбу за нее.

Особенности поэзии Э. Бронте во многом определили своеобразие ее романа. «Грозовой перевал» — это произведение огромной эмоциональной напряженности, отразившее трагические коллизии, характерные для жизни Англии XIX в.; это — «воплоть отчаяния и муки, исторгнутый из груди Эмили самой жизнью. Книгу эту породила жизнь средневикторианской Англии, изведенная девушкой, одаренной страстью и воображением, запертой, как в тюрьме, в открытом всем ветрам пасторском доме на болотах Вест-Райдинга. Мысли и чувства, рожденные искалеченной, одинокой жизнью сестер Бронте, Шарлотта выразила в возвышенной любви Рочестера к Джен Эйр, в захватывающей истории Люси Сноу в «Вильетт». Эмили не могла удовлетвориться этим. У нее любовь должна победить, и в напряженной, насыщенной ужасами атмосфере каменной фермы на болотах она побеждает»¹.

«Грозовой перевал» — это роман о любви и вместе с тем — это обличение существующего строя. Трагические судьбы героев обусловлены социальной действительностью. Основанный на реалистическом материале, роман исполнен романтического пафоса, его конфликт определяется столкновением мечты и действительности и вместе с тем причинами социального характера. Противопоставлены два мира — мир бедного подкидыша Хитклифа и мир обитателей помещичьих усадеб. Хитклиф мстит за свое поруганное человеческое достоинство. Его сильный характер, природная гордость и честность противопоставлены эгоизму, незначительности и дворянской спеси его соперника Эдгара Линтона,

¹ Фокс Р. Роман и народ, с. 121.

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».

Образ Хитклифа — это образ бунтаря, выступающего против социальных порядков, против лицемерной морали, против бога и религии. Его месть — это проявление бунта против зла и несправедливости; «...писательница реалистически освещает и мотивирует то, что в сфере романтической поэзии оставалось предметом намеков и недомолвок».

Кэтрин и Хитклиф могли быть счастливы лишь до тех пор, пока между ними не встали деньги, предрассудки и условности; именно они оказались преградой к их счастью. Однако ничто не смогло убить их любви и страстного влечения друг к другу. Трагически погибая, они продолжают любить. Это дало основания Р. Фоксу утверждать: «Хитклиф и Кэтрин — это месть любви XIX столетию».

Судьбы героев Э. Бронте изображает как судьбы трагические. Вместе с тем писательница не абсолютизирует трагедию Хитклифа и Кэтрин. Их судьбе она противопоставляет историю жизни и любви молодого поколения — Кэти и Гэртона, сумевших отстоять свое право на счастье.

Роман отличается разорванностью композиции. События переданы в восприятии нескольких рассказчиков (Нэлли Дин, Локвуда), каждый из которых по-своему интерпретирует происходящее. Э. Бронте использует прием рассказа в рассказе, включает в повествование вставные эпизоды, письма, отрывки из дневников.

Преобладающими в романе становятся драматическое и лирическое начала. Эпическое повествование, как таковое, отодвигается на второй план. Драматической напряженностью отличаются и картины природы. В «Грозовом перевале» пейзаж — соучастник и предвестник событий. Вересковые поля и торфяные болота, столь характерные для Йоркшира, озаряются блеском молний; на них падает тень предвещающих бурю грозовых туч, гонимых порывами сильного ветра; раскаты грома сопутствуют переживаниям мятущихся и страдающих героев. Природе, как и людям, присуще постоянное внутреннее напряжение, волнующая тайна. Э. Бронте использует фольклорные образы лесных эльфов, фей, оборотней, блуждающих призраков. Она тяготеет к широким обобщениям и реалистическим в своей основе символам.

¹ Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность, с. 36.

² Фокс Р. Роман и народ, с. 121.

Роман «Грозовой перевал», впитав достижения литературы первой половины XIX в., всем своим строем предвывает и предвосхищает многие особенности творчества романистов последующих десятилетий.

Элизабет Гаскелл

(*Elisabeth Gaskell, 1810—1865*)

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 за священника Уильяма Гаскелла, 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.

Сочувствуя положению народа и признавая справедливость народного возмущения, Гаскелл верит в возможность классового мира, не считает социальные противоречия антагонистическими, призывает рабочих и их хозяев к взаимопониманию и примирению. Демократизм творчества Гаскелл сочетается с проповедью христианской морали и вполне очевидной религиозной тенденциозностью. В 50—60-е годы Гаскелл находится под влиянием идей «христианского социализма». Особенности мировоззрения писательницы объясняются сильными и слабые стороны ее произведений.[^]

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 Bronte, 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 из 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. Выступая с критикой буржуазного общества, обличая жестокость и лицемерие буржуазных дельцов и выражая настроения простых людей Англии, 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 Сбою 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». Писательницу волнуют «отношения, сложившиеся между нанимателями и нанимаемыми» и «состояние умов рабочих Манчестера». В предисловии к роману она отмечает, что рабочие «уже не верят, что слезы и жалобы могут чему-нибудь помочь»; их «губы сжаты, готовые про-

клинать, кулаки стиснуты и занесены для удара». Вместе с тем своим романом Гаскелл стремится предупредить тяжелые последствия растущего недовольства рабочих и уповает на эффективность «новых законов» и «милосердие» частных лиц.

Трагедия жизни рабочих семей разветвляется на мрачных улицах Манчестера — города, «где пет цветов», где серый рассвет едва проникает в темные подвалы и в «заваленные отбросами» закоулки, где черная копоть покрывает все, и никакой дождь не в состоянии смыть ее («улицы были мокрые и грязные, крыши — мокрые и грязные, люди — мокрые и грязные»). 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 звучит голодный плач, люди мрут прямо на улице или забиваются от нужды 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 подлинными учеными — ботаниками и энтомологами, талантливыми певцами и музыкантами.

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 предьявлении экономических требований хозяевам, в общении 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: «...в литейной на всем лежал зловещий кровавый отблеск огня: в плавильной печи грозно ревели пламя. Вокруг, как тени, стояли

похожие на демонов люди, в прокопченной, багровой от пламени одежде, дожидаясь минуты, когда тонны чугуна расплавятся, превратятся в огненную жидкость, которая с тяжелым, приглушенным всплеском полетит в готовые принять ее хрупкие формы из черного песка...».

Центральное место в романе занимает образ рабочего вожака Джона Бартона. Его характер и взгляды показаны в процессе их 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 жадной мщенией. 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 получат 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».

По решению тайной профессиональной организации Бартон должен убить сына фабриканта Карсона. Джон Бартон совершает этот террористический акт, не зная о том, что убитый им Гарри Карсон пытался соблазнить его дочь Мэри.

После событий, связанных с убийством 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 религиозной проповедью всепрощения. В этом проявились противоречия в мировоззрении Э. Гаскелл, не лишающие, однако, роман «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 Про 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 о возможности социального равновесия и благоденствия.

Подготовленные достижениями предшественников — Диккенса и Теккерея, 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. И хотя моральные вопросы и психология героя представляли бесспорный общественный интерес, акценты в романах этого времени сместились: социальный анализ занял подчиненное положение.

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 великолепно эрудирована в вопросах философии и религии, литературы и истории. Ей принадлежат переводы на английский язык «Жизни Иисуса» Штрауса, «Сущности христианства» Фейербаха и «Теолого-политического трактата» Спинозы.

Свою литературно-критическую деятельность Элиот начала сотрудничая в журнале «Вестминстерское обозрение», издававшемся позитивистом Чапменом. Здесь печатались ее обозрения современной иностранной литературы.

Важное значение для формирования эстетических принципов Элиот имели открытия в области естественных наук. 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. Под влиянием Льюиса окончательно оформились ее эстетические взгляды.

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.

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 классовую борьбу.

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, считая, что альтернатива совершенству — жизнь. 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), «Миддлмарч» (*Middlemarch*, 1872) и «Даниэль Деронда» (*Daniel Deronda*, 1876). Лучшее произведение этих лет — «Миддлмарч».

В романах первого периода Элиот пишет о сельской Англии. Ее героини — простые люди: столяр Адам Бид, 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 избегать «произвольных изображений» и стремиться к предельной точности в описаниях. Она сравнивает его со свидетелем, дающим показания в суде. «Безупречная правдивость» с наибольшей полнотой воплотилась в голландской живописи XVII в. Ее прелесть заключается в изображении «однообразной будничной жизни». 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 зеркально точному отражению будней жизни. «Нет, я не хотел бы... быть искусным романистом, изображающим не тот мир, в котором мы живем и работаем, спим и едим, а другой, неизмеримо лучший».

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 мешанской 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 проистекают ее несчастья.

Мэгги самоотверженно любит своего брата Тома, но ее чувство не получает отклика. Том не понимает сестру и не может оценить ее привязанность.

Если способностью любить Мэгги напоминает своего отца Талливера, то Том — «истинный сын своей матери». В нем течет кровь Додсонов, и этот наследственный фактор мешает дружеской близости брата и сестры.

В сатирических традициях английского реализма описан семейный клан Додсонов и нравы обитателей Сент-Оггса. «Добропорядочные» Глеги, Пуллеты, Дины руководствуются соображениями «честного эгоизма». Любовь к деньгам определяет их поступки, жадность одерживает верх над чувством семейной

честь. Элиот решительно осуждает их утилитаризм и культ собственности.

Среди этих людей Мэгги чувствует себя одинокой. В детстве ее протест выливается в решительные действия: она срезает свои непокорные кудри, убегает к цыганам. Она мечтает встретиться «с великим человеком, например, с Вальтером Скоттом» и рассказать ему обо всем. В юности ей приходится скрывать свои чувства и обуздывать желания. Она не может соединить свою жизнь с любящим ее Филипом, так как их семьи 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 Дорл ко утекая мельница и в водах которой Мэгги тонет во время разлива. Образ реки выражает мысль о непреодолимости силы естественных начал жизни, одерживающих верх над вспышками страстей и попытками нарушить установленный порядок вещей.

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 изображении общественной жизни Элиот привносит мысль об ее идентичности биологической среде.

Не случайно в романе появляются сопоставления проходящей в обществе борьбы с борьбой, которая ведется в животном мире. Успехи и обогащение одних, разорение и гибель других объясняются законами бытия.

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. Выдвигаемые Элиот проблемы не изолированы от жизни современной ей Англии, но они лишены той остроты и большого социального накала, которые свойственны ее предшественникам. Социальная типичность изображаемых явлений ею не акцентируется. 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 гг.

Роберт Браунинг

(Robert Browning, 1812—1889)

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, и Браунинг не ставит ни одного из этих поэтов выше другого. «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 «Метоба́Па» 1855) и др.

В раннем творчестве Браунинга преобладает интерес к образу героической личности и теме подвига. Проблема героического дея-

¹ Memorabilia (лат.) — то, что памятно.

ния 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»¹.

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),¹ 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 века 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 из действующих лиц, кто этот монолог произносит (Гвидо, юная Помпилия, адвокаты и т. д.). Браунинг проявляет себя тонким мастером психологического анализа.

¹ Клименко Е. И. Творчество Роберта Браунинга. Изд-во ЛГУ, 1967, с. 26.

Многие произведения Браунинга представляют собой творческую переработку известных литературных сюжетов, мотивов и образов. Поэт черпает вдохновение в творениях Гете 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 Элизабетт 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).

Элизабетт Баррет-Браунинг — тонкий мастер любовной лирики (сб. «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).

Альфред Теннисон

(Alfred Tennyson, 1809—1892)

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

(Algernon Charles Swinburne, 1837—1909)

простых человеческих чувств и переживаний, в музыкальности и живописности его стиха.

Идеализированное изображение сельской жизни характерно для такого стихотворения, как «Королева мая» (The May Queers 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» (Enoch 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 камин 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.

(Перевод 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. И. 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.

Свободолобивые идеи выражены в стихах, посвященных прославлению борьбы Италии за свою независимость. Это стихи, опубликованные в сборниках: «Песнь об Италии» (A Song of Italy, 1867), «Предрассветные песни» (Songs Before Sunrise, 1871). Суинберн воздаст 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 — «Шателар» (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.





ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ. 1871—1917

— **ia** рубеже XIX и XX вв. Великобритания по-прежнему остается самой крупной капиталистической и колониальной державой.

— Однако она уже начинает утрачивать свои преимущества «мастерской мира» и «владычицы морей». Господство британской буржуазии на мировом рынке, характерное для викторианской эпохи, пошатнулось. В период перехода капитализма в империалистическую стадию обостряется кризис экономической системы. Империалистический характер британской политики обнаружился в одной из первых войн эпохи империализма — англо-бурской войне 1899—1902 гг.

Образование капиталистических монополий приводит к обострению социальных противоречий в обществе. Почти полностью исчезает крестьянство, углубляется конфликт между буржуазией и рабочим классом, развивается рабочее движение. В стране, где жили и работали К. Маркс и Ф. Энгельс, все большей популярностью пользуются социалистические идеи, распространение которых усиливается под влиянием Парижской Коммуны и русской революции

1905—1907 гг. В 80-е годы в Англии возникают первые социалистические организации: в 1881 г. Демократическая федерация, получившая затем название Социал-демократической федерации; в 1885 г. Социалистическая лига.

Активизируется также профсоюзное движение. В 1893 г. возникает Независимая рабочая партия, которая, однако, была близка к позиции буржуазного либерализма. В 1900 г. образовалась Лейбористская партия, включив в себя представителей Независимой рабочей партии, Социал-демократической федерации и Фабианского общества, существовавшего с 1884 г.

Обострение социальных конфликтов, дальнейшее углубление противоречий буржуазного общества обусловили размежевание сил в культурной жизни страны. В этот период появляется целый ряд литературных течений, выдвигавших свою творческую программу. Основным направлением на рубеже веков является критический реализм, продолжающий традиции Диккенса и Теккерея. Вместе с тем заметную роль в литературной жизни начинают играть натурализм и неоромантизм, которые в своем антибуржуазном пафосе сближаются с критическим реализмом, хотя и обращаются к иным типам художественной образительности. Поляризация социальных сил особенно рельефно проявилась в возникновении декадентских течений и литературы империалистической реакции, с одной стороны, и литературы социалистического движения — с другой. Декадентство и откровенно реакционная литература противопоставляли себя реалистическому искусству. Литература социалистического движения опиралась на революционно-романтическую и реалистическую традиции.

Существенную роль в английской литературе второй половины XIX в. сыграл публицист, историк и теоретик искусства Джон Рескин (John Ruskin, 1819—1900). Среди работ Рескина позднего периода наиболее значительны «Гнездо орла» (The Eagle's Nest. Ten Lectures on Relations of Natural Science to Art, 1872), «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» (Fiction: Fair and Foul, 1881), «Английское искусство» (The Art of England, 1883).

При всей противоречивости и утопичности взглядов Рескина, который в качестве идеала выдвигал средневековое искусство, его публицистика отличается антибуржуазным пафосом и защитой народных интересов. Основной идеей эстетики Рескина стала идея единства добра и красоты. Рескин боролся за правдивость и национальную самобытность искусства. Он видел враждебность капитализма развитию подлинной культуры. Силу мысли Рескина высоко оценил Л. Толстой, называвший его одним из замечательнейших людей всех стран и времен. Своими искусствоведческими работами Рескин оказал большое влияние на многих английских писателей конца XIX в.

Критический реализм и искусство романа в английской литературе конца XIX — начала XX в. приобретают новые черты по сравнению с творчеством «блестящей плеяды романистов» XIX в. I Происходит процесс интеллектуализации и психологизации литературы, наблюдается дальнейшая драматизация романа, усиление в нем трагического начала и горькой иронии.

Английские реалисты XIX в. обращались прежде всего к юмору и сатире. Их сатира обладает способностью глубокого, правдивого изображения буржуазной действительности. В качестве элемента в сатирическую картину входило трагическое. В творчестве писателей-реалистов сатира была гарантирована от односторонности, поскольку она сама входила как часть в широкие эпические полотна, нарисованные этими писателями. Главным для них был реализм, социально острый, критически направленный, эпически содержательный, сатира же являлась основным средством изображения жизненных противоречий; их роман был сатирически окрашенным.

Для реалистов XIX в. не столь важно было то, к чему больше тяготеет роман — к комедии или трагедии; они прежде всего думали о реалистическом изображении действительности. 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 тривиальным. Литературные вкусы времени сказываются в оценках классиков.

Характеризуя английскую литературу конца XIX в., критик-марксист Ральф Фокс назвал трагические по теме романы «Грозовой перевал» Эмили Бронте, «Джуд Незаметный» Томаса Гарди и «Путь всякой плоти» Самюэла Батлера величайшими книгами XIX столетия, манифестами английского гения, провозгласившими, что в капиталистическом обществе жить по-человечески невозможно. Эти трагические книги — «вопли страдания», «вопли человеческой муки», «именно в них жива подлинная традиция романа, и писатель будущего признает их и будет в них черпать вдохновение»².

Критический реализм на рубеже веков развивается, опираясь как на национальные традиции, так и на творчество французских

¹ См.: Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX — начало XX в.). М., 1970.

² Фокс Р. Роман и народ, с. 124.

ооманистов, драматургию Ибсена и русскую литературу. Путь пазвития романа во многом определяется художественными открытиями Тургенева, Толстого, Достоевского. Популяризации русской литературы в Англии способствовали статьи и книги Уильяма Ролстон'a (William Ralston), Уильяма Морфилла (William Morfill)

Мориса Беринга (Maurice Baring), Этель Лилиан Войнич (Ethel Lillian Voynich) и С. М. Степняка-Кравчпнского. 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 особенность 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 поража́л творческое воображение английских писателей и критиков своей психологической глубиной, этическим пафосом и гуманизмом.

В литературной борьбе второй половины XIX в. реалистическое искусство противостояло течению прерафаэлитов \ придерживавшихся идеи «искусства для искусства». «Прерафаэлитское братство» (Pre-Raphaelite Brotherhood) объединяло поэтов и художников которые машинному веку противопоставляли средневековые, *ц* верили в общественный прогресс, не признавали социального и этического смысла искусства. Их привлекали готические формы, мистические идеи, эротика. Наиболее известными из прерафаэлитов были поэт и художник Данте Габриэль Россетти (Dante Gabriel Rossetti, 1828—1882), его сестра поэтесса Христина Россетти (Christina Rossetti, 1830—1894).

К движению прерафаэлитов близки символизм и эстетизм. 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 у был близок символист Артур Саймонз (Arthur Symonds), художник и писатель Обри Бердслей (Aubrey Beardsley), поселившийся в Англии американский писатель Генри Джеймс (Henry James) и Оскар Уайльд.

Декадентское искусство основывалось на идеях пессимизма, иррационализма и мистики.

В конце века в Англии возникает литература империалистической реакции, прославляющая буржуазную империю и ее колонизаторскую политику.

Против декадентской и империалистической литературы выступают писатели-реалисты, прогрессивные представители неоромантизма и писатели, испытавшие воздействие социалистических идей.

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). Прогрессив-

¹ Свое название группа получила потому, что стремилась возродить непо-средственность искусства раннего итальянского Возрождения (до Рафаэля).

ный писатель Марк Резерфорд (Mark Rutherford) создает книгу *Н* 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» /д city Girl. A Realistic Story, 1887) Маргарет Гаркнесс (Margaret Harkness), члена Социал-демократической федерации. Повесть была рассмотрена Ф. Энгельсом в его письме к М. Гаркнесс (1888 г.). Ф. Энгельс писал: «Что особенно поражает меня в Вашем рассказе, помимо его жизненной правды, это то, что он свидетельствует о мужестве настоящего художника. ...главным образом оно проявляется в простой, неприкрашенной форме, в которую Вы облачаете старую-престарую историю пролетарской девушки, соблазненной человеком из буржуазного класса...». «Если я что-либо и могу подвергнуть критике, то разве только то, что рассказ все же недостаточно реалистичен. На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах. Характеры у Вас достаточно типичны в тех пределах, в каких они действуют, но обстоятельства, которые их окружают и заставляют действовать, возможно, недостаточно типичны. В «Городской девушке» рабочий класс фигурирует как пассивная масса, не способная помочь себе, не делающая даже никаких попыток, и усилий к этому. Все попытки вырвать его из оупляющей нищеты исходят извне, сверху. Но если это было верно для 1800 и 1810 гг., в дни Сен-Симона и Роберта Оуэна, то в 1887 г. для человека, который около 50 лет имел честь участвовать в большинстве битв воинствующего пролетариата, это не так. Мятая отпор рабочего класса угнетающей среде, которая его окружает, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, восстановить свое человеческое достоинство вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма». «В Ваше оправдание я должен признать, что нигде в цивилизованном мире рабочий класс не проявляет менее активного сопротивления, большей покорности судьбе, большего оупения, чем в лондонском Ист-Энде. И почему я знаю, не было ли у Вас достаточных оснований для того, чтобы довольствоваться на этот раз изображением пассивной стороны жизни рабочего класса, оставляя активную ее сторону для другого произведения?»

Это письмо Ф. Энгельса имеет большое теоретическое значение, ибо в нем освещается проблема реализма в искусстве. Ф. Энгельс отметил как сильные, так и слабые стороны повести «Городская Девушка» и поставил вопрос о необходимости реалистического изображения революционной борьбы рабочего класса.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 37, с. 35—37.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Джордж Мередит

(George Meredith, 1828—1909)

- "и творчестве Джорджа Мередита — романиста, поэта и журналиста — особенно рельефно проявились тенденции, характерные для литературы второй половины XIX в. В своем первом романе «Испытание Ричарда Февереля» (The Ordeal of Richard Feverel, 1859) Мередит-реалист показал конфликт менаду 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 свободолобивые настроения в обществе, развивающиеся под воздействием Парижской Коммуны.

Мередит-художник отходит от панорамного изображения социальных условий и нравов, свойственного произведениям Диккенса и Теккерея. В его творчестве усиливается процесс драматизации романа и возрастает интерес к психологическому анализу. Развивая традиции английской сатиры, Мередит обогащает сатирическое искусство Англии пристальным вниманием к внутренним мотивам поведения персонажа.

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 Мередит связывает с интеллектуальным осмыслением действительности. Так, он пишет: «Философ и комический поэт родственны в своем взгляде на жизнь...»; «Комическое — гений умного смеха»; «Жизнь в комедии заключена в идее»; «Смех комедии возникает через ум и направляется умом, и его можно назвать юмором ума». Мередит утверждает, что «чувствительность к комическому является шагом в развитии цивилизации». Явному, открытому смеху Мередит предпочитает глубокое и тонкое понимание комических противоречий. Его привлекают комедии Мольера «Мизантроп» и «Тартюф» именно потому, что в них нет «слышимого смеха», а есть «дух комического».

Мысли, высказанные в «Эссе о комедии», Мередит развивает дальше в предисловии («прелюдии») к роману «Эгоист», где «комический дух» определяется как «дух», рожденный из «социального

аз\ма», а комедия — как игра, вызывающая размышления о социальной жизни.

Воплощая в романе «Эгоист» свои представления о комическом, Мередит вместе с тем преодолевает несколько настороженное отношение к сатире, высказанное в «Эссе о комедии». Образ сэра Уилоба Паттерна, главного персонажа «Эгоиста», создан средствами сатиры.

Роман «Эгоист» (The Egoist, 1879) — самое значительное произведение Мередита. В нем ярче всего сказалось стремление писателя драматизировать жанр романа, воплотить в нем свои представления о комедии. Подзаголовок романа — «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 этом романе 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 Клэры Мидлтон — разные взгляды на жизнь и общества. Уилоби признает только мир балльных зал и гостиных и презирает сельских тружеников; он считает, что Томов и Джеков надо «приструнивать». Клэра сочувствует простым людям, видит в них великодушные и героизм.

В образе Уилоби Мередит показал тупость и религиозное ханжество респектабельного 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 настаиваю, чтобы меня любили».

Высокомерная поза и снобизм баронета Уилоби снижаются сравнением комического плана. Сэр Уилоби даровал Летицин Дейл право восхищаться собой «на манер королей, предоставлявших, естественно, особые привилегии кошкам, которым, хоть и не разрешено разговаривать с их величествами, не возбраняется тарашить в них глаза».

Нес⁶⁰^fi³³¹¹⁶.. сатн Р^ы в романе «Эгоист» — в глубоком анализе образовностей 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».

Важную роль в типизации характера Уилоби Паттерна играет бытовая деталь. В связи с тем, что акцент сделан на изображении психологии эгоиста, бытовых деталей немного, но их художественные функции значительны. Бытовая деталь приобретает даже символическое значение, становясь лейтмотивом романа. Так, важной деталью является хрупкая фарфоровая ваза, символизирующая быт гостиницы и непрочность отношений между людьми.

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 романах Мередита подготовила неоромантизм в английской литературе конца XIX — начала XX в. Творчество Мередита создало предпосылки для развития драматического, психологического и интеллектуального романа XX в.

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 характерна 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 своекорыстие 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 Понтифесов, однако, основное внимание повествователя направлено на историю жизни Эрнеста Понтифеса. 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 Понтифес — тупой и самодовольный священник — тиранит всю семью. Эрнест тоже становится священником, но то, что он испытал в семье, школе, обществе вызывает у него сомнение 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 опрошение еще больше осложнило его жизнь. Получив наследство, завещанное теткой, Эрнест 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 цивили-

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 — *М* в философском осмыслении социально-бытовых конфликтов, в даль-|нейшем соединении сатиры с психологическим анализом, в остром умном использовании условных приемов — аллегории и гротеска, Я в пародировании церковной и судебной фразеологии, в эрудированной афористической и полемической авторской речи. Батлер-Ц сатирик оказал влияние на Бернарда Шоу и Голсуорси, на Сомерсета Моэма и Ричарда Олдингтона.

Томас Гарди

(*Thomas Hardy, 1840—1928*)

И || азывая Томаса Гарди «скорбным и мужественным художни-
I I ком» \ А. В. Луначарский отмечал: «Самое подкупающее
_У в Гарди — это его честность. Недаром его предки носили имя
«Hardy», что значит отважный, ²смелый. Отважен сам сэр Томас
в своем исследовании общества»¹.

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 гг. 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. Он представляет собой картину жизни, показанную в действии; он выражает современные философско-этические воззрения, которые волнуют общество. Цель романа — правдиво изобразить жизнь общества, конфликты между людьми. 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.

Томас Гарди с сочувствием отмечает начинающееся оживление художественного интереса к трагическим темам. Вместе с тем он говорит, что это обращение к трагедийной традиции не должно быть повторением того, что было в искусстве прошлого. Если в прошлом трагический конфликт заключался в «коллизии между индивидуальным и общим», то теперь он состоит в противоречии между естественными стремлениями человека и общественными установлениями.

Чтобы раскрыть такое противоречие правдиво, английским Романистам приходится сталкиваться с барьером христианских заповедей, которые охранялись господствующей пуританской мо-

¹Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М., 1965, с. 36.
Там же, с. 34.

рально. Романист должен отобразить правду жизни без всяких компромиссов. Нравственное воздействие произведения зависит не от «запретной» или «неприятной» темы, а от той трактовки, которую дает ей писатель, от его точки зрения на эту тему. Настоящее искусство, ставившее острые проблемы, всегда утверждало торжество высоких нравственных чувств и духовных исканий над низменными интересами и страстями. Трагедии Эсхила и Шекспира, благодаря честному, бескомпромиссному изображению действительности, стали настоящими «уроками жизни»; современный английский роман, по мнению Гарди, должен иметь такое же значение.

Гарди был убежден в том, что трагедии современного человека и современного общества отнюдь не уступают по своему величию, своему возвышенному характеру древнегреческой трагедии. Он считал, что сельские труженики современной ему Англии переживали трагедии, которые были не менее значительными, чем человеческие трагедии, изображенные Софоклом, и писал об этом в романе «В краю лесов».

Свое понимание трагического Гарди высказал в следующих словах: «Трагедия. Кратко можно сказать таким образом: трагедия раскрывает такое положение в жизни индивида, которое неизбежно приводит к тому, что какое-либо естественное желание кончается катастрофой именно тогда, когда оно осуществляется».

Такое понимание трагического нашло отражение в романах писателя. Он считал, 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 продуманными, 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 характерен 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. Наметившаяся тенденция циклизации романов, однако, не привела к созданию эпического цикла как жанрового единства. 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*, 1885), «В краю лесов» (*The Woodlanders*, 1887), «Тэсс из рода д'Эрбервилей» (*Tess of the d'Urbervilles*, 1891), «Джуд Незаметный» (*Jude the Obscure*, 1895).

Стремление Гарди к циклизации романов не привело, однако, к созданию эпического цикла со своей закономерной системой произведений, объединенных цельным замыслом и строгим историческим подходом. Одной из причин незавершенности циклизации было отношение писателя к истории. В 1885 г. Гарди высказал такой взгляд на историю: «Историю можно сравнить скорее с потоком, чем с деревом. Нет ничего органического в ней, ничего систематического в ее ходе».

Тем не менее Гарди-реалист изобразил сельскую и провинциальную Англию XIX в., раскрыл драматические и трагические конфликты, возникавшие в связи с беспощадным наступлением капитализма на патриархальные основы деревенской жизни.

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: «Хроника этого города (Дорчестера) оставила живые следы на Кестербридже».

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, представляющем капиталистическое хищничество, Хейчард терпит поражение. Фарфре вытесняет Хенчарда отовсюду: занимает пост мэра города, принадлежавший ранее Хенчарду; въезжает в его дом, захватывает его торговое дело. Фарфре обвенчался с Люсеттой, которую любил Хенчард. После смерти Люсетты женой Фарфре стала приемная дочь Хенчарда Элизабет-Джейн.

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 мелкою 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. «Почему случилось так, что эта прекрасная женская душа, чувствительная, как паутинка, и в сущности чистая, как снег, обречена была носить клеймо?»

В течение тысячелетий умозрительная философия не могла нам, жаждущим гармонии, объяснить: почему хорошей женщиной овладевает недостойный мужчина, а недостойная женщина — хорошим мужчиной. Остается, конечно, допустить возможность возмездия, тающего в этой катастрофе.

Несомненно, в былые времена кто-нибудь из одетых в кольчугу предков Тэсс д'Эрбервилей, возвращаясь к себе домой после драки, причинял деревенским девушкам то же зло, если не с большей жестокостью. Но если возмездие, карающее детей за грехи отцов, и может, точки зрения морали, удовлетворить богов, — заурядный человек такую мораль презирает, и потому она не исправит дела».

Вращаясь 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 Эхилу) 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»).

В 1904—1908 годы 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».

См.: Урнов М. Томас Гарди. М., 1969.

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 игюста Конта, Герберта Спенсера, пессимистические философские идеи Шопенгауэра, но он был также знаком с антибуржуазными идеями Томаса Карлейля и Джона Рескина, читал работу Ф. Эн-

Ламбет — один из районов Лондона.

гельса «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 «Де-классированные» (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 пред- ставляет влияние среды как влияние роковой силы. Фатальна власть грубой и тупой Гаррет над ее мужем Джулианом Касти, который неспособен сопротивляться. Нечто фаталистическое проглядывает в судьбе Вудстока, который заразился в трущобах и умер; его смерть представлена как возмездие человеку, эксплуатирующему обитателей трущоб. Жертвой дурной наследственности оказывается Ида Старр. Она так и осталась бы проституткой, если бы не благоприятный случай в ее жизни. Ида Старр получает в наследство от Вудстока трущобы и начинает филантропическую деятельность. Случайность в данном случае возникает как одно из проявлений фатального.

В романе «Де-классированные» изображение трущоб становится свидетельством и символом неблагоприятия 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 случайной разбогатевшей семьи Ричарда. Нравственное разложение коснулось не только Ричарда, но и его сестры Элис и брата Гарри. Их мать, не желавшая примириться с образом жизни своих детей, уходит от них и живет в одиночестве. На Ричарда Мьютимера нападают возмущенные рабочие. Раненный, 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)

Романтизм в творчестве Роберта Луиса Стивенсона проявился в необычайно драматических ситуациях, в обостренном психологизме, в фантастических элементах и экзотичности «ановки». Писателя интересуют нравственные проблемы. В их центре он опирается как на традицию романтиков, так и в определенной мере на творчество Достоевского.

В рассказе «Маркгейм» (Markheim, 1885) раскрывается тема преступления и наказания. Герою рассказа Маркгейму 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: «Страхи так раздирали Маркгейма, что покуда одна часть его мозга была начеку и всячески хитрила, другая трепетала на грани безумия».

Нравственно-психологическая проблема рассказа дана в форме диалога Маркгейма со своим двойником. В то время как Маркгейм подбирает ключи к шкафам антиквара в поисках денег, ему явился «неизвестный», порождение смятенного сознания убийцы. Спор идет о добре и зле в человеческой природе, о влиянии обстоятельств на поступки человека. «Неизвестный» уговаривает Маркгейма убить и служанку, вернувшуюся в дом. Но Маркгейм не может больше совершать преступлений: ненависть к злу еще жива в нем, из этой ненависти он почерпнул силу, и мужество. Маркгейм велит служанке антиквара сходить за полицией и признается в том, что совершил убийство.

Проблема добра и зла в человеческой природе 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 зловещие последствия: зло в природе 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 человеческие достоинства, 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 Кожневский), освоившим английский язык тогда, когда он 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 («Тайфун» — 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.

Каждый из персонажей романа — Штейн, Брайерли, Браун — по-своему оттеняет какие-то стороны в характере Джима. Голоса разных персонажей соотносятся по принципу контраста.

Важную роль в романе играет образ рассказчика — моряка Рлоу. 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), где он играет первостепенную роль в композиции и структуре повествования. Марлоу рассказывает о своем путешествии в Африку, где он встретил жестокого Куртца, добывавшего слоновую кость в колониях. Обрисовка противоречивого характера Куртца уступает в своем значении теме 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 он 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», т. е. 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.

Важную идейную функцию в повести выполняет пейзаж. Природа как бы выражает протест против жестокости людей: африканская природа подобна мстителю.

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 раскрывается в содеянном и признается в своей виновности.

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 Дойль

(Arthur Conan Doyle, 1859—1930)

Артур Конан Дойль 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 Дойль создал образцы детективного жанра. Мастерство его детективных произведений заключается не только в изображении о, 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 Баскервилей» (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 Дойль 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 Шерлока 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 характерен пафос исследования, поиски истины.

В 1900 г. в качестве военного врача Конан Дойль 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 Дойль 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.

Поклонение красоте сближает Уайльда с «Прерафаэлитским братством». Прерафаэлиты также не хотели ничего признавать, кроме абсолютизированной ими красоты. Известно, что и Джон Рескин придавал идее красоты первостепенное значение. Но, в отличие от прерафаэлитов и Уайльда, он не отделял красоту от нравственного идеала.

Уайльд обнаружил в своем творчестве нежелание следовать реализму, хотя и высоко ценил таких художников, как Тургенев, Л. 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.

Выдвигая культ красоты в качестве антипода буржуазной пошлости, которую он не приемлет, Уайльд вместе с тем лишает красоту 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.

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 сказало 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 свойственна 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.

Метод обрисовки характеров в романе «Униженные и оскорбленные» вызывает восхищение Уайльда. Он отмечает, что Достоевский не описывает характеры, а изображает их в тонкой объективной манере. И мы узнаем о них постепенно, как мы узнаем людей, с которыми встречаемся в обществе; сначала получаем впечатление от внешности, затем от слов и дел, а потом узнаем и о тайственных движениях души. Достоевский никогда не объясняет своих героев до конца. Они поражают своей загадочностью, удивляют вечной тайной жизни.

В связи с образом Алеши Карамазова Уайльд коснулся проблемы добра и зла. Однако эта проблема истолковывается им неверно.

Уайльд, разрывавший понятия этического и эстетического, 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 чисто 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 эстетическим 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 превышает 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 театральных 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 Грей 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. Писатель добавляет здесь еще один штрих, подчеркивающий черствость и бездушие Дориана Грея. После известия о смерти Сибилы, Дориан едет в оперу слушать Патти, вместо того чтобы ехать к матери Сибилы.

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 эгоистичны 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 «лан Кэмпбел кончает жизнь самоубийством. Эгоистическая жажда наслаждений оборачивается бесчеловечностью и преступностью. - Лея гедонизма развенчивается в романе Уайльда, мен_т ^{этого} о произведения, включающий фантастический элемент, последовательно дискредитирует поклонение красоте, лишен-

ной 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 Грея 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 Дориана, он считает его источником всех своих несчастий. Дориан все глубже погружается в пучину зла. Порочная жизнь начинается, 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. Объективный смысл романа, по существу, выражен в словах: «...что пользы человеку приобрести весь мир, если он теряет собственную душу?»

«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». Страсть Дориана Грея к драгоценным камням изображена следующим образом: «Дориана пленяло червонное золото солнечного камня, и жемчужная белизна лунного камня, и радужные переливы в молочном опале».

Для стиля романа характерна парадоксальность. Этим свойством отличаются и сюжетные ситуации, и речь персонажей. Герои романа говорят парадоксами. Афоризмы лорда Генри циничны. «Никак не следует начинать свою карьеру со скандала. Скандалы приберегают на старость, когда бывает нужно подогреть интерес к себе». «Согрешив, человек избавляется от влечения к греху, ибо осуществление — это путь к очищению».

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 пара-

доксов. 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».-

Элементы критицизма, заключенные в парадоксах Уайльда, отметил М. Горький в письме к К. Чуковскому: «Вы неоспоримо правы, когда говорите, что парадоксы Уайльда — «общие места навыворот», но не допускаете ли Вы за этим стремлением вывернуть наизнанку все «общие места» более или менее сознательного желания насолить мистрис Грэнди, пошатнуть английский пуританизм? Мне думается, что такие явления, как Уайльд и Б. Шоу, слишком неожиданны для Англии конца XIX в., и в то же время они вполне естественны, — английское лицемерие — наилучшее организованное лицемерие, и полагаю, что парадокс в области морали — очень законное оружие борьбы против пуританизма».

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 значительна — «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. Свою беспринципность и бесчестность он пытается оправдать следующим образом: «В политической карьере рано или поздно приходится прибегать к компромиссам». Более откровенно об этом говорит лорд Горинг: «В практической жизни успех, настоящий успех всегда сопровождается некоторою неразборчивостью в выборе средств, а честолюбие только на этом и основано».

Существо образа политического деятеля Чилтерна оттеняется образом авантюристки миссис Чивли. Ей известно, каким путем Чилтерн пришел к власти, и она шантажирует его.

Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29, с. 399.

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 Редингской 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.
(Перевод 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.

Нет, не смотрел никто из нас
С такой тоской в глазах
На лоскуток голубизны
В тюремных небесах,
Где проплывают облака
На легких парусах.

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 в творчестве 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»

Редъярд Киплинг

(Joseph Rudyard Kipling, 1865—1936)

Творчество Редъярда Киплинга относится к неоромантической «литературе действия», которая отличалась от творчества неоромантиков Стівенсона и Конрада тем, что проповедовала империалистическую идеологию. Киплинг встал во главе литературы империалистической реакции, был бардом британского империализма. В 1907 г. он был удостоен Нобелевской премии за «мужественность стиля». К «литературе действия» принадлежат также поэты У. Э. Хенли и Г. Ньюболт.

Противоречивость Киплинга очень точно отметил Куприн в статье «Редьярд Киплинг» (1908): «Он оригинален, как никто другой в современной литературе. Могушество 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»; поэта, вдохновлявшего английских наемных солдат на грабеж, кровопролитие и насилие своими патриотическими песнями. Кровь так и хлещет во всех произведениях Киплинга»¹. «Киплинг смело и ревниво верит в высшую культурную миссию своей родины и закрывает глаза на ее несправедливости»².

Киплинг был талантливым писателем и вместе с тем проповедником империалистических идей.

Демократизация содержания и формы в поэзии Киплинга, с одной стороны, противостояла изысканности и рафинированности Декадентской литературы, но, с другой, идеализировала чиновничий

¹ Куприн А. И. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1958, с. 608.
² Там же, с. 609.

и казарменный быт. В противовес безволию и анемичности декадентской поэзии Киплинг создает «литературу действия», воспеваает 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. Глостер обращается к своему сыну Дику с просьбой отвезти его к тому месту в море, где «спит в синей воде» его умершая жена. Он сожалеет о том, что Дик не будет продолжателем его дела.

Всю жизнь я не верил сыну, — он искусство и книги любил,
Он жил за счет сэра Антони, и сердце его разбил.
(Перевод А. Оношкович-Яцына и Г. Фиша).

В стихах, прославляющих британскую армию, слышны ритмы марша и солдатской песни, передан милитаристский дух.

В стихотворении «Мандалей» (Mandalay) рассказывается о том, как британский солдат, вернувшийся в Англию после службы в колонии, тоскует по Востоку.

И теперь я понимаю, что солдаты говорят:
«Кто услышал зов с Востока, тянет всех туда назад».

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...
(Перевод 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).

Несите бремя белых —
И лучших сыновей

На тяжкий труд пошлите
За тридевять морей;
На службу к покоренным
Угрюмым племенам,
На службу к полудетям,
А, может быть, чертям.

Несите бремя белых, —
Не выпрямлять спины!
Устали? — Пусть о воле
Вам только снятся сны!
(Перевод М. Фромана)

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.

Солдат — такой, солдат — сякой, но он свой помнит долг,
И, если пули засвистят, в огонь уходит полк.
В огонь уходит полк, друзья, в огонь уходит полк,
Но, если пули засвистят, в огонь уходит полк!
(Перевод С. Маршака)

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!
(Перевод С. Маршака)

Поэзия Киплинга своеобразна. Стихи его приближаются к лексике и интонации обыденной речи; в них заключены диалектные слова и жаргонизмы. В стихах Киплинга всегда чувствуется простой и ярко выраженный ритм, близкий к ритму фольклорных произведений: народной балладе, народной песне. 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 рассказах 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 Иол» (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» — Lisseth).

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 Каа.

«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, 1891) 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 гг. Лучшие его произведения, для которых характерны романтика смелых действий, верности долгу, романтика подвига, оказали сильное влияние на творчество Конрада, Стивенсона, Джека Лондона, Моэма.

ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Уильям Моррис

(William Morris, 1834—1896)

В1 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 Трессел, Джим Коннел, Х. Дж-Бремсбери. Ближе к литературе социалистического движения и творчество Этель Лилиан Войнич.

Уильям Моррис в ранний период своей литературной деятельности связан с эстетикой прерафаэлизма. Как и Россетти, он ищет идеал в прошлом, в искусстве античности и средневековья, создавая поэмы-стилизации, противостоящие пошлым вкусам буржуазного общества. В 60—70-е гг. 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 Nibelungs, 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 гг. Моррис отошел от прерафаэлитов. В 1883 г. он стал членом Социал-демократической федерации. Он выступает на рабочих собраниях, участвует в демонстрациях, издает социалистическую газету «Коммунал», ставшую органом созданной в 1885 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: «Гимн 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 Парижской Коммуны, герои едут во Францию и сражаются там на баррикадах. Артур и жена Ричарда погибают, а Ричард возвращается в Англию; он верит в то, что дело Парижской Коммуны возторжествует 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, тобы красный флаг развевался над ним».

Мечту о счастливом будущем человечества Моррис воплощает своим самым знаменитым произведением — 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 лирико-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 технологического прогресса. Его герои предпочитают труд ремесленников. В романе еще чувствуются отголоски прерафаэлизма. 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 обра-

зование 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, активного деятеля организации «Земля и воля». В конце 70-х годов Степняк-Кравчинский, став сторонником террористических действий, совершил покушение на шефа жандармов генерала Мезенцева, эмигрировал в Швейцарию, а затем в Италию, где включился в освободительное движение итальянского народа. С 1884 г. он жил в Лондоне и стал одним из организаторов 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. Сам Караулов находился в это время в заключении в Шлиссельбургской крепости. Л. Буль близко сошлась с народолюбцами, посещала собрания и кружки, носила передачи в тюрьму Караулову, живо интересовалась происходящими в России событиями.

Л. Буль побывала в Костромской, Воронежской и Псковской губерниях, познакомилась с жизнью сельской России.

В 1890 г. Л. Буль выходит замуж за польского революционера Войнич. 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 Этель Лилиан Войнич; они содействовали рождению замысла романа

Для его воплощения важное значение имели революционно-английские традиции английской литературы. Любимыми поэтами были Шекспир, Мильтон, Блейк и особенно Шелли.

Дание образа Овода, отдающего свою жизнь делу борьбы за осво-

бождение Италии, было подготовлено также свободолюбивой поэзией Байрона. Высоко ценила Войнич творчество американского поэта Уитмена.

Роман «Овод» 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 народных масс. Трагический опыт народовольцев, подменявших борьбу масс борьбой героев-одиночек, был учтен писательницей.

В образе Овода воплощены черты русских, польских и итальянских революционеров. По своему происхождению герой романа — полуангличанин, полуйтальянец. Всем этим подчеркивается интернациональный характер революционных идей и освободительной борьбы, охватившей Европу.

В романе утверждается мысль о несовместимости революционных убеждений с религией. Путь Артура Бертона — это путь отречения от либерализма и религиозных заблуждений, приход к революционному действию и атеизму. Романтический пафос книги сочетается с мастерством реалистического изображения окружающей 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. Бертона бросают в тюрьму. Он с честью выносит все испытания, но утрачивает 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, железный Овод. Он замкнут и язвитель, 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 служителей 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, порабащивающей 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). Антирелигиозное звучание романа вызвало резкое осуждение его со стороны буржуазной критики.

Принципиальное значение имел созданный Войнич образ революционера-борца. Образ Овода, характер которого раскрывается в единстве его политической деятельности и богатой духовной жизни — новое и важное явление в английской литературе конца XIX в. Natura 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 Thy 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 Бертому в годы изгнания («Прерванная дружба»), 'ероико-революционный план «Овода» сменяется в этих произведениях планом моральным. Однако до конца жизни Войнич осталась верна основной теме своего творчества. Воинствующий гуманизм свойствен каждому из ее произведений.

шесте с Уильямом Моррисом Роберт Трессел стоит «у истоков того направления в английской литературе, которое было вызвано к жизни борьбой английского пролетариата и ростом социалистической сознательности» \ Трессел был родоначальником пролетарского романа в Англии и предтечей социалистического реализма.

Роман Трессела «Филантропы в рваных штанах» (The Ragged Trousered Philanthropists, 1914) отражает основной конфликт современной эпохи — непримиримость интересов рабочего класса и буржуазии. Осуждая реформизм, Трессел призывает к революционному преобразованию общества и в качестве положительной программы выдвигает социализм.

Буржуазные критики замалчивают творчество Трессела, стремятся создать превратное представление об идейном содержании его произведения. Марксистское литературоведение ведет борьбу за его наследие. Большая заслуга в отыскании и публикации материалов, связанных с деятельностью Трессела, принадлежит английскому литературоведу-коммунисту Ф. С. Боллу. Советские исследователи относят Трессела к числу выдающихся представителей мировой социалистической литературы¹. Английские пролетарские писатели 30-х годов и авторы «рабочих» романов 60-х годов называют Трессела своим учителем.

Трессел (настоящее имя писателя Роберт Нунэн) был сыном ирландского офицера. Он прошел суровую жизненную школу, с ранних лет начав самостоятельно зарабатывать на жизнь. В пятнадцать лет он стал учеником маляра, а затем, приехав в Лондон, брался за любую работу, чтобы не умереть с голоду. В надежде на заработок вместе с другими безработными он уехал в Южную Африку. В Йоганнесбурге Трессел начал самостоятельно изучать философию, с увлечением знакомился с марксистской литературой. В местной периодической печати появляются его заметки о жизни рабочих. Во время англо-бурской войны Трессел возглавил бригаду ирландских добровольцев и выступил на стороне буров против английских колонизаторов. В 1906 г. он вернулся в Англию и поселился в Гастингсе. Умер Трессел от туберкулеза в ливерпульской больнице для бедных.

¹ Елистратова А. А. Вильям Моррис и Роберт Трессел. — В сб.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962, с. 166. См.: Сучков Б. Речь идет о методологии. — «Вопросы литературы», 1962, № 10, с. 139.

Роман «Филантропы в рваных штанах» создавался в 1906—1911 гг. Впервые он был опубликован в 1914 г. Однако эта публикация была не только неполной (из 54 глав романа увидели свет лишь 4) но и искажающей замысел и содержание произведения Трессела. Издатели изъяли наиболее острые в критическом отношении главы, изменили последовательность глав и финал романа, исказили характер главного героя — рабочего-социалиста Фрэнка Оуэна, изобразив его пессимистом и заставив кончить жизнь самоубийством. В таком виде роман переиздавался несколько раз. Только в 1955 г. Ф. С. Болл издал текст произведения Трессела в его полном виде.

Свои задачи Трессел определил, в предисловии к роману: «...я стремился создать правдивую картину жизни рабочего класса... нарисовать отношения, существующие между рабочими и предпринимателями, чувства этих двух классов по отношению друг к другу... У меня было намерение показать, к чему приводят бедность и безработица, я стремился раскрыть бесполезность тех мер, которые предпринимаются для их преодоления, и доказать, что есть лишь одно средство изменения существующего — социализм».

Правдивое изображение жизни английского пролетариата сочетается в романе Трессела с утверждением принципов социализма.

Место действия романа — город Магсборо, на юге Англии. Главные герои — рабочие фирмы «Раштон и К», занятые на ремонтных работах. Содержание романа составляет рассказ о тяжелом труде рабочих, о безрадостной судьбе их жен и детей, обреченных на постоянную нужду. В центре внимания писателя — небольшой рабочий коллектив, показанный на протяжении одного года.

Опираясь на материал современной ему действительности, Трессел развивает традиции Диккенса и Гаскелл. В романе Трессела впервые столь большое внимание уделяется описанию трудового процесса. С мельчайшими подробностями описан труд маляров, плотников и других ремонтных рабочих. По этим описаниям можно составить точное представление о рабочем дне труженика, о его профессиональных навыках, о характере его мастерства. Воспроизведение всех этих деталей подчинено одной главной задаче. — раскрытию бесчеловечных условий труда и безжалостной эксплуатации рабочего при капитализме.

Не менее подробно описаны бытовые условия жизни рабочих, их бедственное положение после окончания сезонных работ. Трессел не идеализирует своих героев; наряду с положительными чертами он раскрывает присущую многим из них ограниченность, озлобленность, склонность к пьянству, порожденную безысходной нуждой. В галерее созданных Тресселом образов рабочих выделяются маляр Харлоу, подмастерье Берт Уильяме, рабочие Джо Филпот, Джек Инден, Саукинс.

Важное значение имеет образ центрального героя романа — Рабочего-социалиста Фрэнка Оуэна. В этом образе отражены типические черты лучших представителей передовой части рабочего класса. Оуэн пропагандирует идеи социализма среди рабочих. Его глубоко волнуют судьбы людей труда, их настоящее и будущее. Оуэн — убежденный противник существующего строя, и он призывает к борьбе с буржуазией. Трессел показал своего героя в обычной обстановке, в повседневной трудовой деятельности. Оуэн — маляр и вместе с тем он одаренный художник. К своей работе он относится вдохновенно; для него роспись стен — работа творческая, хотя получает он за нее жалкие гроши. Убежденный и энергичный человек, умелый организатор, Оуэн знает и периоды колебаний, моменты отчаяния. Но главное в Оуэне — его активное стремление содействовать преобразованию общества на основах социализма.

В романе Трессела проявились и слабые стороны мировоззрения писателя, вытекающие из недостаточно глубокого знакомства с идеями научного коммунизма. Утверждается мысль о том, что первой ступенью преобразования общества должно стать просвещение народа, что в разрушении существующего строя в одинаковой степени заинтересованы и богатые и бедные, что в существовании денег заключается одна из основных причин бедности, и потому деньги должны быть уничтожены.

Пафос и значение романа Трессела — в отрицании буржуазного общества, его экономики, политики и морали, в выдвигании программы его социалистического переустройства.



ЛИТЕРАТУРА 1917—1945 гг.

Начало глубоким изменениям в литературном процессе Англии 1920—1930-х годов было положено событиями первой мировой войны, Великой Октябрьской социалистической революцией в России и условиями общественно-политической и экономической жизни страны в послевоенный период. Кризис капитализма и обострение классовых противоречий определили размежевание литературных сил. Основные литературные направления эпохи — модернизм, критический реализм и формирующийся социалистический реализм.

Послевоенный мир уже не был прежним. И в то время, как менялось соотношение сил на мировой арене, в сознании людей происходил процесс переоценки ценностей. Взгляды и убеждения формировались под влиянием событий военных лет, роста революционных настроений и активизации рабочего движения в послевоенной Европе, под влиянием сотрясающих буржуазные государства экономических кризисов.

Англия вышла из войны внутренне надломленной, хотя признаки этого проявились не сразу. Победа в войне не могла воспрепятствовать процессу разложения английского капитализма. Послевоенные годы ознаменовались обострением экономического и политического кризиса. Могущество империи рушилось под натиском национально-освободительного движения в колониях.

Консолидации сил буржуазной реакции противостояла крепнущая солидарность рабочих. Социалистическая революция в России содействовал^ росту политической активности трудящихся. Под ее влиянием усилилось движение против войны, стремление к миру и социальным преобразованиям. Отношение к Советской России стало определяющим для сил реакции и прогресса.

На всем протяжении 20-х годов среди рабочих, жизненный уровень которых понижался, зрело недовольство, вылившееся во всеобщую забастовку 1926 г. Ее масштабы были столь велики, а международный резонанс столь значителен, что правящие круги приняли самые решительные меры против бастующих рабочих. Парламент принял закон, запрещающий всеобщие забастовки и забастовки солидарности.

В «бурные тридцатые» годы Англия вступила потрясенная экономическим кризисом 1929 г. В результате кризиса многие промышленные районы страны превратились в «районы депрессии». Закрывались шахты, фабрики, судостроительные верфи. Весной 1930 г. начался «голодный поход» безработных к Лондону.

Организованная борьба рабочего класса была ответом на политический курс буржуазии. Лейбористское правительство предало интересы рабочих. Решительное наступление на права и интересы народа повели консерваторы. Активизировались фашистские организации. В 30-е годы классовая борьба в стране достигла большой напряженности и остроты. Возглавляемое компартией рабочее движение переживало период подъема. Перед народом Англии встала задача борьбы с надвигающимся фашизмом. возникает широкий фронт антифашистского движения. Он крепнет во второй половине 30-х годов в связи с событиями гражданской войны в Испании.

В конце 30-х годов над миром и над Англией нависла угроза войны. Сговор Чемберлена с Гитлером, капитуляция перед немецкими фашистами в Мюнхене нанесли урон делу сохранения мира в Европе и толкнули страну навстречу войне. В 1939 г. Англия вступила во вторую мировую войну.

В развитии литературы между первой и второй мировыми войнами выделяются два основных периода — 20-е и 30-е годы. Советские исследователи раскрывают в своих работах происходящие на протяжении 20—30-х годов неуклонное углубление кризиса буржуазной культуры и интенсивный процесс развития прогрессивного искусства.

В 20-е годы с новой силой всколыхнулась волна декадентской литературы, отразив общий кризис буржуазной культуры. Новый стимул для своего оживления и развития получили модернистские

¹ См.: Жантеева Д. Г. Английский роман XX века. 1918—1939. 1965; Ивашева В. В. Английская литература. XX век. М., 1967.

течения в искусстве (Джойс, Вулф, Лоуренс, Элиот, Хаксли). Джойс и Вулф экспериментируют в области романа, стремясь все явления действительности объяснить с помощью психоанализа, изолировать человека от социальной среды. С проповедью цинизма и неверия в человека выступает Олдос Хаксли. Томас Элиот слагает стихи, выражающие страх перед действительностью, разочарование в жизни и ее ценностях. Именно в это время появляется роман Джойса «Улисс», поэма Элиота «Бесплодная земля», наиболее известные романы Хаксли и Вулф.

Однако 20-е годы были не только десятилетием экспериментальных исканий писателей-модернистов. Они были периодом значительных завоеваний английского реализма. Голсуорси завершает «Сагу о Форсайтах» и создает «Современную комедию», Шоу пишет «Святую Жанну» и «Тележку с яблоками», Форстер выпускает «Поездку в Индию» и «Аспекты романа», свой путь романиста начинает Олдингтон. Антивоенная тема звучит в стихах «окопных поэтов» Уилфреда Оуэна¹ и Зигфрида Сассуна, в послевоенном творчестве Гарди. Выходят рассказы Кэтрин Мэнсфилд и Альфреда Коппарда. С 20-ми годами связан важный период в творчестве Шона ОЖейси. В середине этого десятилетия начинается своя литературную деятельность Ральф Фокс. Развитие реалистического искусства, отразившего настроения широких кругов народа Англии, противостоит распаду и кризису буржуазной культуры.

30-е годы характеризуются обострением общественно-политической и идеологической борьбы. Это период четкого размежевания сил в литературе, особенно напряженной борьбы реализма с модернистским искусством, значительных достижений социалистического реализма, 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 международное влияние Советского Союза явилось одним из важных условий расширения фронта прогрессивной литературы в Англии.

30-е годы — период новых завоеваний реалистической литературы. ^ Общественный подъем благотворно сказался на развитии английской культуры.

Творчество писателей старшего поколения — Шоу и Уэллса — обогатилось новыми темами и новыми достижениями в области художественного мастерства. В эти же годы в литературу вступило новое поколение прогрессивных писателей — Джек Линдсей, Грэйк Гиббон, Джон Корнфорд. Продолжает свою литературно-критическую деятельность Ральф Фокс. В книге «Роман и народ» он

¹ Собрание «Стихотворения» погибшего на фронте поэта У. Оуэна был опубликован посмертно в 1920 г.

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. Романы (Линдсей) обращаются к теме революционных движений прошлого, к истории народной борьбы. Народ становится героем романов Грэссика Гиббона, Джона Сомерфилда, Льюиса Джонса.

Характерным явлением в литературе 30-х годов было творчество Арчибальда Джозефа Кронина (Archibald Joseph Cronin, род. в 1896 г.), развивавшееся на раннем этапе под воздействием общественного подъема в стране. В 30-е годы Кронин создал свои лучшие романы — «Замок Броуди» (The Hatter's Castle, 1931), «Звезды смотрят вниз» (The Stars Look Down, 1935), «Цитадель» (The Citadel, 1937). Врач по образованию, Кронин начал свою деятельность в шахтерских поселках южного Уэльса. Общение с рабочими, работа медицинского инспектора в шахтах, знакомство с условиями жизни и труда шахтеров расширили его представления о характере социальных отношений. Ранние произведения Кронина написаны в традициях английской реалистической литературы.

В романе «Звезды смотрят вниз» Кронин изображает социальный конфликт между рабочими и шахтовладельцами. Судьбы героев драматичны. Однако в романе отчетливо проявилось свойственное писателю пессимистическое восприятие жизни, неверие в возможность ее преобразования. Сочувствуя рабочим, понимая причины, побудившие их начать борьбу, он не верит в действительность этой борьбы. Конфликты действительности представляются ему неразрешимыми, а устремления героев — обреченными на поражение. Более поздние романы Кронина, написанные после его переселения в США, в еще большей степени обнаруживают ограниченность его реализма, увлечение религиозно-мистическими идеями («Испанский садовник» — The Spanish Gardener, 1950, «Иудино дерево» — The Judas Tree, 1961). Лучшие вещи позднего Кронина — автобиографические повести «Юные годы» (The Green Years, 1944) и «Путь Шеннона» (Shannon's Way, 1948).

В накаленной и бурной атмосфере общественной жизни 30-х годов никто не мог оставаться равнодушным к происходящим событиям. Перед каждым вставала необходимость определить свою позицию и свое отношение к окружающему. На фронтах гражданской войны в Испании 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 Линд-

сей 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 поддержке выступило более двухсот английских писателей.

В годы подъема общественно-политической борьбы еще более острым становится кризис буржуазной культуры. В идейно-творческом тупике оказываются Джойс и Вулф, с проповедью мистики и религиозных доктрин выступают Элиот и Хаксли. Пережив в 20-е годы период активизации, модернизм обнаружил ограниченность своих возможностей, обусловленную свойственным ему стремлением к дегуманизации искусства. Однако писатели-модернисты не прекращают борьбу с реалистическим искусством, отражающим жизнь в ее противоречиях, сложности и движении к новому.

В борьбе с модернизмом реализм проявил свою жизнестойкость и заявил о себе как о наиболее перспективном литературном направлении.

Во второй мировой войне Англия воевала против фашизма. Гитлеризм был опасен для всех народов мира; перед каждой страной встал вопрос о защите национальной независимости. В этой обстановке капиталистические страны Англия и США вынуждены были временно отказаться от своих империалистических планов и вступить в антигитлеровскую коалицию. Ведущая военная и политическая роль в войне против фашизма принадлежала Советскому Союзу. «С Октябрьской революцией начались великие преобразования в жизни человечества, но большинство людей осознало это именно в связи с войной, так что по своему значению участие Советского Союза в войне далеко не исчерпывается победой над фашизмом. Советский Союз, как никакая страна, способствовал изменению послевоенного мира», — писал Джеймс Олдридж².

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 образ⁶ Уржуа — обывателя Тьюлера, претендующего на роль героя.

² Jack Lindsay. After the Thirties. The Novel in Britain and its Future. London, 1956, p. 28.

Джеймс Олдридж. Шла великая война... — «Иностранная литература», 1967, № 5⁹ с. 18⁹.

Уэллс отрицает право тьюлеров именоваться героями. Писатель увидел героическое в борьбе Советского Союза против германского фашизма. Героические черты он отмечает в сыне Тьюлера — Генри, порвавшем со своим отцом и ставшем участником рабочего движения'

Роман Уэллса «Необходима осторожность», в котором раскрывается мысль о том, что в мешанстве, потворствовавшем развязыванию войны, нет ничего героического, противостоит романам Роберта Гринвуда «Мистер Бантинг» (Mr. Bunting, 1940) и «Мистер Бантинг в дни войны» (Mr. Bunting at War, 1941), где английский помещик представлен в идеализированном виде как опора нации в условиях войны.

Сатирическое обличение правящей верхушки, государственного аппарата Англии содержится в романе Эвелина Во «Не жалейте флагов» (Put Out More Flags, 1942).

Крупный сатирик Э. 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 которых основан на столкновении наивного человека с жестоким миром. Продолжатель традиций Смоллета и Теккерея, Э. 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 «Почетный меч» — The Sword of Honour, 1952—1961). В романе «Не жалейте флагов», используя в качестве основного сатирического приема гротеск, Э. 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 Соппротивлении.

Подвиг простых людей в войне против фашизма изображает в своем романе «Восьмой рыцарь христианства» (The Eighth Champion of Christendom, 1945) Эдит Парджетер. Роман проникнут пафосом негодования и гнева по поводу 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 этом мире».

В романах о первой мировой войне внимание писателей сосредоточивалось, главным образом, на судьбе индивидуума, который был обречен на суровые лишения, страдания и гибель. Исключение составляли выдающийся роман французского писателя Анри Барбюса «Огонь» и некоторые произведения, испытавшие его непосредственное влияние. Барбюс писал о судьбе коллектива и развитии коллективного сознания.

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 боевой публицистике.

МОДЕРНИЗМ

Творчеству писателей-реалистов, отразивших настроения широких демократических кругов, противостоит модернистская литература. Она явилась выражением углубляющегося кризиса буржуазного общества и его культуры.

Философская база модернистов — субъективный идеализм и буржуазный индивидуализм, проявившиеся не только в искусстве и философии, но и в науке. Осрейшвй-тфщч+ке-е позиций материализма они были подвергнуты к работе В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». В этом основополагающем философском труде нашего времени раскрыты истоки и обозначены формы реакционных явлений в науке и философии. Положения работы В. И. Ленина вооружают пониманием того, что отказ от познания и раскрытия закономерностей действительности неизбежно приводит в лагерь Реакции.)

Писатели-модернисты провозглашают принцип главенства искусства над жизнью и отказ от решения социальных проблем. Не веря в общественный прогресс, они изображают жизнь как бессмысленный хаос; не веря в человека и его возможности, проповедуют пессимизм. Отношение модернистов к жизни и человеку принципиально иное, чем у реалистов. Из различия концепций действительности и человека рождается непримиримая противоположность эстетических программ реалистического и модернистского искусства.

Модернизм — это искусство, утратившее человека, отказавшееся от раскрытия его характера и судьбы в их обусловленности конкретно-историческими особенностями социальной действительности. Отличительные признаки модернизма связаны с отказом от социальной проблематики, национальных традиций, от установления логических связей между явлениями окружающего мира.

Герой произведений писателей-модернистов перестает быть человеком общественным. Эстетика модернизма исключает категорию характера. Происходит процесс вытеснения личности героя личностью автора. Основные принципы реалистического искусства отвергаются. На смену им приходит субъективный произвол, «разобщение человека» (М. Горький), дегуманизация искусства.

"Запуганные крахом старого и борющиеся за новое" (1917) В. И. Ленин писал: «Не умеют понять исторической перспективы те, кто придавлен рутинной капитализма, оглушен могучим крахом старого, треском, шумом, «хаосом» (кажущимся хаосом) разваливающихся и проваливающихся вековых построек царизма и буржуазии, запуган доведением классовой борьбы до крайнего обострения, ее превращением в гражданскую войну...»¹ Для них мир казался хаосом. Но те, кто обрел связь с жизнью народа, кому были близки и понятны его устремления, кто понимал свой долг писателя в том, чтобы говорить правду, шли по инвму^успг

Проблема взаимоотношения человека и общества — одна из важнейших, к разрешению которой стремится каждая эпоха. В XX в. она приобретает особую остроту в связи с напряженностью общественно-политической и идеологической борьбы. В разрешении ее писатели-реалисты и модернисты идут разными путями.

Не прекращаются споры о принципах изображения человека в литературе современности. Они звучат и в художественном творчестве писателей и в их теоретических работах. В противоположность реалистам, которые ведут своих героев навстречу жизни и общественной борьбе, модернисты утверждают индивидуализм и изоляцию личности; им чужда мысль об общественной роли искусства.

Реалисты раскрывают единство человека и мира. В глубоко личных движениях, поступках и переживаниях их героев заключено общечеловеческое содержание. Модернисты подменяют реальную картину действительности субъективным самораскрытием.

На развитии модернистской литературы сказалось влияние реакционных теорий философов-идеалистов Фрейда и Бергсона, имена и труды которых в годы после первой мировой войны приобрели особую известность в среде буржуазной интеллигенции.

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч. Изд. 5, т. 35, с. 191 — 192.

Австриец Зигмунд Фрейд (1856—1939) был крупным психиатром и философом-идеалистом. Обращаясь к анализу психики человека, Фрейд рассматривает ее в отрыве от материальных условий и причин, ее порождающих. Особое внимание в своих трудах Фрейд уделяет категории подсознательного. Основной задачей он считает проникновение в подсознание, в мир инстинктов, будучи убежден, что только это и может объяснить поведение человека. Роль разума в поведении человека отрицается. Согласно Фрейду, характер поведения определяется сексуальными импульсами. Человеческие отношения воспринимаются им и его многочисленными последователями через призму психопатологии. Теория Фрейда противоречит принципам материализма. Фрейд идет неверным путем, объясняя явления социального характера через категории подсознания и отрицая влияние социальных причин на поведение и психику человека.

Широкое распространение получила в эти годы философия интуитивизма французского философа-идеалиста Анри Бергсона (1859—1941). Отвергая роль практики, Бергсон утверждает, что основной формой подсознания является интуитивизм; только интуиция дает возможность «непосредственного» познания истины; познание проходит вне процесса чувственного и рационального восприятия окружающего. Этим самым отрицается роль интеллекта и логического мышления, что ведет, в свою очередь, к иррационализму, т. е. к одной из форм идеализма.

Фрейдизм и бергсонизм стали идеологическим оружием модернистов.

В английской литературе в эпоху между двумя мировыми войнами модернизм представлен творчеством таких писателей, как Джеймс Джойс, Томас Стернз Элиот, Вирджиния Вулф, Дэвид Герберт Лоуренс, Олдос Хаксли.

Джеймс Джойс

(James Joyce, 1882—1941)

П=Г-|жеймс Джойс — один из крупнейших представителей модернистского искусства XX в. Западная критика называет его, ^гунаряду с Прустом и Кафкой, «отцом» современного модернистского романа.

Вступив в литературу на рубеже XIX—XX вв., Джойс раньше Ве ПИХ ^оде Р нистов приступил к разрушению основ реализма, сь свой талант он подчинил задаче создания романа нового типа,

отвечающего, по его убеждениям, запросам современности. Таким романом явился «Улисс», принесший Джойсу мировую известность.

«Улисс» — это итог исканий Джойса, воплощение взглядов и творческих принципов, сложившихся у писателя в процессе работы над юношескими статьями, рассказами и первым романом «Портрет художника в юности». Корни творчества Джойса по самой природе своей не связаны с реализмом; эволюция писателя раскрыла процесс становления художественных принципов, в самой своей сущности чуждых реализму. Эстетика и творчество Джойса формировались как отталкивание от реализма. Искусство и жизнь всегда оставались для Джойса изолированными сферами.

Джойс родился в столице Ирландии Дублине. Он учился в иезуитских колледжах, в 1899 г. поступил в Дублинский университет, где изучал языки и философию. Годы юности Джойса совпали с бурным периодом в жизни его родины. Ирландия вела борьбу за независимость. Национально-освободительное движение в стране получило название «Ирландского возрождения». Внутри этого движения демократические устремления смешивались с националистическими, между его отдельными группировками происходила борьба.

Джойс не был равнодушен к событиям в стране, но он последовательно и вполне сознательно изолировал себя от происходящего. Эта позиция отчуждения во многом определила его последующую жизнь. Окончив университет, он покидает родину, уезжает в Париж, затем переезжает в Цюрих, некоторое время живет в Триесте. С 1920 по 1939 г. Джойс живет во Франции. Он зарабатывает на жизнь уроками английского языка. Материальные лишения, расстроенное здоровье, тяжелое психическое заболевание дочери — все это подрывает силы писателя. Болезнь глаз, которая на протяжении многих лет мучила писателя, завершается слепотой. Умер, Джойс в Цюрихе.

Для формирования индивидуальности Джойса определяющее значение имели его ирландское происхождение, католическое воспитание, последующий разрыв с догмами католической церкви и жизнь вдали от родины — добровольное изгнание, вылившееся в своего рода духовную эмиграцию.

В первый—довоенный — период творчества Джойса (1899—1914) созданы его ранние литературно-критические статьи — «Драма и жизнь» (*Drama and Life*, 1900), «Новая драма Ибсена» (*Ibsen's New Drama*, 1901), «День толпы» (*The Day of the Rabblement*, 1901), «Оскар Уайльд: поэт «Саломеи»» (*Oscar Wilde: the Poet of «Salome»*, 1909), «Борьба Бернарда Шоу с цензором» (*Bernard Shaw's Battle with the Censor*, 1909) и др., стихи, вошедшие в сборник «Камерная музыка» (*Chamber Music*, 1907), рассказы сборника «Дублинцы» (*Dubliners*, 1903—1905, опублик. в 1914 г.), роман «Портрет художника в юности» (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1904—1914, опублик. в 1916 г.).

Юношеские интересы Джойса связаны с театром. Ибсен и Гауптман составили эпоху в его жизни. Были и иные не менее важные влияния: схоластическая философия, чтение Ницше и Шопенгауэра, интерес к символизму (переводы из Верлена и Метерлинка) и к движению английского эстетизма. Все это определило характер статей и произведений молодого Джойса.

Статья «Драма и жизнь» — художественный манифест Джойса. Противопоставляя в ней драму как «высшую форму искусства» «литературе» как его низшей форме, Джойс развивает мысль о том, что «подлинное искусство» может существовать и без наличия в нем жизненно правдивых человеческих характеров. Он не считает задачей «истинного художника» создание человеческого характера. Творения Шекспира он не признает «настоящими драмами» и определяет как «литературу в диалогах». Его больше привлекают пьесы Метерлинка с их символизмом и нарочитой условностью. По мнению Джойса, «литература»: имеет дело с изменчивым и преходящим, подлинное искусство — с вечным и неизменным. «Драма, — пишет он, — 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». Все то индивидуальное, что свойственно определенной человеческой личности и обусловлено средой и эпохой, Джойс относит к сфере, недостойной внимания истинного художника. Свое понимание драматического он связывает со стремлением к наиболее всеобъемлющим формам изображения «основных законов» бытия.

Джойс говорит о том, что основным материалом для драмы является жизнь. Однако он рассуждает о жизни вообще, вне временных и пространственных рамок. Для него жизнь как таковая и человеческие страсти, составляющие основу истинной драмы, — понятия статичные, не подвергающиеся изменениям. Писатель, рассматривающий жизнь в ее конкретных проявлениях, обусловленных определенными историческими, социально-общественными причинами, относится к разряду служителей «литературы», а не искусства в настоящем смысле этого слова. Характерно, что Бернарда Шоу Джойс определяет как «прирожденного проповедника», а его пьесы как «новую драматическую форму, очень похожую на диалогизированный роман». Характерно и то, что Джойс не касается вопроса о жанровых особенностях драмы. Это связано с тем, что под драмой, как видом искусства, он имеет в виду не только то, что написано для театра. Драмой, т. е. высшей формой искусства, может стать любое произведение, вне зависимости от жанра, но при условии передачи «основных законов взаимодействия страстей». Так драмы будут впоследствии задуманы Джойсом и «Улисс», и «чоминки по Финнегану».

В статье «День толпы» Джойс утверждает необходимость изоляции художника от общества, провозглашает его право порвать

со своим народом и родиной. В своих записных книжках он формулирует мысль о несовместимости моральных категорий с эстетическими, отказывая искусству в праве опираться на нравственные нормы и этические требования. Представление о художнике как об избранной личности и отказ от категорий морально-этического характера сближают взгляды Джойса с теорией «искусства для искусства».

Понимание Джойсом сущности и назначения искусства чуждо принципам реалистической эстетики.

Джойсу был свойствен взгляд на развитие искусства как на движение от простейших видов к более сложным — от лирики к драме. В своем собственном творчестве он воспроизвел и повторил это движение, начав с лирических стихов сборника «Камерная музыка» и завершив свой путь «Улиссом» и «Поминками по Финнегану».

В эстетике Джойса важное место принадлежит понятию «эпифания». В церковной лексике слово «эпифания» означает «богоявление». Джойс использует его для обозначения духовного прозрения человека, наивысшего напряжения его душевных сил, позволяющего проникнуть в сущность явления, постичь смысл происходящего. «Эпифания», или «моменты прозрения», по-разному переданы в стихах Джойса, в рассказах, в романе «Портрет художника в юности», но всякий раз они становятся правдивыми и яркими картинами реальной действительности. Такие моменты прозрения, реализующиеся в жизненно правдивых сценах и образах, играют важную роль в структуре произведений Джойса.

В стихах Джойса расплывчатость и неуловимость образов сочетаются с музыкальностью и проникновенным лиризмом. Сила и искренность чувства временами одерживают верх над символическими ухищрениями и подчеркнутой пародийностью.

Наиболее полно теория «эпифаний» реализуется в прозе Джойса. В рассказах сборника «Дублинцы» Джойс передает тягостную и давящую атмосферу обывательского существования, столь благоприятную для процветания пошлости и лицемерия. Он пишет о том, как гибнут надежды людей, не сумевших приспособиться к жизни.

В каждом из рассказов выделен момент, в котором, как в фокусе, концентрируются чувства, помыслы и желания героя. В рассказе «Мертвые» (The Dead) духовное озарение исходит на Габриэля Конроя в момент, когда он слышит старинную ирландскую песню и понимает всю глубину своего эгоизма, скрывавшего от него мир подлинных чувств. Светом этого мгновения озаряется все прошлое героя и его жены Греты; именно это мгновение помогает им понять самих себя.

Итогом первого периода творчества Джойса и преддверием его последующим произведениям явился роман «Портрет художника в юности». Это один из вариантов формы воспитательного роман

В романе, имеющем автобиографический характер, прослеживается процесс становления сознания художника Стивена Дедалуса.

Одновременно с тем, как Стивен Дедал ус ищет свой путь в жизни, складываются и его взгляды на искусство. Эти процессы взаимообусловлены. Неприятие действительности, уход от нее в мир субъективных интересов и изоляция своего «я» от требований времени оборачиваются отчуждением от жизни и в области искусства. Решение Стивена покинуть родину ради того, чтобы творить красоту, Джойс расценивает как героический акт сильной личности. Он видит смысл жизни художника в создании совершенных эстетических форм, его основную задачу — в передаче мира своих видений.

В послевоенный период творчества Джойса написаны «Улисс» (Ulysses, 1922) и оставшийся незавершенным роман «Поминки по Финнегану» (Finnegan's Wake, 1939).

Над «Улиссом» Джойс работал семь лет (1914—1921); впервые роман был опубликован в Париже в 1922 г. Эту книгу назвали «энциклопедией модернизма».

В «Улиссе» писатель предстает перед нами как мифотворец, создающий произвольную модель мира и человека. Его художественная панорама основана на превратном представлении о жизни и человеческой личности.

Джойс задумал «Улисса» как современную «Одиссею». Но аналогия с Гомером условна. Древний миф об Улиссе Джойс претворил в историю дублинского буржуа Леопольда Блума. В Блуме писатель пытается усмотреть те извечные начала, которые свойственны человеческой натуре испокон веков. Мысль о неизменности человеческой природы и дала основание Джойсу сопоставить Блума с героем древнегреческих мифов. Вместе с тем обращение к греческой мифологии преломляется в романе Джойса и в ином аспекте: уподобляя героев «Улисса» Одиссею, Телемаку и Пенелопе, Джойс создает пародию на человечество.

Замысел «Улисса» связан со стремлением изобразить жизнь и человека «вообще». 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) и писателя Стивена Дедалуса, преподающего историю в одной из гимназий Дублина. Джойс подробно рассказывает о том, что они делали, Думали, чувствовали в каждый определенный момент дня, он передает поток их сознания.

¹⁰ В романе точно назван день, в который происходят события, — июня 1904 г. Действие романа начинается в 8 часов утра и завершается в 3 часа ночи. «Улисс» состоит из 18 эпизодов; их последовательность определяется движением во времени — от утра к вечеру.

Схема построения «Улисса» такова:

1-й эпизод — 8 часов. Утро в башне Мартелло, где вместе со Удентом-медиком Баком Маллиганом живет Стивен Дедалус.

Молочница-ирландка приносит молоко к завтраку. Она кажется Стивену воплощением Ирландии.

2-й эпизод — 10 часов. Стивен дает урок истории в школе мистера Дизи. После урока директор приглашает Стивена в свой кабинет, вручает ему жалованье и просит оказать содействие в опубликовании его статьи в газете. Стивен принимает поручение.

3-й эпизод — 11 часов. Стивен идет по набережной вдоль берега моря. Предаётся воспоминаниям. Поток его мыслей подобен изменчивому движению волн.

4-й эпизод — 8 часов утра. В своем доме на Эклес-стрит просыпается Блум. Отправляется в мясную лавку. Готовит завтрак. Разговаривает с Мэрион.

5-й эпизод — 10 часов. Блум выходит из дома. Минует витрину чайного магазина, заходит на почту, потом — в городские бани.

6-й эпизод — 11 часов. Блум едет на кладбище: хоронят его знакомого Пэдди Дигнема. На одном из перекрестков перед Блумом мелькает лицо Бойлена — антрепренера и любовника его жены, Мэрион. Вид Бойлена неприятно действует на Блума.

7-й эпизод — Полдень. Редакция газеты «Фримен». Сюда заходит Блум. После его ухода здесь же появляется Стивен Дедалус, чтобы выполнить поручение мистера Дизи. Столкнувшись со Стивеном в дверях, Блум мельком бросает на него взгляд. Но они минуют друг друга, не останавливаясь.

8-й эпизод — Час дня. Блум закусывает в кабачке Дэви Бирна. От бургундского и сэндвича с сыром его настроение поднимается, но возле музея он 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 рассматривающего 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.

12-й эпизод — 5 часов. Леопольд Блум в баре. Он беседует с посетителями бара, которые не прочь выпить за его счет. Мирный разговор завершается спором и насмешками над Блумом. Злобные выпады против Блума вызваны его еврейским происхождением.

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 предаётся воспоминаниям о юности. Он думает о Мэрион.

14-й эпизод — 10 часов. Родильный дом. Блум заходит сюда, чтобы справиться о здоровье своей приятельницы. В приемной

среди группы студентов-медиков Блум видит Дедалуса. Эта встреча пробуждает отцовскую нежность в сердце Блума. Он вспоминает своего умершего сына Руди.

15-й эпизод — Полночь. В одном из кабаков Стивен Дедалус принимает участие в студенческой попойке. Здесь же и Леопольд Блум, который решает следить за Стивеном и опекать его. Блум идет за Стивеном по ночным улицам Дублина. Теряет его из вида и находит вновь в публичном доме в обществе проституток. Пьяного Стивена избивают пьяные солдаты. Он без сознания. Блум охраняет его, пока он не приходит в себя.

16-й эпизод — Ночь. Блум и Стивен вместе идут по ночному Дублину. В дешевой харчевне пьют кофе, а потом, направляясь к дому Блума, ведут разговор об Ирландии.

17-й эпизод — Ночь. Блум приводит Дедалуса к себе домой. Они приходят на кухню и вспоминают события дня. Блум засыпает.

18-й эпизод — 3 часа ночи. В сознании засыпающей Мэрион всплывают воспоминания, картины ее жизни, образы близких ей людей.

Перечисление эпизодов в их последовательности дает лишь самое общее представление о романе. Замысел Джойса монументален. Согласно ему, Блум, Дедалус и Мэрион — это воплощение извечных свойств природы человека, это само человечество, а Дублин — это весь мир. Если Блум уподобляется странствующему Одиссею, то Стивен Дедалус — сыну Одиссея Телемаку, а Мэрион — жене Одиссея Пенелопе. Странствования Блума завершаются встречей с Дедалусом и обретением в его лице своего сына, а Дедалус находит в Блуме своего отца. Эта встреча, происходящая в 14-м эпизоде, становится кульминационным моментом романа. К ней все устремляется и. е. она все разрешается. Воссоединение Дедалуса и Блума — это «эпифания», прозрение для каждого из них, постижение истины и скрытого для них прежде Смысла существования. Последние эпизоды — возвращение Блума-Улисса домой (на родную Итаку), где его ждет Мэрион-Пенелопа, и заключительный внутренний монолог Мэрион — результат этой встречи. Ею цементируется сложный мозаичный узор всего повествования.

В 15-м эпизоде романа есть знаменательная сцена: Стивен и Блум смотрят в зеркало и вместо своего отражения видят лицо Шекспира. Оно возникает перед ними как символ их общности, к^{Ка} знак их единения. Они видят его потому, что смотрят в зеркало одновременно. Желанная цельность достигнута. Странствования «лума и скитания Стивена завершены, их одиссея окончена. Шекспир, «вобравший» в себя Блума и Дедалуса, это вместе с тем сам Джойс. Его родство с Дедалусом, проявившееся еще в «Портрете художника в юности», не исчезло. Джойс подчеркивает его. Детальными автобиографического характера, и суждениями Дедалуса, «Рыба в полной мере разделяет и он сам. Однако теперь Стивен

оказывается пленником в мире Блума, в мире обывательского существования. Это пленение истолковывается не только как неизбежное, но и желанное единение. Не поиски художника — по существу, речь об этом в «Улиссе» уже не идет, — а жизнь, воплощенная в Блуме и Мэрион, та жизнь «вообще», которая поглощает Стивена,¹ втягивая его в свой круговорот, составляет основу романа.

С линией Блума Джойс связывает свои представления о человеке; он абсолютизирует Блума-буржуа и говорит о нем как о человеке «вообще».

Примитивизм, ограниченность природы Блума проступают во всей совокупности бытовых деталей, которыми изобилуют связанные с ним эпизоды романа. Через все произведение проходит тема Блума-странника, гонимого окружающими, одинокого.² Блум — цветок, возросший на ирландской почве, но лишенный корней, уходящих глубоко в землю. И все же «великий мещанин» преобладает в нем надо всем остальным. Образ Блума позволяет судить о том, каким видит Джойс человека и какие свойства его природы представляются ему основными.

Характерен в этом отношении 4-й эпизод романа. Блум у себя дома. Дешевая пошлая картинка в рамке за три шиллинга висит над кроватью. По комнате разбросано грязное смятое белье. На глаза Блуму попадает «чулок с перекрученной серой подвязкой и лоснящейся пяткой», «грязные панталоны», «раскрытая книга, валяющаяся возле ночного горшка в оранжевых разводах». На обширной кровати, спинки которой украшены блестящими шарами, лежит еще не совсем проснувшаяся Молли. Блум смотрит «на углубление между большими мягкими грудями, свисающими под ночной рубашкой, словно вымя козы»¹. В комнате трудно дышать. Затхлый запах — «как загнившая вода из-под цветов» — одурманивает. Дурные запахи наполняют жилище Блума. «Едкий дым подгорающей почки заполнил кухню»; «вонь заплесневелой штукатурки и затхлой паутины» ударяет в голову. В нагнетании подобных деталей Джойс не ограничивает и не сдерживает себя.

Примитивность природы Блума, его тревоугодие и грубая чувственность сквозят и в той сосредоточенности, с которой он готовит завтрак, и в чрезвычайной обстоятельности поглощения им пищи, и в деловитости при выборе куска мяса в лавке. То, что принято называть «внутренним», «духовным» миром человека, у Блума² сливается с миром вещей, границы между духовным и материальным миром перестают существовать. «Мистер Леопольд Блум любуется густой суп из потрохов, пупки с привкусом ореха, жареное фаргш

¹ Здесь и далее роман «Улисс» цит. по опубликованному в русском ^{W^e*^f} главам. — «Интернациональная литература», 1935, № 1—3, 9—12; 1930,

рованное сердце, ломтики печенки в сухарях, поджаренную тресковую икру. Больше всего он любил бараньи почки на рашпере, оставлявшие во рту тонкий едкий вкус, слегка отдававший мочой».

Блум священнодействует, поджаривая на кухне только что купленную у мясника почку. Он следит за тем, как скользнул и растаял на сковороде кусочек масла, любовно кладет почку в шипящее масло и кругообразными движениями посыпает ее солью и перцем; он осторожно переливает на тарелку темную подливку, начинает есть. В то самое время, когда Блум встает, готовит завтрак, несет его в спальню жены, пьет чай, отправляется в уборную, когда он автоматически совершает привычные действия, в его сознании, то чередуясь, то прерываясь и сталкиваясь, копошатся мысли — будничные, серые, приземленные, как бы слипшиеся с теми привычными предметами, которые его окружают. Человек исчезает, растворяется во всем этом хаосе, обезличивается; остается автоматизм движений, инерция привычки. Блум неспособен мыслить обобщенно. Его интеллектуальный багаж ничтожен. Поток его мыслей примитивно прост и прозаичен.

Линия Стивена Дедалуса первоначально развивается в ином ключе, сливаясь с линией Блума лишь в заключительных эпизодах романа. В Стивене воплощены представления писателя об интеллектуальных началах природы человека, однако в конечном итоге и они низводятся Джойсом до уровня мировосприятия Блума. Ведь не случайно, отрекаясь от своего родного отца Саймона Дедалуса, Стивен признает своим истинным отцом Леопольда Блума. И все же Стивен отличен от Блума. Он образован, обширность его познаний передана в сложном потоке сознания, включающем цитаты из Шекспира и Данте, «Экклезиаста» и эклог Вергилия, из Гомера и Гете, Малларме, Метерлинка, Аристотеля. Его речь пересыпана историческими именами и фактами. В 9-м эпизоде, принимая участие в споре о Шекспире и истоках его творчества, Стивен легко строит систему своих доказательств, обширные знания помогают ему без труда возражать оппонентам.

В эпизоде «Протей» сплавлены воедино слова различных языков — немецкого, французского, латинского, греческого, итальянского, испанского. Всплывая в сознании Стивена, мысли и обрывки мыслей облекаются во фразы на всех известных ему языках. Реализуются представления Джойса о языке как о самодовлеющей ценности, обладающей способностью творить свой особый мир.

Свою задачу художника Стивен видит в том, чтобы прочесть «отпечатки всех вещей», столь же изменчиво «зыбких, как море, апечатлеть формы их форм и быстротечные мгновения».

Три первых эпизода романа, целиком посвященные Стивену, оставляют раздел, называемый «Телемахией» и являющийся как бы Посредственным продолжением «Портрета художника в юности».

Больше года прошло с тех пор, как Стивен принял решение порвать со своим прошлым. За это время он побывал в Париже, где вел полуголодное существование, тяжело пережил смерть матери и теперь работает учителем истории в одной из школ Дублина. Это занятие ему не по душе, но необходимость зарабатывать на жизнь не позволяет оставить его.

По отдельным намекам, по обрывкам воспоминаний можно воспроизвести некоторые моменты из жизни Стивена. Один из них — встреча с Квином Эганом в Париже, где-то в районе Мон-мартра. Но общего языка со своим соотечественником и участником ирландского освободительного движения Стивену найти не удалось. И вот теперь он начинает свою новую одиссею столь же одиноким, как и прежде. Она завершается для него обретением отца в лице Леопольда Блума и слиянием с миром этого «великого мещанина».

Торжество блумовского начала является предпоследний, 17-й, эпизод романа («Итака»). С особой тщательностью перечисляет Джойс приметы викторианского дома, воспроизводит черты его уклада.

В доме номер семь на Эклес-стрит — царство Леопольда Блума. Мир вещей поглощает Стивена, обступает его: белье, развешанное на веревке в кухне, посуда, аккуратно расставленная на полках, — соусники, блюда, тарелки — и мебель, громоздкая и пышная, — стулья с позолоченными спинками, массивные столы, мраморная полка над камином, громадные настенные часы. Дом Блума — его «Итака» — становится домом и для Дедалуса. Именно здесь, во время долгого ночного разговора выясняют они общность своих 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, об изучении медицины, об ирландской нации и многом другом.

В «Улиссе» изображен процесс нивелировки личности художника. Горькие и надрывные ноты, прозвучавшие в «Портрете художника в юности», здесь затухают. Собственно, о том Стивене Дедал усе, каким мы его видим в «Улиссе», трудно говорить как о художнике в настоящем смысле этого слова. При нем остается его эрудиция, но материал романа не дает оснований судить о характере его творческих замыслов. Бездеятельность Стивена, присущее ему ощущение своей неполноценности и бессилия, неверие в какие бы то ни было разумные начала бытия — все это подтачивает и разрушает его «я», оказывающееся в конечном итоге поглощенным миром Блума.

Торжество земной, «изначально греховной» сущности человеческой природы утверждается в заключительном внутреннем монологе погружающейся в сон Мэрион. Эти две с половиной тысячи слов, не разделенных знаками препинания, являются синтезом и вместе

с тем наиболее ярким проявлением самой сущности «Улисса». «Поток сознания» Мэрион поглощает и Стивена Дедалуса. Звучащее в финале ее монолога многократное «Да», сказанное жизни и ее плотским радостям, окончательно утверждает приоритет мэрион-блумовского начала над метаниями Стивена. Дедалус оказывается истинным сыном своего «духовного отца» — буржуа-обывателя Леопольда Блума. С его миром он связан всем своим существом. И в этом плане сопоставление Стивена не только с Телемаком, но и с сыном Дедала — Икаром — строителем крыльев, который, взлетев в небо, упал и разбился, приобретает символический смысл. Крылья Дедалуса-Икара опалены. Он — пленник в мире Блума. Он опустошен внутренне и, так же как и Блум, одержим переживаниями, связанными с ощущением неполноценности своей личности.

Джеймс Джойс стремится изобразить человечество, запутавшееся в неразрешимых противоречиях и утратившее свои силы в хаосе бесцельного существования. И если образ Блума воспринимается как символ беспредельной ограниченности рядового буржуа, с которым и сливается представление Джойса о человеке, то метания Стивена Дедалуса могут быть истолкованы как отражающие тот тупик сознания, в который зашла буржуазная интеллигенция.

Джойс отказывается от традиционного для жанра романа приема описания, портретной характеристики, логически развивающегося диалога. Он экспериментирует в процессе передачи «потока сознания», стремится к усовершенствованию техники внутреннего монолога. При этом он широко использует прием перебора мыслей и прием параллельного развертывания двух рядов мыслей. Например, проходя мимо витрины магазина, Блум вспоминает, что шелковая материя — поплин — была завезена в Англию гугенотами. При этом в его внутреннем монологе развиваются параллельно две темы: хор из оперы Мейербера «Гугеноты» и размышления о качествах поплина: «Тарара. Замечательный хор. Тара. Стирать в дождевой воде. Мейербер. Тара бом бом бом».

Передавая отрывочность и неопределенность мыслей Блума, Джойс иногда обрывает фразы и даже слова. Он с фотографической точностью фиксирует зарождающуюся в сознании героя мысль, делает своего рода моментальные снимки, отражающие каждое мгновение в ходе его размышлений. Не каждая вспышка сознания успевает облечься в определенную форму, прежде чем угаснуть; но она уже возникла, и Джойс спешит включить ее в общий поток сознания. Незавершенной остается пословица: «Качество пудинга познается (в еде)»; мелькают неоконченные фразы: «Говорит любить бу...», «хорошо еще, что не...», «всегда любила отдохнуть от...», «разрешение охотиться на оленей от его сия...» и т. д. Стремится Передать нерасчлененность потока мыслей, его слитность с авто-

матически совершаемыми движениями, Джойс отказывается подчас от знаков препинания, разрывает форму повествования: «Рука его искавшая куда же я девал нащупала в заднем кармане мыло надо зайти за лосьоном теплое приставшее к бумаге».

Сам Джойс называл рукопись «Улисса» мозаикой. Он конструировал свой роман, используя откровенно формалистические приемы. Техника его работы была не совсем обычной. Джойс скрупулезно подбирал факты, заносил в свои записные книжки массу деталей, стремясь при этом к натуралистической точности. Каждый из эпизодов романа компоновался из множества фрагментов. Порядок их расположения изменялся и варьировался Джойсом бесконечное количество раз. Каждая фраза в рукописи была подчеркнута карандашом определенного цвета в зависимости от того, к какому эпизоду она могла бы быть отнесена.

Из этой многоцветной мозаики фраз можно было складывать бесконечное количество самых затейливых узоров. Джойс сортировал слова, абзацы, фрагменты; разрушал создаваемые им рисунки и вновь обращался к их конструированию.

Творчество Джойса отразило кризис буржуазного сознания военных и послевоенных лет. С ним связан характерный для литературы английского модернизма процесс распада романа. Отказ от категории характера как одного из основных условий существования романа, повлек за собой распыление образа. Отказ от сюжета и конфликтов, способствующих раскрытию характеров в их взаимодействии, уничтожил специфику романа. Формалистические искания убили жизнь. Свидетельством деградации художника явился незавершенный роман «Поминки по Финнегану», в котором кризисный характер исканий Джойса проявился со всей очевидностью.

Вирджиния Вулф

(Virginia Woolf, 1882—1941)

Творчество Вирджинии Вулф связано с развитием модернистского романа в Англии в период между двумя мировыми войнами. Ее эксперименты в области модернистского психологического романа обнаружили его нежизнеспособность.

Вулф родилась в Лондоне в семье известного критика и ученого Лесли Стивена. Она получила домашнее образование.

Литературно-критические взгляды Вулф складывались под влиянием философских и эстетических принципов группы «Блумс-

бери», объединявшей представителей буржуазной интеллигенции, увлекавшихся идеалистической философией и полагавших, что творить подлинное искусство возможно в отрыве от общественно-политической жизни. В эту группу входили критик и эссеист Литтон Стрэчи, художник К. Белл, писатель Э. М. Форстер, журналист Л. Вулф, искусствовед Роджер Фрай.

Свои взгляды на задачи литературы и принципы изображения человека Вулф изложила в статьях «Современная художественная литература» (Modern Fiction, 1919) и «Мистер Беннет и миссис Браун» (Mr. Bennett and Mrs. Brown, 1924). В них она выступила убежденной противницей реалистического метода Уэллса, Голсуорси и Беннета. Своеобразие творческого метода самой Вулф основано на свойственном ей понимании окружающего не как объективно существующей реальности, а как «воображаемой жизни» («... жизнь — это светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас»; это нечто неустойчивое и постоянно меняющееся; задача романиста — «передать эту изменчивость, этот неведомый и безграничный дух... как бы ни был он сложен, передать без всякой примеси чуждого и внешнего»). Эстетические принципы Вулф формировались под воздействием идеалистической философии Д. Э. Мура и эстетики Роджера Фрая, утверждавших, что истинное произведение искусства должно быть замкнутым в самом себе миром. Требование «отчуждения» себя от жизни для постижения красоты и создания произведения искусства — одно из основных требований эстетики «блумсберийцев». Вулф считает, что искусство должно быть совершенно свободным от требований реальной действительности. Для нее мир искусства — это мир эмоций, богатого воображения, бесконечных ассоциаций, это умение тонко передать мгновенное впечатление и бег времени, бесконечное разнообразие ощущений. Для Вулф передать реальность — значит изобразить мир чувств, заставить читателя проникнуться настроениями героев, увидеть игру света, услышать симфонию звуков, ощутить дуновение ветра. Стремясь к раскрытию психологии, Вулф изолирует ее от социальной среды. Объективный мир интересует ее лишь в той степени, в какой он преломляется в сознании ее героев. Вулф убеждена в непознаваемости внутреннего мира человека; он остается для нее величиной иррациональной. Характер ее творчества очень точно определил Э. М. Форстер: «оно ни о чем, оно само — нечто».

Модернистское осмысление приемов психологического анализа связано с поисками композиционных форм романа, в основе которых не передача событий и отношений героев друг к другу и к окружающей их действительности, а воспроизведение потока их чувств, переживаний, эмоций. Отсюда — свободная форма внутренних Монологов, импрессионистическая манера в изображении обстановки. В каждом произведении Вулф ставит определенную задачу-эксперимент: передать с помощью «текучей» прозы движение

времени, изобразить развитие чувств героя во времени — от детства к юности и затем к старости; показать, сколь несхожа реакция различных людей на одно и то же событие и какую сложную цепь ассоциаций может вызвать у человека созерцание самого незначительного предмета; рассказать о параллельно развивающихся судьбах людей, переплетающихся лишь на мгновение и навсегда расходящихся; сквозь призму одного дня показать всю жизнь героя.

В творчестве Вулф выделяются три периода. Первый — 1915—1922 годы. В это время написаны романы «Путешествие» (*The Voyage Out*, 1915), «Ночь и день» (*Night and Day*, 1919), рассказы, составившие сборник «Понедельник и четверг» (*Monday and Thursday*, 1921), и роман «Комната Джекоба» (*Jacob's Room*, 1922). Это период формирования художественного метода и стиля Вулф. «Комната Джекоба» — итог этих поисков. Второй период относится к середине 20-х годов и включает романы «Миссис Деллоуэй» (*Mrs. Dalloway*, 1925) и «К маяку» (*To the Lighthouse*, 1927). В третий период (1928—1941) написаны романы «Орландо» (*Orlando*, 1928), «Волны» (*The Waves*, 1931), «Годы» (*The Years*, 1937) и «Между актами» (*Between the Acts*, 1941). В эти годы творчество Вулф переживает явный кризис.

В «Миссис Деллоуэй» Вулф ставит перед собой задачу, сходную с той, которую разрешал в своем «Улиссе» Джойс: сквозь призму одного дня воспроизвести жизнь героини и тех людей, судьбы которых так или иначе связаны с ней. События происходят в один из июньских дней 1923 г. Дается «поперечный срез» одного дня в жизни лондонского Уэст-Энда. Основным становится принцип одновременности изображения многих событий.

Июньским утром миссис Деллоуэй отправляется за цветами для своего званого вечера. С этого момента читателя увлекает поток времени, разбиваемый на определенные отрезки ударами часов на башне Большого Бена. Постепенно вырисовываются контуры жизни героини. Они возникают из потока ее воспоминаний, из разговоров с людьми. Параллельно разворачивается судьба Септимуса Смита, которого миссис Деллоуэй не знает, но его жизнь протекает рядом с ее жизнью, здесь же в Лондоне.

Роман представляет собой как бы ряд моментальных снимков, серию кадров, фиксирующих «моменты бытия», ограниченные временем (один день) и пространством (район Уэст-Энда). Определить границы между этими кадрами не всегда легко, часто они оказываются размытыми.

Роман не разделен на главы или части. Он строится как поток ощущений героев, их переживаний и чувств, как поток их сознания и вместе с тем как поток происходящих с ними событий, устремляющихся к единой цели — к званому вечеру в доме Клариссы Деллоуэй.

Все в романе концентрируется вокруг двух героев — миссис Деллоуэй и Септимуса Смита.

Образу Смита в романе принадлежит важное место. Мир Деллоуэев, связанный с парламентскими кругами и правящей верхушкой, и мир Смитов, скромное обиталище которых затеряно в каменном лабиринте Лондона, несовместимы. Но судьбы их перекрещиваются. Смит символизирует скрытую, никому неведомую сторону натуры Клариссы. Он — вторая сторона ее личности. В нем реализуется все то, что Кларисса сдерживает и подавляет в себе. Самоубийство, которое он совершает в момент охватившего его безумия, освобождает миссис Деллоуэй от навязчивой мысли о смерти. История участника и жертвы войны Септимуса Смита дана в романе подробно. Вулф создает свой вариант судьбы человека «потерянного поколения», обращая при этом к приемам, которые обычно ею не признавались: описательный элемент, развернутая портретная характеристика, подробное описание жизни. Индивидуальные приметы облика героя сочетаются с нарочито подчеркиваемым стремлением к обобщенности — «...миллионы людей, зовущихся Смитами».

Через весь роман проходит тема смерти и одиночества. Связанная прежде всего с образом Смита, она включает в свой круг и других героев. Одинокой чувствует себя Кларисса: непроходимая пропасть отделяет ее от мужа, нет понимания между ней и дочерью. Одинока и несчастна Лукреция Смит. Ее любовь к мужу велика, но стена безумия разделяет их. Люди одиноки. В романе подчеркнута мысль о пустоте жизни и тщетности надежд.

Черты кризисного этапа творчества Вулф отразились в романе «Волны», для которого характерно тяготение к универсальным обобщениям, не вытекающим из анализа явлений конкретной действительности. В этом романе Вулф отказалась даже от той весьма условной конкретизации, которая присутствовала в «Миссис Деллоуэй».

В романе «Волны» четко обозначился поворот писательницы к формализму. Выдвигая проблему «человек и вселенная», Вулф пытается разрешить ее, минуя проблему «человек и общество». Несостоятельность мировоззренческих позиций писательницы отразилась в выдвигаемых ею принципах изображения жизни и человека. В своем подходе к человеку она окончательно отмечает индивидуальное, конкретное, обусловленное определенной средой и временем, ради утверждения «всеобщего» и «абстрактного». В «Волнах» Вулф обращается к изображению человеческой жизни «вообще», стремится к созданию универсальной картины бытия, оперирует абстрактными представлениями о добре и зле, о свете и мраке.

Романе акцентируется мысль об обреченности всего существующего.

О неумении Вулф создавать живые человеческие характеры говорил еще Э. М. Форстер: «Она грезит, делает предположения,

шутит, вызывает видения, подмечает детали, но она не создает фабулу и сюжет и может ли она создавать характеры?.. Достигает ли она того, чтобы ее герои жили?» На эти вопросы Форстер отвечает отрицательно: «Она редко могла обрисовать героя таким • чтобы он остался в памяти». Форстер прав, говоря об отсутствии в романах Вулф полнокровных человеческих характеров. Но он не прав, объясняя это неумением писательницы создавать такие характеры. К созданию завершенных характеров Вулф не стремилась. Отказ от категории характера в эстетике Вулф обусловлен замыслом создания универсальной картины бытия и собирательного образа человека «вообще».

В романе Вулф все утрачивает свои очертания, границы и формы, становится неопределенным и зыбким, но все пребывает в движении, в неуклонном движении к гибели.

Последние романы -Вулф — «Годы» и «Между актами» — явились повторением уже испытанных ею прежде приемов. Как экспериментатор она исчерпала себя.

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 поработавшей и обезличивающей его «механической цивилизации» — созвучна волнующей людей XX столетия проблеме отчуждения человека.

Связь Лоуренса с модернистским искусством проявляется в его фрейдистской концепции человеческой личности. Однако, в отличие от Джойса и Вулф, Лоуренс не увлекается формалистическими исканиями. Он не отказался от традиционной формы реалистического повествования; внешне он не порывал с нею. Но создаваемая им фрейдистская схема затемняет правду жизни и извращает истинный смысл взаимоотношений между людьми.

Лоуренс привлекает своим страстным протестом против антигуманности «механической цивилизации». Проклинающая ее бездушие, он противопоставляет ей свободу чувств и страстей. Он мечтает о спасении человека и предлагает утопическую программу возрождения «естественных начал» человеческой личности. В инстинктивной непосредственности их проявления заключается, по его убеждению,

подлинная красота человеческого существования. Настойчивость этих поисков отличает Лоуренса от Джойса и Вулф с их пессимизмом и неверием в возможности человека. Лоуренс готов отстаивать ценность человеческой личности и пытается указать средства для ее возрождения. Однако в своих исканиях он идет заведомо ложным путем. Лоуренс не верит в возможности разума, не доверяет интеллекту и непомерно преувеличивает роль физиологического фактора в жизни людей..

Сферой проявления таящихся в человеке возможностей Лоуренс считает любовь. В его романах присутствуют два начала: одно связано со стремлением правдиво воспроизвести бытовую сторону жизни героев, другое — с желанием передать свойственные им мистические порывы, живущие в глубине их подсознания влечения, страсти, не поддающиеся анализу разума стремления. «Искусство выполняет две большие функции, — писал Лоуренс. — Во-первых, оно воспроизводит эмоциональную жизнь. И затем, если у наших чувств достает на то смелости, оно становится источником наших представлений о правде повседневности». Конкретность видения реального мира сочетается в романах Лоуренса с обобщениями и символами, претендующими на универсальность и философскую глубину, которой они, в силу свойственной им неясности и узости исходных позиций писателя, не достигают. Очень точно эту особенность Лоуренса подметил Г. Хоу: «Его творчеству свойственно постоянное движение от натурализма к символу, от реальности к мифу...». Сочетание этих двух начал составляет своеобразие творчества Лоуренса.

Одним из действенных средств обновления жизни Лоуренс считает роман. Он резко отрицательно оценивает творчество Д. Джойса и М. Пруста, считая их произведения проявлением глубокого кризиса современного искусства. Веря, что «роман имеет будущее», Лоуренс стремится своим творчеством способствовать преодолению этого кризиса. Возрождение романа он видит в слиянии литературы с философией. Однако традиции социального реалистического романа он отрицает. Основной задачей романиста Лоуренс считает передачу эмоциональной жизни человека в ее постоянном движении и изменении, раскрытие отношений между человеком и окружающим его миром, рассматриваемых вне связи с социальной действительностью.

Лоуренс был сыном ноттингемширского шахтера. Его детство и юность прошли в горняцком поселке. С большим трудом он получил образование и некоторое время работал школьным учителем. Его первый роман «Белый павлин» (The White Peacock) был опубликован в 1911 г. Литературную известность он завоевал после выхода второго романа «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers, 1913).

Основной сферой своего исследования Лоуренс сделал мир чувств. Как роман чувств (a novel of sentiment) был задуман им

«Белый павлин». В период работы над ним Лоуренс писал: «Чувство следует изучать, анализировать, как анализируют судебные показания». Сюжет романа составляет история любви Джорджа Сакстона и Летти. Летти изменяет своему чувству, руководствуясь предрассудками своей буржуазной семьи, выходит замуж по расчету. Это приводит ее к духовной гибели. Повествование в романе ведется от лица молодого человека Сирила. В «Белом павлине» наметились характерные особенности творческой манеры Лоуренса — связь с реалистической традицией и отход от нее. В этом романе Лоуренс во многом ориентируется на Д. Элиот и Т. Гарди. В романах Элиот его привлекает мастерство построения «внутреннего действия», связанного с отношениями героев, в романах Гарди — изображение жизни сельской Англии и умение почувствовать назревание драматических конфликтов за внешне безмятежной идиллией деревенского существования. Есть нечто общее между характерами героев Гарди и Лоуренса. В своей работе о Гарди Лоуренс отмечал, что героев автора «уэссекских романов» увлекает поток страстей, они «выламываются» из устоявшейся жизни, действуя импульсивно и руководствуясь не велениями разума, а ослепляющими их порывами страсти. Эти черты свойственны и героям Лоуренса, особенно в его последующих романах. В «Белом павлине» они только намечаются. Однако уже здесь между Лоуренсом и Гарди обнаруживается принципиальное различие. Трагизм положения героев Гарди вытекает из непримиримости противоречия между их чувствами и подавляющим права личности законом. Лоуренс избегает социального аспекта в трактовке поставленной им темы. Для его героев конфликт заключается не в противоречии «любви и закона», а в особенностях натуры человека.

С особой полнотой своеобразие творчества Лоуренса проявилось в романе «Сыновья и любовники», где реалистически правдивое изображение бытовой стороны жизни героев сочетается с физиологической трактовкой характера их взаимоотношений. На фоне жизни шахтерского поселка в романе изображена история семьи Морел. Дети вырастают в атмосфере вражды, возникающей между родителями — простым шахтером Уолтером Морелом, человеком жизнерадостным и общительным, и гордящейся своим «благородным» происхождением Гертрудой Морел, женщиной пуританской закваски. В центре внимания — образ их сына Поля Морела.

Определяющим для всей последующей судьбы Поля становится его отношение к родителям — врожденная неприязнь к отцу и болезненно-страстная привязанность к матери. С годами детская нежность к матери перерастает в сильное и устойчивое чувство, которое оказывается непреодолимой преградой для нормальных отношений Поля с другими женщинами. Это чувство мешает Полю жениться на любящей его Мириам, оно становится препятствием для продолжения его связи с Кларой.

Лоуренс воспроизводит сложную гамму чувств, бушевающих Гертрудой Морел: ее нежную любовь к маленькому Полю, желание оградить его от грубости отца, от тяжелого труда на шахте, ее радости, связанные с успехами Поля в учении, и муки ревности, которую она не в силах подавить, узнав о любви Мириам к ее сыну. Сам Поля постоянно ощущает неразрывную связь, которая существует между ним и матерью. Когда она умирает, он осознает не только свое одиночество, но и свою обреченность. «Все, чем Поля интересовался до смерти матери, погибло для него. Живописью заниматься он не мог. Картина, которую он кончил в день смерти миссис Морел, была его последней... Мир стал для него нереальным».

Весьма характерно, что история Поля Морела завершается вместе со смертью его матери. Дальше рассказывать уже не о чем. Судьба Поля Морела предопределена наследственными факторами. Лоуренса интересует лишь один аспект темы — взаимоотношения двух людей, сознание которых отягощено комплексом болезненных наклонений. А правдивые и в большинстве своем мастерски выполненные картины жизни обитателей шахтерского поселка и содержащиеся в романе факты биографического характера — это явления вторичные.

Характерно, что именно в год выхода романа «Сыновья и любовники» в письме к Э. Коллингзу Лоуренс изложил свою философию «голоса крови»: «Моя великая религия заключается в вере в кровь и в 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. Разум — это только узда». В романах Лоуренса интеллект оттесняется физиологией, а тот анализ чувств, о котором в период создания «Белого павлина» он писал как о неперемennom условии творчества, заменяется задачами иного характера. Не интеллектуально-психологическая, а материально-физиологическая сторона человеческой натуры привлекает писателя.

Последующее творчество Лоуренса развивалось под знаком все более углубляющегося кризиса. В послевоенные годы им написаны романы: «Влюбленные женщины» (*Women in Love*, 1920), «Кенгуру» (*Kangaroo*, 1923), «Пернатый змей» (*The Plumed Serpent*, 1926) и «Любовник леди Чаттерлей» (*Lady Chatterley's Lover*, 1928). 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 вбирает в себя многолетний опыт Лоуренса-романиста и отражает трагический исход его исканий.

«Любовник леди Чаттерлей» должен был стать реализацией заветной мечты писателя о романе, утверждающем торжество любви над несовершенством и ограниченностью разума. Пафос его творчества был направлен на доказательство превосходства первого над вторым. Но вместе с тем он мечтал об их примирении, видя в установлении гармонии между телом и разумом путь к возрождению человека. «Жизнь приемлема только тогда, когда разум и тело находятся в гармонии и между ними устанавливается равновесие», — писал Лоуренс в статье «По поводу «Любовника леди Чаттерлей». Пессимистическое звучание романа, свойственная ему грусть убеждают в том, что достижение желанной гармонии не представляется Лоуренсу возможным.

В романе отразилась смятенность потрясенного войной сознания. «Наш век в основе своей — трагический век, поэтому мы отказываемся воспринимать его трагически; катастрофа свершилась, мы находимся среди руин и пытаемся возвести новые стены, обрести новые надежды. Это тяжелая работа: гладкой дороги в будущее нет; но мы обходим препятствия или перебираемся через них. Надо жить, что бы ни произошло». Этими словами начинается роман, и вся последующая история его героев предстает перед нами как результат пережитой ими катастрофы. Исследователи творчества Лоуренса справедливо отмечают, что «последний роман Лоуренса отличается большая близость к действительности, правда характеров и жизненных отношений» **К**

Сюжет романа составляет история Констанс Клиффорд. 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, а Конин была прикована к нему. 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 жизненны и 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. Основные акценты сделаны не на интриге, не на внешнем развитии действия, а перенесены в область категорий морально-этического характера.

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. Во всем его облике проявляется несоответствие между внешней внушительностью и внутренним бессилием. Лоуренс не боится крайностей, изображая физическую неполноценность Клиффорда. Клиффорд — живой мертвец. Интеллектуальная жизнь не спасает его. «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 сливается с ненавистным для нее Мидлендом, с угольными шахтами, в подземной паутине которых запутались тысячи жизней. В ее глазах он 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. Критика «механической цивилизации» ведется и от лица автора. Лоуренс пишет о вырождении жизни и человека, о превращении людей в полутрупы, об их бессмысленном существовании и об отсутствии будущего. В этой 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.

¹ Жантеева Д. Г. Английский роман XX века. 1918—1939, с. 151.

Олдос Хаксли

(Aldous Huxley, 1894—1963)

Торческий 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 Nau, 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 пивячкой».

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, преданно 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 лишённую 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. Так, Хаксли объективно показал к чему ведет современное капиталистическое общество. В основу романа легли впечатления писателя от Америки Форда. Однако в романе есть и антисоциалистическая тенденция. Подвергая критике тоталитаризм и следствия научно-технического прогресса, Хаксли не делает различий между общественными системами. Таким образом, сатира Хаксли направлена не только против американского капитализма, но и против социалистического общества. Утопическая картина общества будущего превращается в антиутопию, а сатира — в пасквиль.

В последующих романах усиливается антигуманистическая направленность, все сильнее сказывается интерес к низменному и отвратительному. 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 непротivления.

В модернистском романе «После многих лет умирает лебедь» (*After Many a Summer Dies the Swan*, 1939) Хаксли клеветает на человеческую природу и проповедует религию. Фантастическое содержание романа, связанное с темой долголетия, является для писателя поводом для того, чтобы доказать неизбежность полного вырождения человеческого общества.

Незадолго до смерти Хаксли опубликовал роман-аллегория «Остров» (*Island*, 1962). Иносказание здесь многозначно: остров — это и Англия, это и любое другое государство, это и человеческая цивилизация вообще. Модернистский характер аллегии в этом романе сказывается в том, что многозначность служит здесь не анализу реальной сложности действительности, а воплощению авторских пессимистических идей и мистических ассоциаций. Если в этой многозначности и пробивается ведущая тема, то это тема ужаса, изоляции, страдания, 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, означющего 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. Автор хочет сказать, что насилие и смерть неотвратимо берут верх. Роман проникнут космическим пессимизмом.

Аллегория в романе «Остров», оторванная от реальной действительности и наполненная субъективистскими идеями, теряет свою цельность и органическое единство; она разрушается растянутыми авторскими рассуждениями об индийском мистицизме, о биологи-

ческих экспериментах над человеческим организмом. Роман-аллегория становится в творчестве Хаксли романом-трактатом и антигопией. Антигуманизм, усиливающийся в произведениях Хаксли, приводит к отказу от реализма, от сатиры, от художественности.

Томас Стернз Элиот

(*Thomas Stearns Eliot, 1888—1965*)

—|этром 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.
(Перевод 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.
(Перевод А. Михальской)

Стихи Т. С. Элиота холодны; они призваны передать внеличные чувства людей. В отличие от романтиков и реалистов, Элиот в своих

стихах «не высвобождал» 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 позиции 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 др. — выступали сторонниками строгого, точного образного стиля и цельного ритмического рисунка стиха. Они увлекались французской, раннеитальянской, 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 социальных 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 накалили костей.

(Перевод 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.

Я сидел у канала

И удил, за спиною — безводная пустошь

Наведу ли я в землях моих порядок?

Лондонский мост рушится рушится рушится.

Поэма заканчивается мотивом безумия и троекратным повторением санскритского слова «шантн» — «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,
Бормочем вместе
Тихо и сухо,
Без чувства и сути,
Как ветер в сухой траве

Или крысы в груди
 Стекла и жести.
 (Перевод А. Сергеева)

Поэма «Полые люди» 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.

Т. С. Элиоту чужда идея общественного служения. Долг поэта он понимает как приверженность искусству слова, как вклад в развитие языка.

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 претила 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. Мортон¹, 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»^{*}.

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. Мортон², «к концу жизни Элиот превратился в великого патриарха английской поэзии, в высоколобого тори и опору официальной словесности»³.

¹Мортон А. Л. От Мэлори до Элиота. М., 1970, с. 227.

²Там же, с. 231.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

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. Шоу остроумно и зло осмеивал нормы буржуазной жизни, бесстрашно произносил слова горькой правды о ее подлинной сущности. Он обращался в своих пьесах к важным проблемам эпохи. А. М. Горький назвал Шоу лучшим представителем демократической интеллигенции Англии. Шоу был врагом реакции, консерватизма, пошлости. Он осуждал войну, выступал убежденным сторонником мира и социализма. Шоу приветствовал Великую Октябрьскую социалистическую революцию и был другом Советского Союза.

Шоу родился в столице Ирландии Дублине. Ирландия стремилась к независимости от Англии. Ее народ жил в нищете, но не желал терпеть порабощения. В атмосфере горя и гнева, переживаемых его родиной, протекали детство и юность будущего писателя. Отец Шоу был мелким служащим. Жизнь семьи была неустроенной и недружной. Мать Шоу сама содержала семью, зарабатывая на жизнь уроками музыки. Средств на образование детей не было. По своим настроениям и взглядам родители Шоу примыкали к передовым патриотически настроенным слоям дублинского общества. Они не придерживались религиозных догм, и дети выросли свободомыслящими атеистами. В пятнадцать лет Шоу начал сам зарабатывать себе на жизнь. Он служил мелким чиновником в земельной конторе; собирал квартирную плату с обитателей бедных кварталов Дублина. К двадцати годам он получил место старшего кассира. Шоу глубоко интересовался искусством — литературой, живописью, музыкой. В 1876 г. Шоу переехал в Лондон. Определенных занятий у него не было, не было и средств к существованию, некоторое время он жил на средства матери. Шоу увлекается театром, под псевдонимом Корно ди Бассето публикует свою первую музыкальную рецензию (1888 г.), а затем в течение ряда лет выступает

в печати как музыкальный критик. Его имя становится известным и в театральных кругах Лондона.

Занятия искусством Шоу никогда не отделял от присущего ему интереса к общественно-политической жизни своего времени. Он посещает собрания социал-демократов, принимает участие в диспутах, с интересом читает «Капитал» Маркса — труд, который, по его собственным словам, явился для него откровением. И хотя от понимания сущности марксистского учения Шоу был далек, свойственный ему уже в те годы интерес к идеям социализма определил характер его последующего творчества. Интерес Шоу к актуальным проблемам современности сказался в самых ранних его произведениях. Шоу написал пять романов: «Незрелость» (Immaturity, 1879), «Неразумные связи» (The Irrational Knot, 1880), «Профессия Кэшеля Байрона» (Cashel-Byron's Profession, 1882), «Социалист-одиночка» (An Unsocial Socialist, 1883) и «Любовь художников» (Love Among the Artists, 1888).

Шоу-романист писал о разложении буржуазной семьи, об аморальности английских буржуа, ведущих паразитическое существование, о роли труда в жизни человека, осуждал эксплуатацию и тунеядство.

Романы свидетельствовали о присущем Шоу мастерстве драматурга, которое сказалось в отчетливо выраженной склонности к диалогизированной форме, в блестяще построенных диалогах.

В 1884 г. Шоу вступил в Фабианское общество. Это была социал-реформистская организация, стремившаяся к руководству рабочим движением. Своей задачей члены Фабианского общества считали изучение идей социализма и путей перехода к нему. 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.

В письме к Ф. А. Зорге (1893 г.) Ф. Энгельс отмечал, что фабианцам свойствен «страх перед революцией»¹. В. И. Ленин называл Фабианское общество рассадником и образцом оппортунизма. Раскрывая сущность «фабианского империализма», В. И. Ленин писал, что для него характерен «социализм на словах, империализм на деле, *перерастание оппортунизма в империализм*»².

Взглядам молодого Шоу были свойственны реформистские иллюзии, непонимание исторической роли пролетариата. Он выступает

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 39, с. 7.

² Ленин В. И. Поли. собр. соч. Изд. 5, т. 39, с. 98.

с проповедью «малых дел», полагая, что рационализм и практицизм в отношении каждого к своим повседневным делам могут преобразовать общество. Реформистские заблуждения писателя сочетались со страстным осуждением буржуазных порядков. Шоу выделялся в среде фабианцев. Он придерживался гораздо более левых взглядов. В. И. Ленин в беседе с журналистом Рэнсомом говорил о Шоу, как о «честном парне, попавшем в среду фабианцев»^х.

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. В отличие от своих современников-драматургов Джонса, Пинеро и Уайльда Шоу обладал глубокой уверенностью в том, что пороки общества порождены существующей социальной системой. Его пьесы исполнены большого гражданского содержания. Смех Шоу помогает обнаружить шаткость установлений буржуазного мира, их обреченность.

Шоу был убежденным противником «чистого искусства». В письме к Л. Н. Толстому он писал: «Я не приверженец искусства для искусства и не шевельну пальцем, чтобы написать художественное произведение, в котором нет ничего, кроме художественных достоинств».

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 исканий Шоу и в значительной мере проявился характер его новаторства. Ибсен стал для Шоу неизменным соратником в его борьбе с лицемерием буржуазного общества, его моралью. Вслед за норвежским драматургом Шоу смело приступил к разрушению отживших свой век идеалов и пустых иллюзий. Все силы своего таланта

Направил он на раскрепощение сознания человека и обновление его представлений о жизни.

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 этом смысле он и был непосредственным продолжателем дела Ибсена. Шоу верно понял и глубоко вскрыл основную тенденцию творчества норвежского драматурга: «Ибсен удовлетворяет потребность, неутоленную Шекспиром. Он представляет нам не только нас самих, но нас самих в наших собственных ситуациях. То, что случается с его сценическими героями, случается и с нами. Первым следствием этого является несравненно большее значение для нас его пьес по сравнению с шекспировскими. Второе следствие заключается в их способности жестоко ранить нас и пробуждать в нашей душе волнующую надежду на избавление от тирании идеалов, вызывая перед нами видения более совершенной будущей жизни».

В «Квинтэссенции ибсенизма» Шоу обращается к вопросу о женском равноправии, о семейной морали; он намечает контуры образа своего положительного героя — человека трезвого ума, реалистически смотрящего на жизнь и людей 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.

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.

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 были поставлены 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 цикла 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 уважаемые 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. Перед глазами читателей и зрителей пьес Шоу проходят картины несправедливости, жестокости и подлости буржуазного мира.

В пьесе «Профессия миссис Уоррен» ставится вопрос о путях обогащения английских буржуа. Эта пьеса была объявлена буржуазной 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.

Смелость обличения пьесы Шоу заключалась не только в том, что героиней ее он сделал такую женщину, как миссис Уоррен. Всей логикой развития действия пьесы, логикой характеров действующих лиц он 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 работаровца, как Фрэнк Гарднер, ведущий паразитический образ жизни, как архитектор Прэд, равнодушный ко всему в мире, кроме искусства, или пастор Самюэл Гарднер.

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 получила воспитание в закрытом пансионе. Вернувшись в дом матери, она узнает тайну ее прошлого, тайну ее богатства. Виви не может мириться с грязью и лицемерием. Она уходит из дома и начинает самостоятельную трудовую жизнь, работая в конторе, которую открывает на имеющиеся у нее средства.

Образ 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. Ее трезвый практический ум, ее энергия ищут применения в активной деятельности. 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» *.

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), «Вы никогда не можете сказать» (You Never Can Tell, 1895).

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»

¹ Ромм А. С. Бернард Шоу. Л.—М., 1965, с. 68.

² В русском переводе известна под названием «Шоколадный солдатик».

он уделяет основное внимание проблемам морали. Разрешение их осуществляется с большой философской глубиной.

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 убежденность духовного мира буржуа, предвзятость его суждений, извращенные представления, скрывающиеся под респектабельной внешностью, черствость и эгоизм — все это показано с большой силой проникновения в самую сущность буржуазной идеологии.

Шоу — замечательный мастер парадокса. Его парадоксы вскрывают глубокий общественный смысл 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»).

Обращаясь к исторической теме, Шоу оспаривает буржуазную теорию прогресса и высмеивает сложившиеся превратные представления о великих завоевателях и о характере буржуазной цивилизации. 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»: «Когда англичанин желает чего-нибудь, он никогда не говорит прямо, что он этого желает. Он терпеливо ждет, пока в его уме, неизвестно каким образом, не составится пламенного убеждения, что его нравственный и религиозный долг заключается в том, чтобы покорить себе тех, кто владеет желанным для него предметом... И всегда и на все у него наготове эффектная поза нравственного человека. В качестве великого борца за свободу и национальную независимость завоевывает он и присоединяет к своей стране полмира, называя это колонизацией...

Его постоянный лозунг — долг, обязанности, но при этом он никогда не забывает, что гибель грозит той нации, у которой обязанности расходятся с выгодой».

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 практике 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 ибсеновской 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, противопоставляя широко понимаемые им долг и ответственность эгоистическим побуждениям.

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 общепланетному 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), прославлявшая культ силы избранной личности; он не сумел понять характера англо-бурской 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 заклеймил 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 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, опубликована 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.

События войны, Октябрьская революция и создание Советского государства сыграли определяющую роль в развитии творчества Шоу после 1917 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 переживаемого им 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 Шотопера, построенный в соответствии с желанием его хозяина — бывшего моряка — в форме корабля, становится символом буржуазной Англии, несущейся навстречу своей гибели. Находящиеся здесь люди чувствуют себя накануне неизбежной катастрофы.

Все непрочно и обманчиво в их мире; все построено на зыбком фундаменте. Паутина фальши и лицемерия окутывает 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 Англией?».

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».

¹ См.: Гражданская 3. Т. Бернард Шоу после Октября. М., 1968.

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 буржуазной 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 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. Правда, процесс освобождения от фабианских иллюзий протекал непросто, давали себя знать и противоречия во взглядах писателя. Однако критика мира капитализма становится еще более острой и непримиримой.

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 20—30-х годов — «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. Обращение Шоу к героическому образу знаменательно. В этом проявился интерес писателя к созданию образа положительного героя, человека активного действия, воплощающего величие и силу народа. Простую и обаятельную Жанну д'Арк, 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. «Я думала, у Франции есть друзья при дворе французского короля, — говорит Жанна, — но я нахожу лишь волков, которые грызутся над ключьями ее истерзанного тела». 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 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 сущность буржуазной демократии и с большой прозорливостью изображающая будущее Англии. Шоу создал 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. Магнус говорит о себе: «Король — идол, созданный кучкой плутократов, чтобы им удобнее было управлять страной, пользуясь королем как марионеткой и козлом отпущения». Примерно то же от лица всех министров заявляет Протей: «Нам нужен немой король».

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. В нашу страну он приехал как друг, стремящийся не только познакомиться с ее достижениями, но многое понять, во многом разобраться. Впечатление, произведенное на него всем увиденным, было сильным. Вернувшись в Англию, он 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. Его остропроблемные пьесы вдохнули жизнь в переживавший кризис английский театр. Его драматургию по праву называют драматургией идей. Сам Шоу видел основное назначение драматического искусства в «подлинном освещении жизни».

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 буржуазного общества его 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.

Центральное место в творчестве Уэллса занял вопрос о последствиях технического прогресса для судеб человечества. Писатель утверждал, что научно-технические достижения в условиях буржуазного общества не сделают людей счастливыми; они приведут их к гибели.

Во взглядах Уэллса на перспективы развития общества много ошибочного, связанного с его реформистскими заблуждениями и иллюзиями. Он был противником классовой борьбы и революции, не верил в народ и основной движущей силой развития общества считал научно-техническую интеллигенцию.

Уэллс родился в семье мелкого торговца в городке Бромли, недалеко от Лондона. Начальное образование получил в местной школе. Был учеником в магазине, работал в аптеке, затем снова оказался за прилавком мануфактурной лавки. И все же ему удалось сдать экзамены и получить место помощника школьного учителя. Позднее, завоевав право на стипендию, он становится студентом Нормальной школы наук в Лондоне. Уэллса увлекают естественные науки. Он слушает лекции Гексли, работает в лабораториях. Жизнь впрого-

лодь подорвала его здоровье. В 1887 г. у него обнаружили симптомы туберкулеза. Месяцы постельного режима способствовали его приобщению к литературе. В это время он начинает писать.

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 др.

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), «Тонно-Бенге» (Tono-Bungay, 1909), «Анна-Вероника» (Ann Veronica, 1909), «История мистера Полли» (The History of Mr Polly, 1910) и др.

Обе эти линии творчества Уэллса взаимосвязаны. И в той и в другой группе романов Уэллс обращается к проблемам современности и строит проекцию в будущее. Но если научно-фантастические романы вводят читателя в область неизвестного, поражают грандиозностью масштабов и смелостью провидения, то в бытовых романах все обычно. Различны и их герои. В романах первой группы это чаще всего — ученые, люди, смело вторгающиеся в тайны науки, стремящиеся к новым открытиям. В бытовых романах — ничем не замечательные «маленькие люди», ведущие однообразное унылое существование, — приказчики, мелкие служащие, учителя, владельцы небогатых лавочек.

В научно-фантастических романах Уэллс рассказывает о межпланетных полетах, о вторжении марсиан на Землю, о необыкновенных открытиях в области физиологии; в бытовых романах он ведет речь о тоскливых буднях жизни, вводит читателя в круг повседневных, весьма ограниченных интересов своих героев. Лишь немногие из них помышляют о свободной и содержательной жизни. Таковы Анна-Вероника («Анна-Вероника») и Джордж Пондерво («Тонно-Бенге»). Им приходится вести упорную борьбу за право определить свой жизненный путь и приобщиться к знаниям.

Подобная «двуплановость» творчества Уэллса связана со стремлением показать человека не только в его настоящем, но и раскрыть заложенные в нем потенциальные возможности. Человек в понимании Уэллса заключает в себе как бы две сущности: он велик и значителен по своим возможностям, однако условия жизни часто делают его незначительным и мелким. В соответствии с этим Уэллс пишет о двух типах человеческой личности: в одном из них живет дух протеста и поиска, в другом — стремление к обывательскому благополучию и покою. «Если человек должен быть изображен полностью, —

замечает Уэллс в романе «Мир Уильяма Клиссольда» (The World of William Clissold, 1926), — он должен быть сначала дан в его отношении ко вселенной, затем — к истории, и только после этого — в его отношении к другим людям и ко всему человечеству». Это замечание помогает понять основные аспекты разрешения Уэллсом проблемы 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 Уэллса к различным видам романа. В его лучших вещах смелость вымысла и достоверность реальности сливаются воедино. Так происходит в романах «Человек-невидимка» и «Тонно-Бенге». Характерен в этом отношении и рассказ «Дверь в стене» (The Door in the Wall, 1895), в котором тесно переплетаются вымысел и реальность, повседневность и фантазия. Сплав этих начал составляет особенность мастерства писателя. В этом раннем рассказе Уэллс обратился к теме, которая будет интересовать его и в последующие годы, — несоответствие между возможностями человека и действительностью, которая калечит его.

Наиболее известными социально-фантастическими романами довоенного периода являются «Машина времени», «Борьба миров» и «Человек-невидимка». В них предсказаны крупные научные открытия, говорится о возможностях подчинения природы силам человеческого разума, созданы картины будущего. Вместе с тем это произведение о современной Уэллсу английской действительности с ее социальными противоречиями, колониальными грабежами и войнами. В своих прогнозах Уэллс оказывается не в состоянии выйти за рамки буржуазного мира, понять исторические перспективы развития общества. Возникает мрачная, глубоко пессимистическая картина будущего, когда научные открытия и технические достижения обратятся против человека.

Проблема несовершенства мироустройства поставлена в «Машине времени». Роман вобрал в себя характерные приметы эпохи, обнажил социальные противоречия, заставил задуматься над происходящим.

Время действия романа отнесено в далекое будущее — в девятое тысячелетие нашей эры. Герой совершает необычное путешествие — полет во времени, — перемещаясь из настоящего в будущее. Во время полета он представляет себе жизнь людей далекого будущего: великолепные города, чудесная природа, веселые и радостные лица. Но, опустившись на землю, путешественник видит иное. Люди будущего (как и его современники) разделены на два лагеря. На поверхности земли живут маленькие, грациозные существа — элои. Они ведут бездумное существование, не занимаясь никаким трудом. Элои пользуются всеми благами жизни; наслаждаются солнечным светом, красотой природы; они играют и резвятся. А в это самое время глубоко под землей трудятся обезьяноподобные существа — морлоки. Когда-то в прошлом морлоки тоже жили на земле и были

слугами элоев. Теперь их вытеснили с поверхности земли в ее глубины. Там они трудятся, утратив сходство с людьми. Непосильный труд согнул их спины, подавил разум; темнота подземелья лишила их зрения.

Сходство с людьми постепенно утратили и элои, ведя существование, лишённое смысла и трудовой деятельности. Они превратились в хрупкие и ничтожные существа, всецело зависящие от морлоков. Вылезая по ночам из своих подземных траншей, морлоки питаются кровью задушенных ими элоев.

Взаимоотношения элоев и морлоков Уэллс изображает как доведенные до предела социальные противоречия между эксплуататорами и эксплуатируемыми. Однако о необходимости социальной борьбы в романе не говорится. Уэллс изображает морлоков не только как угнетенных, но и как не способных на борьбу. И элои и морлоки обречены на вырождение. Путешественник рассуждает: «Я понял, что ныне существующая аристократия ведет ныне существующую индустриальную систему к ее логическому концу. Победа человека над природой будет не просто победой над природой, она будет победой человека над своим ближним».

С большой социальной остротой написан роман «Борьба миров». Он трактует проблему захватнических войн, столь характерных для эпохи империализма. Уэллс рассказывает о нападении марсиан на землю, изображая объектом их насилия жителей Англии.

Тема романа звучала актуально. В конце XIX в. английский империализм осуществил значительные территориальные захваты в Африке, сопровождавшиеся истреблением целых племен. «Прежде чем судить их слишком строго, — писал Уэллс о марсианах, — мы должны припомнить, как беспощадно уничтожали сами люди не только животных, таких, как вымершие бизон и птица додо, но и себе подобных представителей низших рас».

Марсиане опередили жителей земли в развитии техники. Они изобрели межпланетный снаряд и достигли земли. Уничтожая с помощью сильно действующих тепловых лучей людей, города, леса и животных, марсиане начинают свое продвижение по земле. Спокойно и планомерно осуществляется истребление человечества. За марсианами право сильных. Перефразируя изречения реакционных философов ницшеанского толка, теории которых служили интересам империалистических захватчиков, Уэллс саркастически замечает: «Все допустимо во имя торжества и процветания сильнейшего».

Благодаря научным открытиям и всевозможным техническим достижениям марсиане превратились в усовершенствованные машины, снабженные мыслительными аппаратами и сильными верхними конечностями. Мозг и рука — вот основное у марсиан. «У них была голова — только голова! Внутренностей у них не было». Марсиане не тратят энергии на переваривание пищи, они не спят, не расходуют мышечной силы и не нуждаются в ее восстановлении,

они утратили свойства пола и размножаются почкованием. В марсианах Уэллс изображает людей будущего: «Мы с нашими велосипедами, коньками, пушками, ружьями и т. д. только начинаем ту эволюцию, которую марсиане уже проделали».

В романе поставлен вопрос: покорится ли человечество нашествию марсиан? Устами одного из героев Уэллс говорит о необходимости вести войну против механизированных захватчиков. Но начать ее он считает возможным лишь в далеком будущем. В настоящее время люди должны направить свои усилия на развитие техники.

Фантастические, зловещие образы марсиан возникают в романе на фоне обыденной жизни. Бытовая насыщенность романа сочетается с фантастикой.

Этот же принцип положен Уэллсом в основу романа «Человек-невидимка», в котором рассказана трагическая история ученого Гриффина.

После многих лет научных изысканий Гриффин открывает секрет превращения человека в «невидимку». Эффективность своего открытия он испытывает на себе. Став невидимым, Гриффин приобретает огромную власть над людьми. Но Гриффин — убежденный индивидуалист, человек, находящийся под влиянием ницшеанских идей. Тайну открытия он стремится использовать в своих личных интересах. Гриффин погибает, и описание его смерти звучит как осуждение индивидуализма. Но Уэллс не только осуждает Гриффина. Он заставляет задуматься над причинами, породившими свойственный этому талантливому ученому индивидуализм. Обстановка, в которой протекала жизнь Гриффина, среда, в которой он вынужден был работать, сделала его таким. Вечная погоня за деньгами, необходимыми для научной работы, отсутствие всякой поддержки, пребывание среди людей, живущих по принципу «человек человеку — волк» — все это способствовало превращению Гриффина в эгоиста и даже преступника. Уэллс рассказывает историю травли и преследования Гриффина суеверными и недалекими обывателями. Гриффин попадает в положение загнанного зверя, преследуемого разъяренной толпой. До него, как ученого, никому нет дела. В нем видят нарушителя всеобщего спокойствия, его боятся и потому убивают. Большое научное открытие погибает вместе с ним. Гриффину противопоставлена жестокая и тупая сила буржуазного общества, которая подавила и уничтожила его.

О чем бы ни писал Герберт Уэллс, в центре его внимания всегда — человек и его судьба. Однако зоркий взгляд и ясный ум писателя не могут не заметить несоответствия между быстрыми темпами развития науки, совершенствования техники и низким уровнем сознания рядового буржуа XX столетия. Это несоответствие представляется Уэллсу настолько кричащим, что он считает себя не в праве молчать о нем. Если в ранних бытовых романах («Киппс», «История мистера Полли»)

он пишет об обывателях в тонах юмора, то впоследствии, в произведениях 30-х годов, его осуждающее отношение к людям, приспособляющимся к жизни и превыше всего ставящим свое спокойствие и благополучие, проявится в резкой сатире.

В таких вещах, как «Анна-Вероника», «Тоно-Бенге», Уэллс создал образы людей, неудовлетворенных рутинной буржуазного существования и напряженно ищущих пути к осмысленной жизни и независимости. В романе «Анна-Вероника» Уэллс ставит тему женской эмансипации.

В «Тоно-Бенге» бытовая тема сочетается со смелым полетом фантазии и романтикой. В романе Уэллс создает образ человека, посвятившего себя научно-технической деятельности. Таков Джордж, вырвавшийся из рутины мещанских будней, вставший выше стяжательства и авантюризма, столь прочно захвативших его дядюшку Пондерво, и посвятивший себя служению науке. Авиатор, кораблестроитель, социалист — он один из тех, кто сможет прокладывать пути в будущее.

Большое значение для творчества Уэллса имели национальные традиции английской реалистической литературы — сатирическая традиция Свифта и Диккенса. Восхищение талантом этих писателей он пронес через всю жизнь.

Наиболее полно 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». Это исходное положение Уэллс и развивает в своей статье. Задачи романа Уэллс понимает широко. Роман отражает жизнь в многообразных формах ее проявления; он способствует формированию морали и идейных убеждений современников, помогает в преобразовании общества. Важно подчеркнуть, что Уэллс возлагает на роман не только критические, но и созидательные функции. Он выступает против точки зрения на роман как на развлекательное чтение. Основная цель романа заключается в том, чтобы помочь людям понять и изменить жизнь.

В своем творчестве Уэллс следовал сформулированным в этой теоретической работе требованиям.

Публицистический элемент составляет неотъемлемую особенность произведений Уэллса. Будучи противником бесстрастного повествования, Уэллс включается в развертывающуюся на страницах его романов борьбу идей и мнений. Это пристрастие к диспутам порождает форму романа-дискуссии.

В период первой мировой войны и в начале 20-х годов Уэллс переживает творческий кризис. В это время писатель развивает реакционные богостроительные теории, обращается к теории преобразования общества путем перевоспитания людей и внушения им принципов христианской морали («Бог, невидимый король» — God the

Invisible King, 1917, «Неугасимый огонь» — The Undying Fire, 1919). В этот период созданы исторические труды («Краткая история человечества» — A Short History of the World, 1922, и др.), в которых проявились охранительные позиции по отношению к буржуазному обществу.

Преодоление кризиса намечается во второй половине 20-х годов. Честный и правдивый писатель, глубоко задумывающийся над будущим человечества и искренне взволнованный его настоящим, остается верен принципам реалистического искусства.

Сильные и слабые стороны Уэллса проявились в его книге «Россия во мгле» (Russia in the Shadows, 1920), которая была написана в связи с поездкой писателя в Советскую Россию в 1920 г. Это был сложный период в жизни нашей страны. Последствия войны, годы интервенции давали себя знать. Тяжелый период переживало сельское хозяйство и промышленность. Но и в этих условиях руководимые большевистской партией рабочий класс и крестьянство самоотверженно отстаивали завоевания Октябрьской революции.

Уэллс правдиво рассказал о положении дел в Советской стране, о тяжелых последствиях царского режима, империалистической войны, блокады. Он подчеркнул историческую закономерность и неизбежность краха самодержавия в России. «Это был больной организм, он сам изжил себя и потом рухнул». Важно отметить, что, внимательно присматриваясь к процессам, которые происходили в России, писатель сделал смелые и далеко идущие выводы. «Решающий факт для западного читателя, — пишет он, — факт грозный и удручающий, состоит в том, что рухнула социальная и экономическая система, очень схожая с нашей и теснейшим образом с ней связанная». Будучи убежденным противником революции, не разделяя идей марксизма, которого он, по его собственным словам, никогда не понимал, Уэллс с присущей ему объективностью пишет о партии коммунистов как о «единственной организации, которая давала людям единую установку, единый план действий, чувство взаимного доверия». О большевиках Уэллс говорит как о людях, которые «морально стоят выше всех своих противников» и отдают все свои силы делу построения новой России.

Ответственность за тяжелое положение, в котором оказалась страна, за царящую в ней разруху, голод, болезни Уэллс возлагает не на Советскую власть, как это пыталась сделать реакционная буржуазная пресса, а на царское самодержавие, на капиталистическую систему отношений, на европейский империализм. «Не коммунизм, — пишет он, — а капитализм построил эти громадные, немислимые города. Не коммунизм, а европейский империализм втянул эту огромную расшатанную, обанкротившуюся империю в шестилетнюю изнурительную войну. И не коммунизм терзал эту страдающую, и, может быть, погибающую Россию субсидированными извне непрерывными нападениями, вторжениями, мятежами, душил ее чудо-

вишно жестокой блокадой. Мстительный французский кредитор, тупой английский журналист несут гораздо большую ответственность за эти смертные муки, чем любой коммунист».

С чувством глубокого уважения пишет Уэллс о Владимире Ильиче Ленине. Описанию встречи английского писателя с В. И. Лениным посвящена VI глава книги, в которой говорится о большом впечатлении, произведенном на Уэллса личностью Ленина и беседой с ним. «Благодаря Ленину я понял, — писал Уэллс, — что... коммунизм может быть творческой, созидательной силой».

Из своих наблюдений над жизнью молодого Советского государства Уэллс сделал вполне правильный вывод о том, что Советское правительство завоевало симпатии и поддержку народа своей страны и сплотило вокруг себя ее передовые силы.

Вполне понятно, что эта книга Уэллса не отвечала надеждам, которые на нее возлагали определенные круги Западной Европы, стремившиеся использовать заметки известного английского писателя о Советской России в целях буржуазной пропаганды.

Вместе с тем нельзя пройти мимо ошибочных утверждений, которые содержатся в книге.

Уэллс не сумел либо просто не захотел разобраться во всем виденном им до конца. Он не один раз подчеркивал мысль о том, что жизнь России 20-х годов определяется прежде всего последствиями гибели, крушения старых порядков. Что же касается новых, созидательных сил, подъема народной энергии, то всего этого он не видел.

Движущие силы и сущность пролетарской революции остались непонятыми Уэллсом.

Главу о Ленине Уэллс назвал «Кремлевский мечтатель». Он не поверил в возможность осуществления плана электрификации России, с которым познакомил его В. И. Ленин. В условиях полуразрушенной страны план ГОЭЛРО показался Уэллсу несбыточной мечтой.

Уэллс был противником марксизма, и в своей книге он не преминул заявить об этом, причем в его неверии в реальность осуществления идей марксизма отчетливо проявилась присущая этому большому писателю обывательская косность. Не случайно Ленин после беседы с Уэллсом сказал: «Какой мешанин, какой филистер!»

В. И. Ленин читал «Россию во мгле» в 1921 г. На полях лондонского издания этой книги им был сделан ряд пометок. Отмечены выпады Уэллса против марксизма и Маркса; подчеркнуты строки, в которых Уэллс верно говорит об ответственности западноевропейского империализма за разруху в России.

Значительные произведения Уэллса послевоенного периода — романы «Мистер Блэтсуорси на острове Рэмпол» (Mr Blettsworthy on Rempol Island, 1928), «Самодержавие мистера Паргэма» (The Auto-

stacy of Mr Parham, 1930), «Бэлпингтон из Блэпа» (The Bulpington of Blur, 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 период 30-х годов 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 повышенной чувствительностью, мучается от кошмаров, которые постоянно преследуют его. Его болезненному воображению представляется чудовишный 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 чудовишным равнодушием и пассивностью обывателей.

В романе «Бэлпингтон из Блэпа» перед нами образ уже несколько иного плана. Если безымянный «игрок в крокет» опасен своей безликостью и мнимой аполитичностью, которая в действительности оказывается орудием сил реакции, то Бэлпингтон — это человек, сознательно приходящий к фашизму. На этот раз Уэллс полностью отказывается от фантастического элемента. Он создает социально-политический роман, в котором основное внимание уделено историй

¹ См.: «Иностранная литература», 1957, № 11, с. 32—42.

становления сознания мещанина и сатирическому изображению его.

Путь Бэлпингтона — это путь отказа от своего человеческого достоинства, приспособления к обстоятельствам и оправдания реакции. Бэлпингтон признает лицемерие и жестокость и ради утверждения своей ничтожной личности становится активным защитником существующих порядков. В романе Уэллс использует прием углубленной психологической характеристики. Процесс становления характера Бэлпингтона передан в мельчайших подробностях, начиная с детства и кончая моментом, когда он провозглашает тост за начало новой войны.

В последние годы жизни Уэллс активно выступал против реакционных кругов, развязавших вторую мировую войну. Одним из его последних выступлений было письмо в газету «Дейли уоркер» (24 мая 1945 г.), в котором он решительно протестовал против антисоветской и антикоммунистической кампании¹. В этом письме Уэллс выразил желание отдать свой голос на предстоящих выборах коммунистической партии. Подобное решение было закономерным итогом жизненного пути большого писателя-реалиста.

Джон Голсуорси

(John Galsworthy, 1867—1933)

Ижон Голсуорси был последовательным сторонником реалистического искусства, верил в его преобразующую силу и благотворное воздействие на общество. Его лучшее произведение — «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 классовой борьбы и классовых противоречий. Но в своей критике Голсуорси никогда не переходит определенных границ. Намечаемые им острые конфликты завершаются компромиссом, и он стремится доказать, что классовая борьба приносит лишь вред. Пафос борьбы чужд творчеству Голсуорси. Но он силен как обличитель лицемерия и эгоизма английской буржуазии, как художник, правдиво показавший процесс ее политической и моральной деградации в эпоху

империализма, как тонкий стилист и мастер английского литературного языка.

Джон Голсуорси родился в 1867 г. 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. Жизнь писателя бедна внешними событиями, она текла спокойно и ровно. За свою жизнь Голсуорси написал несколько десятков романов, около тридцати пьес, большое количество рассказов и повестей. Его перу принадлежат несколько томов очерков и статей. 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 Rubein, 1900). Голсуорси обращается в нем к изображению английской буржуазной семьи, вся жизнь которой подчинена прочно укоренившимся традициям. Хранителем и верным последователем этих традиций выступает Николас Треффри. В нем живет характерный для людей его класса дух собственности. Ценность человека для Треффри 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 Треффри 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 Боснии. В «Вилле Рубейн» мы встречаем и первое упоминание имени старого Джозефа Форсайта, компаньоном которого по чае-торговле является Николас Треффри.

В 1901 г. был написан рассказ «Спасение Форсайта» (The Salvation of a Forsyte). Центральный герой этого рассказа — Суизин Форсайт; в его характере и поведении Голсуорси выделяет черты, типичные для людей его класса.

Вышедший в 1904 г. роман «Остров фарисеев» (The Island Pharisees) — одно из наиболее смелых произведений писателя, в котором

¹ См.: Кагарлицкий Ю. Герберт Уэллс. М., 1963, с. 267—268.

преобладает сатирическое начало. Уже само название романа включает в себе большой обобщающий смысл. Островом фарисеев, т. е. 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 Шелтона. Дик Шелтон, принадлежащий по рождению к наиболее привилегированным слоям общества, провел детство и юность в среде «своей касты». Ему не приходилось встречаться с людьми иных социальных слоев. Он плохо знает жизнь. Весь круг его представлений определялся установленными в его среде порядками. Обручение с Антонией Деннант, 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 живет в Лондоне, совершает поездки по окрестностям, 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. Их жизнь не похожа на ту, которую ведут люди круга Шелтона. Старый бедняк-актер Луи Ферран, парикмахер Каролан с их непредвзятыми суждениями, широким кругозором и смелостью мысли противостоят в романе эгоистичным, лицемерным и корыстолюбивым представителям привилегированной касты. Шелтон наблюдает картины резких социальных контрастов. Постепенно перед ним раскрывается несправедливость, фальшь, лицемерие того общества, к которому он принадлежит. Совершенно иначе, чем прежде, смотрит он после знакомства с Ферраном на своих знакомых, по-новому оценивает весь уклад своей прежней жизни. Шелтон решает порвать с прошлым и отказывается от брака с Антонией. Этот шаг означает нежелание героя Голсуорси идти на компромисс. 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. Полемицируя с Оскаром Уайльдом и другими приверженцами «чистого искусства», он противопоставляет пониманию искусства как «прекрасной лжи» свой взгляд на его задачи, которые видит в правдивом изображении жизни.

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. Вслед за Роденом Голсуорси определяет красоту как выражение того лучшего, что есть в человеке. 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. Без мистера Пиквика не было бы «Записок Пиквикского клуба», без отца Горио — шедевра Бальзака, без Ребекки Шарп — «Ярмарки тщеславия» Теккерея. 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»). И все же таких героев, как Ирэн и Босини, Голсуорси считал «скорее изображением, чем характерами». Творчество Голсуорси, впитавшее традиции английского реалистического романа, — традиции Ч. Диккенса, Дж. Элиот С. Батлера — развивалось 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.

Величайшим романистом Англии Голсуорси называет Диккенса. Причину неумиряющей жизненности его произведений он видит в гуманизме Диккенса и тонком понимании человеческого характера. Диккенс «атаковал социальное зло», «бичевал бюрократизм, лицемерие, злоупотребление властью»; он «обстрелял царство Бамблов», «изрешетил ведомственный идиотизм, так что в отверстия, пробитые его пулями, ворвался более вольный ветер и поднял внутри ураган».

И все же школа Диккенса представляется Голсуорси пройденным этапом после того вклада, который был сделан в развитие романа Тургеневым, Толстым, Мопассаном, Флобером. Появление *Сомса Форсайта* было подготовлено мистером Домби, но образ, созданный Голсуорси, рожден своей эпохой и возник на основе традиции, впитавшей опыт писателей последиккенсовской поры.

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: «Ваша литература, во всяком случае за последние два десятилетия, сильно повлияла на нашу. Русская проза ваших мастеров — это самая мощная животворная струя в море современной литературы... Ваши писатели внесли в художественную литературу — на мой взгляд, из всех областей литературы самую важную — прямоту в изображении увиденного, искренность, удивительную для всех западных стран, особенно же удивительную и драгоценную для нас — наименее искренней из наций».

Воплощением художественного совершенства 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. В используемых им способах типизации он придерживается не исчерпывающего, или «собирающего», как он его называет, метода Толстого, а идет за Тургеневым, «который полагается больше на отбор фактов и расположение материала, на настроение и поэтическое равновесие». Благодаря Тургеневу Голсуорси владеет тайной гармоничности, тонко развитым чувством пропорции; его романам свойственно 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 психоло-

гического 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» (*The 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 период с 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.

А. М. Горький писал о «Саге о Форсайтах»: «Все чаще появляются книги, изображающие процесс распада «семьи, опоры государства», процесс вымирания и крушения несокрушимых Форсайтов, мастерски изображенный Джоном Голсуорси в его «Саге о Форсайтах»¹.

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. («Сотни Форсайтов ходят по улицам»; «их встречаешь на каждом шагу».) Форсайта можно распознать по чувству собственности, по умению смотреть на вещи с практической стороны; «он знает, что ему нужно, умеет к этому подступиться, и то, как он цепляется за любой вид собственности — будь то жена, дома, деньги, репутация — вот это и есть печать Форсайта». Прирожденные эмпирики, Форсайты лишены способности к отвлеченному мышлению. Философствующий Форсайт — явление практически не существующее. Форсайта «можно обвинить в чем угодно, только не в экспансивности»; он никогда не расходует зря свою энергию, отличается склонностью замыкаться в себе, 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. Соме 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 Соме 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.

За свою жизнь Суизин прочитал пять-шесть книг, среди которых главное место занял «Граф Монте-Кристо». Покончив со своими издательскими делами, Тимоти навсегда утратил интерес к печатному слову. Интересуясь всем понемногу, Флер не проявляет склонности «ни к музыке, ни к рисованию, ни к поэзии». Соме не любит музыки. Единственная «музыкантша» среди Форсайтов — «маленькая Фрэнси». Любимица и гордость тетушек, Фрэнси сочиняет песенки и вальсы. Ее «Бабушкины рыбки» и «Трепетные вздохи» имеют сбыт, и потому ею дружно восхищаются родственники: «она зарабатывает».

Управляя и владея имуществом, Форсайты остаются непричастными и к-науке, к развитию техники, к движению вперед, к прогрессу. Не случайно Соме 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.

¹ Горький М. Собр. соч. в. 30-ти т., т. 25, с. 163.

Действие романа «Собственник» начинается в 1886 г. — в пору наивысшего благополучия Форсайтов в условиях викторианской Англии. Родоначальником семьи был «Гордый Досеет», простой подрядчик, разбогатевший на строительных заказах. Его дети преуспели в накоплении и приумножении оставленных им средств.

В романах «Саги» действуют три поколения Форсайтов.

Открывающая «Собственник» 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, «первозданность» всего его облика. 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. Но даже в этом наиболее сильном по своему обличительному звучанию произведении критика ведется с морально-этических позиций. Социальному господству Форсайтов противопоставлено моральное превосходство Ирэн и Босини. Тем не менее сатирическое начало преобладает в «Собственнике», давая себя знать в изображении Сомса.

Соме — 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, Соме направляет всю свою энергию на накопление капитала. Ради этого он отказывается от государственной службы, предпочитая, как и его отец, практику присяжного поверенного. Соме 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 врожденном отвращении к риску и природной осторожности.

В отличие от многих других Форсайтов (Суизин, Тимоти, тетушки Джули и Эстер) Соме — натура не примитивная. Он 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, Соме 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 свою 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 на показ 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 проявилась 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» меняется тональность и общая атмосфера второй и особенно третьей частей «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 Соме 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. Неумирающая страсть к Ирэн, тщетные попытки вернуть жену, унижающий человеческое достоинство бракоразводный процесс, желание иметь наследника, брак-делка с француженкой Аннет — через все это проходит Соме 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, Соме 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 незбылемыми 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.

Важное значение имеет глава «Диковинная ночь», в которой возникает тема народа и раскрывается отношение к нему Сомса и других

Форсайтов. Соме оказывается свидетелем ликования уличной толпы в связи с одной из побед англичан в войне с бурами. Его пугает и отталкивает этот людской поток, чьи скрытые силы были прежде ему неведомы. Соме воспринимает народ как «живое отрицание аристократии и форсайтизма», как «что-то совершенно не английское». Но людская толпа заставляет Сомса задуматься и над другим: «Ведь это же очень серьезно — это может принять какие угодно формы! Сейчас эта толпа радуется, но когда-нибудь она выйдет и в другом настроении».

Форсайты понимают гтаящуюся в недрах народных масс угрозу их благополучию. «Нам еще когда-нибудь придется воевать с этими молодчиками, — говорит Джордж Форсайт, — они что-то здорово обнаглели — все радикалы, социалисты. Им не дает покоя наше добро».

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, Соме прощается с прошлым и сожалеет о нем.

Своеобразие тональности этой главы заключается в проявляющейся двойственности оценок, даваемых викторианской Англии. 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 «смешение классов, которым поддерживается политическая устойчивость всякого государства». В этом браке деньги Форсайтов соединились с землей и титулом Монтов. Потомки «Гордого Доссета» дополнили ряды «высшего класса» Англии. Блеск цилиндра, усы и отшлифованное произношение Сомса уже ничем не отличаются от безупречной внешности и манеры говорить аристократов Монтов, Маскхемов или Чаруэлов.

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 и его ключевых глав очевиден.

Завершая трилогию, Голсуорси стремится заглянуть и в будущее, прислушаться к шуму «клокочущих волн новой смены», возвещающих новые формы жизни. Этому он посвящает трилогию «Современная комедия».

В «Современной комедии» рамки семейного романа значительно 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 новыми, невиданно быстрыми темпами жизни, с переоценкой прежних ценностей, с ярко выраженным стремлением молодежи взять от жизни все возможное, с ее жадной жаждой наслаждений. «Поколение, появившееся на свет, когда королева Виктория сошла со сцены, — в силу новых

методов Боепитания, новых темпов жизни и в результате великой войны, — пришло к выводу, что все нуждается в переоценке. И так как, по-видимому, у собственности очень мало шансов на будущее, а у жизни их еще меньше, оно твердо решило жить сейчас или никогда...»

Молодое поколение Голсуорси противопоставляет старшему. 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 в романе 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 в романе без сочувствия. Но при этом Голсуорси сознавал, 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»¹.

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—1969)

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 др.). С годами его связи с «блумсберийцами» обрываются.

Форстер родился в Лондоне в семье архитектора. Он учился в одной из привилегированных школ, где на личном опыте убедился в губительном воздействии снобизма на личность ребенка. Впослед-

ствии 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 Кэмбридже, 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 Кэмбридже.

Первый — довоенный — период творчества Форстера охватывает 1902—1914 гг. В это время им были созданы рассказы и четыре романа.

Первый рассказ *The Story of Panic* («О панике») был написан в 1902 г. (опубликован в 1904 г.). За ним последовали рассказы, вошедшие в сборники «Небесный омнибус» (*The Celestial Omnibus*, 1911) и «Вечное мгновение» (*The Eternal Moment*), опубликованный в 1928 г. Первый роман Форстера — «Куда боятся ступить ангелы» (*Where Angels Fear to Tread*) появился в 1905 г. Затем вышли романы «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. Вулф верно отметила, что точное изображение Форстер предпочитает символам.

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. Его проза музыкальна, ей свойственна та внутренняя гармония, которая придает романам особое очарование.

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 условиями буржуазной среды. В разрешении этой темы Форстер проходит несколько этапов: в трех первых романах он ставит ее

в сравнительно узком плане, не выходя за пределы морально-этических проблем. В романе «Хауардз-Энд» писатель стремится к большим обобщениям, выдвигая проблемы, связанные с судьбами современного ему английского общества и стремясь определить пути его дальнейшего развития. В «Поездке в Индию» вопрос о путях достижения дружественных взаимоотношений между людьми поставлен в общественно-политическом плане.

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 слоев и взглядов.

Герои Форстера неуклонно движутся к осознанию той истины, что взаимопонимание между людьми — одна из важнейших ценностей жизни; в тот или иной момент каждый из них переживает свое «вечное мгновение», «прозрение», которое пробуждает в нем истинного человека. Форстеру дорога мысль, выраженная в его раннем рассказе «Машина останавливается» (*The Machine Stops*): «Естественные чувства и побуждения человека — это благо, и если бы люди следовали им без ложного стыда, на земле было бы гораздо лучше жить».

Каждый из романов Форстера — это вариант жанра воспитательного романа. Тема путешествия, преображающего человека, проходит через все творчество писателя.

«Поездка в Индию» — один из первых и наиболее значительных антиколониальных романов в английской литературе новейшего времени.

В «Поездке в Индию» 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 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».

Отвечая на него, писатель далек от выдвигания 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 Киплинга 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 она 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 стано-

вится 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 в памятниках архитектуры, не в восточной экзотике, а в людях. Она обладает даром понимать и чувствовать людей. Азиз называет ее «настоящей дочерью Востока». Он дорожит своей дружбой с этой обаятельной женщиной, которая верит в то, что только «добрая воля, еще и еще раз добрая воля» сможет сблизить людей, принадлежащих к разным нациям. 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.

Впервые задумывается над своей жизнью, над своим отношением к людям Адела. Теперь, в Индии, все свое прошлое Адела определяет, как «жизнь на холостом ходу». Она уезжает из Индии, приняв твердое решение начать жить заново.

Глубокий кризис переживает и миссис Мур. Непредвзятость ее суждений, ее впечатлительность и отзывчивость претерпевают сложную трансформацию. 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: «Все это ни к чему, все мы строим на песке: чем больше страна осовременивается, тем ужаснее будет катастрофа».

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)

И]роко 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 развлекательное чтиво, рассчитанное на невзыскательного читателя.

В 1917 г. Моэм был послан британской разведкой в Россию, в Петроград, где принял участие в заведомо обреченной на провал миссии, пытаясь воспрепятствовать приходу большевиков к власти. Впоследствии писатель несколько иронически говорил о своей деятельности в это время. В мировоззрении Моэма после 1917 г. происходит некоторый сдвиг. В 1938 г. в книге «Подводя итоги» (The Summing Up) он высказал мысль о неизбежности смены буржуазного порядка новым обществом без частной собственности. О пролетарской революции и ее неизбежности Моэм говорит с точки зрения буржуазного интеллигента, которого устраивают буржуазные порядки; перемены же в мире страшат его, вызывают трагическое мироощущение, типичное для критически мыслящей буржуазной интеллигенции.

Ощущением неблагополучия в социальном устройстве современной западной цивилизации проникнуто большинство произведений Моэма. В этом состоит социально-критическая тенденция в его творчестве, но она осложняется, ограничивается, ущемляется,

иногда перечеркивается аполитичностью, концепцией одиночества человека и идеей отрицания смысла жизни. Противоречия в творческом методе Моэма объясняются сложностью его мировоззрения, в котором бескомпромиссная критика основ морали, упадка искусства и других социальных явлений в буржуазном обществе уживается с примиренчеством, бунтарское неприятие мешанства соседствует с мешанским отстранением от политики в области художественного творчества, а позиция аристократического презрения к буржуазной меркантильности сочетается с буржуазной идеей борьбы за существование.

Моэм считал, что писатель должен хорошо знать жизнь, принимать участие в жизни общества. Сам он был участником первой и второй мировых войн, боролся против кайзеровской, а затем фашистской Германии в качестве агента британской разведки. Политическая деятельность Моэма оказалась в крайнем противоречии с его творчеством. Он считал политику преходящей, а потому несущественной для художественного произведения, долговечность которого, по его мнению, определяется красотой. Моэм отмежевывался от литературы империалистической реакции, но он отгораживался также от постановки насущных политических проблем. Правда, порою он все же обращался к ним. Важнейший вопрос времени — вопрос о войне и мире — ставится им в духе гуманизма в таких произведениях, как «За боевые заслуги» (*For Services Rendered*, 1932) и «Острие ножа» (*The Razor's Edge*, 1944), колониальный вопрос затрагивается в рассказах «Макинтош» (*Mackintosh*), «Дождь» (*Rain*, 1920).

Моэм-драматург продолжает традиции театра Реставрации и комедий Уайльда. В своих пьесах он рисует нравы, сумасбродства и пороки светского общества. Главное в его комедиях не интрига, а блестящий диалог, в котором раскрывается лицемерие и ханжество буржуазного общества. В этом плане характерны пьесы «Леди Фредерик» (*Lady Frederick*, 1907), «Круг» (*The Circle*, 1921).

Пьесы Моэма делятся на коммерческие и серьезные. В коммерческих пьесах драматург преследовал чисто развлекательные цели и противопоставлял их драме идей Шоу. Однако в серьезных пьесах он поднимается до постановки важных социальных проблем. В таких пьесах, как «Невидимый» (*The Unknown*, 1920), «За боевые заслуги», «Шеппи» (*Sheppey*, 1933), несомненно социально-критическое начало. Отдельные мотивы и темы этих реалистических пьес созвучны драматургии Ибсена, Чехова, Шоу. В драмах «Невидимый» и «За боевые заслуги» Моэм показал социальные последствия первой мировой войны. Герои пьесы «Невидимый», пострадавшие от войны, отвергают религию и вступают в конфликт с обывательской средой. Интересен в этом плане образ миссис Литлвуд, потерявшей на войне своих сыновей. В драме «За боевые заслуги» с большой психологической глубиной Моэм рисует положение ветеранов войны. Сидни,

сын адвоката Эрдсли, ослеп на войне, но оп духовно прозрел. Гневом полны его слова, направленные против тех, кто наживался на войне: «Теперь я знаю, что мы были всего только пешками в руках тупых ослов, управлявших народами. Я знаю, что они принесли нас в жертву своему тщеславию, своей алчности, своей тупости. Но хуже всего то, что они ничему не научились. Они все так же тщеславны, жадны и тупы. Они так же глупы и в один прекрасный день втянут нас в новую войну. Но если это случится, я знаю, что мне делать. Я выйду на улицу и крикну: «Посмотрите на меня! Не будьте стадом проклятых ослов! Все это ложь! ложь! ложь!»

Другой персонаж этой пьесы, морской офицер в отставке Стреттон, после войны не находит себе места в жизни. Оказавшись в безвыходном положении, он кончает жизнь самоубийством.

Драмы Моэма пессимистичны, но в них правдиво показан аморализм буржуазного общества.

Значительную часть литературного наследия Моэма составляют романы. Уже в ранних романах обнаруживается интерес писателя! к драматическим конфликтам. В романистике Моэма сказывается! талант драматурга. В первом романе «Лиза из Ламбета» (*Liza off Lambeth*, 1897) Моэм, испытавший воздействие натурализма, показал драматическую судьбу простой женщины, которую губит ярость обывателей, не желавших признать за ней права на любовь. В романе «Миссис Крэдок» (*Mrs Craddock*, 1900), опираясь на традицию мопассановского романа «Жизнь», Моэм с психологической тонкостью изобразил страдания героини, ее мучительную жизнь с тупым, черствым мужем.

Драматична история жизни Филипа Кэри, героя лучшего романа Моэма «Бремя страстей человеческих» (*Of Human Bondage*, 1915). Филип Кэри рано лишился родителей, тяжело переживал свой физический недостаток — хромоту, глубоко страдал от своей несчастной страсти к холодной и жестокой женщине — Милдред.. Этот роман получил высокую оценку в рецензии Теодора Драйзера..

«Бремя страстей человеческих» — автобиографическое произведение, написанное в традициях реалистического воспитательного! романа.

Глубоко реалистичны главы, рассказывающие о детстве Филипа,, проведенном в доме дяди-священника, о школе, о работе клерком, о жизни в среде парижских художников, об обучении в медицинском колледже. Сам Моэм получил медицинское образование и имел большую практику в бедных кварталах Лондона. Наиболее выразительны в романе сцены посещения Филипом больных. В них нарисована картина нищенского существования рабочих.

Название романа (буквально: «о человеческом рабстве») повторяет заголовок одной из глав «Этики» Спинозы. Моэм испытал сильное воздействие учения Спинозы об аффектах как основном условии

человеческого рабства. Аффекты упорно преследуют человека, который обычно не знает причин своих влечений. Лишь разум может освободить человека от рабства аффектов, от бремени страстей. Герой романа Моэма находит выход из состояния «человеческого рабства» в обращении к разумной деятельности. Противоречия в идейном содержании романа определяются тем, что писатель склонен рассматривать вопрос о свободе лишь в этическом плане. К тому же вопрос о человеческом счастье Моэм рассматривает в отрыве от жизни общества. Писатель считает, что главное — это любовь человека к жизни. Человек, по его мнению, должен понять простой «узор человеческой жизни — человек рождается, трудится, женится, рождает детей и умирает», — и тогда он почувствует свое личное счастье. Внимание только к личному счастью индивида ограничивает гуманизм автора. Сам Моэм признавался в книге «Подводя итоги» в том, что люди его очень интересуют, но в его произведениях нет той «теплоты, широкой человечности и душевной ясности, которую мы находим лишь у самых великих писателей».

Имя Моэма нельзя назвать в ряду тех, кто наиболее полно выразил драматизм современности. Тем не менее его творчество очень типично для английской литературы, где существует довольно сильная традиция раскрытия человеческих драм на материале жизни людей, оказавшихся вдали от европейской цивилизации. В конечном итоге драма этих людей тоже определяется основными драматическими коллизиями эпохи, но происходит это опосредованно.

В творчестве Моэма драматическое начало сильнее всего проявилось в романах «Луна и грош» (*The Moon and Sixpence*, 1919) и «Раскрашенная вуаль» (*The Painted Veil*, 1925). В романе «Луна и грош» повествуется о драме художника в буржуазном обществе; драма ученого становится одной из важнейших тем романа «Раскрашенная вуаль».

Герои-бунтари порывают с буржуазной Англией. Стрикленд («Луна и грош») уезжает на остров Таити, Уолтер Фейн («Раскрашенная вуаль») оказался в Гонконге.

Моэм обнаруживает драматизм, часто скрытый за обезличивающими буднями. В романе «Луна и грош» раскрывается и показывается сам процесс обнаружения драматического, заслоненного толщей буржуазной прозы. Рассказчик в романе дает точное изложение своих встреч с художником Стриклендом и с людьми, которые знали его. Рассказчик излагает факты в той последовательности, в какой они стали известны ему. Драматическое напряжение, однако, ослабляется оттого, что жизнь Стрикленда показана не «изнутри», не средствами психологического анализа, а со стороны, глазами созерцающего извне наблюдателя. Рассказчик лишь сопоставляет факты, строит догадки, предлагает выводы; здесь нет непосредственности в изображении драматических событий.

Роман «Раскрашенная вуаль» драматичен не только по жизненному материалу, но также и по способу его художественного воспроизведения. Драматические мотивы, появляясь в самом начале романа, постепенно нарастают. В чертах характера героев и в самом стиле повествования нагнетается предчувствие страшных событий. В форме этого романа больше драматизма, чем в романе «Луна и грош». Там острые ситуации передавались повествовательно и документально, а здесь в изображении обстоятельств использована структура и острые диалоги, свойственные драматическому жанру.

Моэм достиг большой популярности благодаря правдивому изображению нравов лицемерного буржуазного общества, блеску литературной формы, которая основывалась на принципе простоты, ясности и благозвучия.

Ричард Олдингтон

(Richard Aldington, 1892—1962)

—1 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 имажистских 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.

Художественное единство романа достигается взаимосвязанностью трех основных слоев. Это, во-первых, драматические сцены довоенных и военных лет жизни героя, рассмотренные под одним углом зрения: выяснить причины гибели героя, ответить на вопрос, почему судьба целого поколения оказалась трагичной; во-вторых, лирические отступления, связанные с образом рассказчика, кото-

рый сообщает о гибели героя уже в начале романа, тем самым определяя сразу и ракурс и тональность развития темы; в-третьих, элементы трагедийного стиля, не только вытекающие из трагической темы и трагического мироощущения, но и намеренно включенные в роман в виде мотивов древнегреческой трагедии.

Роман Олдингтона близок к тому типу произведений, который называют романом-трагедией.

^ «Смерть героя» — это художественное исследование причин войны, причин гибели главного героя Джорджа Уинтерборна. О гибели Джорджа 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 чувств, 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 поэмой о войне, обществе и человеке.

В романе есть определенные признаки драматического произведения. Об этом говорит даже общее строение книги — пролог, часть первая, часть вторая, часть третья, эпилог. 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. Но 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. Постоянные сравнения и сопоставления с темами и героями греческой трагедии составляют особенность поэтики романа.

Олдингтон взял из греческой трагедии общие художественные принципы, но создал произведение глубоко с^временное. Мотивы греческой трагедии способствовали эстетическому освоению современной темы как трагической, помогли выделить характерные кон-

туры 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 также и сатира наряду с трагедийным началом. Иронический аспект включения ряда мотивов греческой трагедии является компонентом художественного целого, построенного на принципе сочетания трагедии и сатиры.

«Смерть героя» — интеллектуальный социально-политический роман, роман-трагедия с сатирической направленностью, роман-симфония и, по определению самого Олдингтона, — «роман-джаз». Эх⁰ — 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 скупой, 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. Ей трудно сблизиться с кем-то из-за страха перед сплетнями и скандалом.

Рассказ о судьбе Джорджи отличается внутренней взволнованностью. Автор не скрывает своего сочувствия к героине. В повествовательной речи прямо выражены авторские мысли по поводу происходящего. Олдингтон избегает внешних мелодраматических событий; в романе показаны молчаливые и жестокие страдания, внутренняя душевная драма героини, которая чувствует себя одинокой и несчастной.

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. В этом плане особенно выразителен образ злобной сплетницы и

клеветницы миссис Исткорт, которая сравнивается с мастодонтом и с ягуаром.

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. О последствиях войны говорится в романе устами одного из героев: «Результат: гибель целого поколения мужчин, горе их жен, совершенно бессмысленный «мир» и обогащение высокоблагородных людей вроде нашего старого приятеля Стимса».

x

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. Автор обращается здесь к эллинистическим образам с тем, чтобы начать повествование с трагической ноты. 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. Все, что будет сказано впоследствии, соотносено с эллинистическим зачином, окрашено его настроением, объяснено его философским смыслом.

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. Впоследствии героя будут преследовать чудовищные картины военной катастрофы, свидетелем

лем и участником которой ему пришлось стать. Антивоенный пафос романа проявился также в изображении психологии Энтони, прошедшего через войну. 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 счастье. Однако он противник классовой борьбы и хочет действовать в одиночку. В романе утверждается ошибочная 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. Сильное чувство Энтони и Каты воспевается восторженно, патетически. Автор возвеличивает их любовь 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.

Кризисное состояние буржуазного общества между двумя мировыми войнами отобразено в романе «Истинный рай» (Very Heaven, 1937). Главный герой его студент Крис Хейлин переживает душевное смятение и приходит к поискам новой истины.

Главный герой романа «Отвергнутый гость» (Rejected Guest, 1939) Дэвид Норрис вырос в период между двумя войнами. В прошедшей войне погиб его отец; ему самому предстоит испытать на себе новую катастрофу; действие романа обрывается на объявлении мобилизации.

Антивоенные романы Ричарда Олдингтона прозвучали как предупреждение человечеству об опасности новой мировой войны.

t

РАЛЬФ ФОКС И СТАНОВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ 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».

Общественный подъем, связанный с усилением политической борьбы и активизацией антифашистского движения, благотворно

сказался на идейно-творческих исканиях старшего поколения реалистов и на творчестве нового поколения прогрессивных писателей и критиков. 30-е годы — период становления марксистской эстетики и литературы 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). Их деятельность явилась новым этапом в развитии прогрессивной литературы.

В борьбе за литературу, правдиво отражающую жизнь трудового народа, 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. Важная роль в сплочении сил передовой культуры Англии и в ее развитии принадлежит научному марксистскому журналу «Модерн кватерли» (*Modern Quarterly*), начавшему выходить в 1938 г.

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. Широтой интересов характеризуется деятельность Гиббона, Линдсея, Льюиса Джонса.

Важной стороной жизни 30-х годов является борьба прогрессивного литературоведения за национальное культурное наследие против его фальсификации буржуазной критикой.

В борьбе за новое искусство, 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 выдающийся 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 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), «Маркс и Энгельс об ирландском вопросе» (*Marx and Engels on the Irish Question*, 1933) и др.

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. В атмосфере активизации модернистской литературы он заявил о себе как о стойком защитнике и последователе реалистических традиций демократической культуры; вместе с тем он стремился к поискам и утверждению новых путей в искусстве. Под впечатлением от посещения Советского Союза написаны первые произведения Фокса — «Дети степей» (*Children of the Steppes*, 1925) и «Грозовое 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 «Грозовое небо» сделана попытка показать людей нового революционного мировоззрения. Образ молодого англичанина Джона, во многом автобиографический, воплощает представления писателя о человеке, чутко улавливающим прогрессивные явления жизни и откликающемся на них. Джон солидарен со строителями новой жизни в Советской России.

В своей первой критической статье «Тиль Уленшпигель. Легенда о восстании» (*Tyl Ulenspiegel. Legend of Revolt*, 1928) Фокс писал о народности бессмертной книги бельгийского писателя Шарля де Костера и о ее значении для современной борьбы революционного пролетариата. Фокса привлекает образ непримиримого борца и мятежника Тили Уленшпигеля.

В статье «Учись думать, прежде чем писать» (*Think Before Writing*, 1929) Фокс ставит вопрос о значении научного освое-

ния классического наследия для развития пролетарской идеологии.

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 справедливо 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, расцвета и кризиса романа, вместе с тем это взгляд в будущее, стремление определить перспективы дальнейшего развития жанра романа. Цель работы, по определению Фокса, — «рассмотреть состояние английского романа в настоящее время, попытаться понять кризис идей, разрушивший фундамент, на котором роман, казалось, покоился так прочно, и бросить взгляд в его будущее»¹. 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 Фоксом определение романа как «открытия человека».

В книге подчеркнута мысль о том, что всеми успехами своего развития литература обязана народу и что лишь те художники создали подлинно великие произведения искусства, которые стремились к правдивому воплощению в них народной жизни и борьбы.

Обращаясь к истории развития английского романа, Фокс видит один из самых блистательных этапов его победоносного шествия в творчестве писателей XVIII в. — Дефо, Ричардсона, Филдинга и Смоллета. Эти писатели верили в человека, «верили в его способность овладеть миром, в то же время они ни на минуту не закрывали глаза на жестокость и несправедливость этого мира, столь неотъемлемую часть которого составляли их герои». Романисты XVIII в. — замечательные творцы человеческих характеров. Причину этого Фокс видит в том, что самые выдающиеся из них — и прежде всего Генри Филдинг — обладали устойчивым мировоззрением и «крепкой хваткой действительности». Открытие Дефо заключалось в создании «типичного человека нового мира», каким был его

Робинзон Крузо; Ричардсон и Стерн обогатили роман проникновением во внутренний мир человека. 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».

Ценной стороной книги Фокса является содержащаяся в ней позитивная программа. Достижения прогрессивного искусства будущего Фокс связывает с утверждением в нем метода социалистического реализма. Предпосылки его развития он видит в революционной борьбе народных масс.

¹ Фокс Р. Роман и народ. М., 1960, с. 47.

Принципиальное значение в работе Фокса имеет положение о важности марксистско-ленинской идеологии и философии диалектического материализма для творчества передового писателя-современника. «Марксизм, — пишет он, — дает в руки творящему художнику ключ к действительности».

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 классово-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. Они проявились в известном социологизировании творчества Диккенса Джексонем, в его стремлении представить Диккенса революционером; в явной недооценке английского критического реализма XIX в. в работах Фокса, Кодуэлла, Уэста. Однако в целом развитие марксистского литературоведения было одним из важнейших явлений жизни Англии 30-х годов.

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 Соммерфила «Майский день» (1936), дилогия Льюиса Джонса «Кумарди» (1937) и «Мы живем» (1939), исторические романы Джека Линдсея («1649. Роман об одном годе» (1939) и др.).

Эти книги повествуют о жизни и борьбе, о росте классового сознания трудового народа Англии. Писатели обращаются к истории революционных движений прошлого и борьбе рабочего класса за свои права в настоящем. Они ставят своих героев в центр напряженных событий общественной жизни. Герои Гиббона и Линдсея, Соммерфила и Джонса — рабочие и крестьяне, поднимающиеся на борьбу с угнетателями. Со страниц романов этих писателей встает величественный образ народа как основной движущей силы истории. Эти новаторские черты определяют значение творчества романистов 30-х годов, выступивших исследователями тех сфер действительности, которые английской литературой освоены еще не были, прокладывая новые пути в искусстве.

Романисты 30-х годов стремились к созданию подлинно эпического искусства современности, о котором писал Ральф Фокс. Уже само обращение к теме классово-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 дилогию. 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 Соммерфила «Майский день» происходит на протяжении всего лишь трех дней, но это не помешало писателю передать силу протеста бастующих рабочих, вылившуюся в мощную первомайскую демонстрацию.

В общей перспективе развития английского романа новейшего времени творчество этих писателей составляет важный этап. Освоение новых тем, создание образов людей, рожденных самой жизнью, — в данном случае обстановкой «бурных тридцатых» годов, — одна из форм проявления историзма реалистического романа XX в.

Первое место среди этих романов и по времени создания, и по художественным достоинствам принадлежит трилогии Гиббона «Шотландская тетрадь». Это книга о пробуждении политической сознательности рабочего класса в послевоенной Англии; впервые в английской литературе появляется образ коммуниста.

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, принимая 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 классовой 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 всей семьей радости и горести крестьянского труда. Гутри мечтал увидеть дочь учительницей, но; Крис остается на ферме. Она любит родной край, его обычаи, тонко чувствует красоту природы. Жизнь крестьян тяжела. Нужда тесным кольцом смыкается вокруг семей мелких арендаторов. Ее постоянную угрозу ощущает и Джон Гутри. После смерти отца Крис становится хозяйкой фермы. Она выходит замуж за крестьянина Юэна Тавендейла. Родается 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 поведенческих приходах 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 поступает на сталелитейный завод и 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. Крис возвращается в родные места.

Через индивидуальные судьбы героев Гиббон раскрывает историческую закономерность происходящего. Жизнь Крис и Юэна получает истолкование с точки зрения логики движения истории.

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, — глубоко в земле. Рождаясь в недрах земли, они питаются ее соками. К земле возвращается Крис. Но круг ее жизни на этом не замыкается: она оставляет людям своего Юэна.

Великолепно выписанный, полнокровный, жизненно правдивый, эмоциональный характер Крис — убедительное свидетельство больших возможностей Гиббона. Лирический образ Крис сливается с эпическим образом Шотландии. 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.

В заключительной части трилогии тема Крис звучит в иной тональности. На смену стихийной радости приходит ощущение внутренней уверенности.

Образ Юэна удался Гиббону в меньшей степени. Писатель изображает его человеком, который ради служения идее сознательно отказывается от естественных чувств, порывов, стремлений. Духовный мир, эмоциональная сторона личности Юэна остались нераскрытыми. Образ Юэна — новое явление в жизни тех лет, которое требовало глубокого и всестороннего изучения. Заслуга Гиббона заключается в том, что он одним из первых обратился к разрешению этой задачи.

А. Кеттл справедливо называет «Шотландскую тетрадь» Гиббона «волнующим произведением, представляющим собой важный вклад в развитие английской литературы» *.

К теме становления сознания пролетария обращается в своей диалогии «Кумарди» (Cumardy, 1937) и «Мы живем» (We Live. The Story of a Welsh Mining Valley, 1939) Льюис Джонс (Lewis Jones, 1897—1939).

События, описанные в этих романах, происходят в Южном Уэльсе, в шахтерском поселке Кумарди. Они начинаются перед первой мировой войной и завершаются в Испании конца 30-х гг. Центральный герой диалогии — Лен Роберте, сын потомственного шахтера Джеймса Робертса. Лен с ранних лет познал неисчислимые бедствия жизни горняков. Первый урок рабочей солидарности Лен получил в день похорон своей сестры, за гробом которой шли все шахтеры Кумарди. Он становится свидетелем и того, как от взрыва в шахте погибает вся смена — спустившиеся под землю рабочие. Шахтовладельцы пытаются обвинить в этом одного из шахтеров, который якобы небрежно обращался с шахтерской лампой. Рабочий мертв и уже не может постоять за себя. Его защитниками становятся оставшиеся в живых. В день погребения погибших Лен впервые усомнился в существовании бога на небе и справедливости на земле. Вскоре он сам спускается в шахту и становится членом большой рабочей семьи. На одном из рабочих митингов во время забастовки, связанной с очередным обвалом в шахте, Лен Роберте произносит свою первую речь.

Кончилась война, и с ее фронтов вернулись бывшие солдаты — шахтеры Кумарди. На собственном опыте они убедились в том, что их жизнь в окопах была похожа на ту, которую им приходится вести, работая в шахте. («Только там вас называют не рабочими, а солдатами, а начальников называют офицерами») Роман «Кумарди» завершается словами Мэри Джонс — невесты Лена: «Мы сами ответственные за то, что происходит. Жаль, что мы следуем за событиями вместо того, чтобы попытаться определить и направить их. Наша

судьба в наших собственных руках. Взгляните на Россию, например. Несмотря на то, что пишут газеты, я бы очень хотела посмотреть, как эти люди строят свое будущее».

Тема Советского Союза возникает и во второй части диалогии. Всеобщая забастовка 1926 г. захватила и Кумарди. Коммунисты ведут борьбу против лейбористов, предающих интересы рабочего класса. Расходятся пути тред-юнионистского лидера Эзры Джонса и коммуниста Лена Робертса.

Во время гражданской войны в Испании Лен — боец Интербригады. Его последнее письмо, посланное родным, приходит в Кумарди уже после его смерти. Обращаясь к жене, Лен пишет: «Страна, в которой мы сражаемся, не чужая... И те, кто умирает, не чужие для нас. Это не война нации против нации, а война прогресса против реакции, и я горжусь тем, что Кумарди послал своих сыновей на поле сражения и они борются здесь так же, как они боролись на площади нашего поселка, с той только разницей, что теперь у нас ружья вместо палок». Завершается письмо словами уверенности в том, что дело, которому Лен и его товарищи посвятили жизнь, будет жить.

Диалогия Джонса характеризуется простотой композиции, ясностью сюжетной линии, определенностью рисунка характеров героев. Самые сильные страницы посвящены описанию бытовой стороны жизни шахтерского поселка и семейного уклада Робертсов. В тех случаях, когда Джонс воспроизводит моменты автобиографического характера, ему удается создать яркие картины: обвал в шахте, волнения в Кумарди, сцены рабочих собраний и митингов. Удачен образ матери Лена Робертса — женщины, хорошо знакомой с нуждой и лишениями, всегда энергичной и находчивой. Этот образ отличается своей завершенностью и цельностью, которых не хватает образам других героев: их характеры четко намечены, но лишены глубины. Своеобразный колорит придает роману звучащее в нем уэльское наречие.

В 30-е годы роман Джонса получил высокую оценку прогрессивной английской критики. Газета «Дейли уоркер» отметила свойственное Джонсу «глубокое понимание реальных условий классовой борьбы» и уверенность в победе трудящихся. Джек Линдсей писал, что «Кумарди» открывает новые пути для английского романа о рабочей жизни».

К числу романов о рабочей жизни принадлежит и «Майский день» (May Day, 1936) Джона Соммерфилда (John Sommerfield, р. 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

* Кеттл А, Введение в историю английского романа, с. 285.

на протяжении трех дней — с утра 29 апреля до середины 1 мая. Год, в который происходят события, точно не назван, он отнесен в «недалекое будущее». Открывающая роман панорама Лондона — не только фон происходящих событий. Лондон живет в романе, его дыхание, его движение ощущаются во всем. Картина жизни Лондона динамична. Все — в движении, устремленном к единой цели — первомайской демонстрации. Изображение ее становится кульминацией романа.

В прологе утверждается мысль о том, что современная эпоха — это эпоха борьбы трудящихся за свои права. «Каждый правдивый рассказ о наших днях — это рассказ об этой борьбе». Здесь же наметен обобщенный портрет ее участников — людей, чьи жизни загублены существующей системой, чья юность украдена, чьи силы отданы непосильному труду. Неуклонно нарастая, тема борьбы становится ведущей в романе. Однако облик ее участников Соммерфилд почти не дифференцирует. Названы имена, в самых общих чертах наметены образы: рабочий Джон, познавший тяжесть безработицы; его жена Мартина, больше всего боящаяся, что ее муж примет участие в забастовке и будет уволен; коммунистка Айви Катфорд, ведущая агитацию среди двухсот молодых работниц фабрики. Портреты героев не очерчены, жизненные истории их не рассказаны. Соммерфилд тяготеет к групповому портрету, ищет приемы создания образа массы. Прием прямого противопоставления — основной в романе. Социальные контрасты большого капиталистического города отражены в графически четких, лаконичных зарисовках. Суровые будни рабочей семьи — и беспечное существование семьи фабриканта; несчастный случай с девушкой-работницей, попавшей под приводной ремень машины, — и партия в бридж в гостиной леди Лэнгфир; вылощенный сын фабриканта, совершающий вечернюю верховую прогулку, — и сидящий на скамейке в Гайд-парке безработный.

Соммерфилд движется от частного к общему, ведя своих героев к осознанию истины, что классовые противоречия могут и должны быть уничтожены путем революционной борьбы.

Роман насыщен документальным материалом. Соммерфилд включает в него отрывки из газетных статей, приводит статистические данные о количестве безработных, случаях самоубийства, о смертности среди детей. И все же исторический колорит придает роману не эти фактические данные, а переданная в нем атмосфера напряженной общественно-политической борьбы.

Произведения писателей 30-х годов явились ценным вкладом в английскую литературу.

В эпоху «бурных тридцатых» берут начало истоки многих процессов и явлений, характерных для прогрессивной английской литературы и критики наших дней.

Хью Макдиармид

(Hugh MacDiarmid, p. 1892)

г.—творчестве народного поэта Шотландии, общественного деятеля, борца за мир, коммуниста Хью Макдиармида (настоящее имя — Кристофер Марри Грив, Christopher Murray Grieve) видное место занимает ленинская тема. Образ В. И. Ленина создан им в поэмах «Первый гимн Ленину» (First Hymn to Lenin, 1931), «Второй гимн Ленину» (Second Hymn to Lenin, 1932), «Третий гимн Ленину» (Third Hymn to Lenin, 1955). Первые два гимна написаны на шотландском диалекте, третий — на английском языке.

Тема «Первого гимна Ленину» — Ленин и история масс, Ленин и история человечества. «Первый гимн Ленину» утверждает идею неизбежности торжества ленинского дела. Ленин победит, несмотря на то что в мире есть такие силы, которые мешают людям в их движении вперед.

О величии Ленина поэт говорит с точки зрения перспектив истории. Сравнивая Ленина с известными истории личностями, автор подчеркивает мысль о том, что Ленин воплотил в жизнь лучшие чаяния человечества. В этом его коренное отличие от многих видных исторических фигур.

Ленин свершил подлинно великие дела на пользу человечеству. Еще никто и никогда не совершал такого великого дела, будучи таким простым и скромным. Обращаясь к Ленину как вечно живому, поэт в то же время говорит о массе, о человечестве. Гимн совершенно лишен высокопарности, патетичности; восхищение Лениным выражено в простой народной речи.

Связывая себя с народной традицией в поэзии, называя себя «потомком безвестных бардов, создавших песни непревзойденных достоинств», Макдиармид утверждает мысль о родстве, общности ленинской силы и простоты с народной силой, существовавшей с незапамятных времен. В Ленине реализуются те возможности, которые, начиная с древности, были заложены в настоящих людях.

С Лениным связан перелом в истории. Величие и сила Ленина в том, что он пробудил в массах волю к борьбе, к революционным действиям, решимость в стремлении к лучшей жизни. Народ с радостью сознает, что эта воля и решимость уже дают результаты.

Стихотворная форма поэмы слита с ее мужественным, боевым, революционным содержанием. Каждая шестистрошная строфа энергично выражает мысль и эмоции поэта; строфа произносится как бы на одном дыхании, передает определенную законченную философскую мысль. Почти полное отсутствие пунктуации в пределах строфы способствует этому впечатлению цельности чувств и эмоций

лирического героя. Поэма написана пятистопным ямбом, строфа заканчивается парной мужской рифмой. Наиболее значащие слова даны в последнем стихе, который короче остальных стихов строфы. Большая часть слов в строфе — односложные ударные слова. Все эти особенности стиха придают поэме энергичный ритм, мужественное звучание.

Great things, great men — but at faur greater's cost!
If first things first had had their richtfu' sway
Life and Thocht's misused poo'er might ha been ane
For a' men's benefit — as still they may
Noo that through you this mair than elemental force
Has fund a clearer course.

В поэме «Второй гимн Ленину» Макдиармид выдвигает на первый план проблемы: Ленин и творчество, Ленин и народное искусство, Ленин и развитие общественной мысли.

Лирический герой этой поэмы, поэт, хочет измерить достоинства своего искусства, своей поэзии значимостью ленинского труда. Для него работа Ленина — это критерий для определения ценности идей.

Ленинские идеи стали достоянием народа. Они облетели весь мир. Имя Ленина известно по всей земле. Поэт стремится, чтобы и его искусство, его мысли также дошли до народа. Макдиармид в связи с темой Ленина ставит вопрос о народности творчества. Труд поэта не имеет смысла, если он не затронет сердца простого человека.

Осознание роли и значения ленинских идей помогает поэту выдвинуть свое понимание нового искусства. У поэзии должна быть настоящая цель, тогда она станет такой же истинной, как ленинская политика.

Poetry like politics maun cut
The cackle and pursue real aends,
Unerringly as Lenin, and to that
Its nature better tends.

Для поэмы Макдиармида характерна устремленность в будущее. Он предвидит, что все люди на земле смогут читать Пушкина. Человечество будет избавлено от забот о куске хлеба и приобщится к непреходящим культурным ценностям. В будущем поэзия станет величайшей силой среди людей. Каждый труженик непременно будет поэтом, он будет чувствовать поэтический ритм своего труда и передаст его в стихах.

«Второй гимн Ленину» написан в ином ритме, чем «Первый гимн». Образный строй становится проще и яснее. Вместо довольно строгой шестистрочной строфы здесь появляется очень легкое, подвижное четверостишие. Если строфа в «Первом гимне Ленину» заключала определенную законченную мысль, то четверостишие во «Втором гимне Ленину» находится в тесной связи с предшествующими

стихами и последующими стихами, органически включаясь в единое течение поэтической мысли. И даже синтаксически одно четверостишие связано с другим: фраза часто не завершается в конце четверостишия, переходит в начало следующего.

Первоначально оба гимна Ленину были задуманы как законченные части первого тома большой поэмы «Клан Альбан», но поэма не была завершена, и гимны Ленину были опубликованы как самостоятельные произведения.

«Третий гимн Ленину» был написан в форме публицистического монолога; стих его близок александрийскому стиху. Образ Ленина является для поэта символом жизни, огнем свободы, символом цельности человека, его беспрестанного роста и развития по пути прогресса. Образ Ленина — воплощение гуманистического идеала, противостоящего антигуманным силам буржуазного общества. Пафос человечности в наш век связан с торжеством ленинской мысли. Ленин стал «живым сердцем всего человечества».

Макдиармид писал о том, что «великие задачи времени требуют от искусства больших обобщений, синтеза». Синтез эпического и лирического он видит в поэмах Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», посвященных теме социалистической революции.

Ленинской теме посвящено стихотворение Макдиармида «Платье без швов» (The Seamless Garment, 1931), написанное на шотландском диалекте. Лирический герой, рабочий на ткацкой фабрике, говорит своему родственнику Вилли о сущности своего труда. Понять свое положение ему помогает Ленин. Образ рабочего сливается с образом автора, который упоминает здесь о том, что он написал поэму о Ленине.

В этом стихотворении главной стала тема: Ленин и рабочий класс, Ленин и идеал коммунистического труда.





ЛИТЕРАТУРА 1945—1972 гг.

После второй мировой войны в связи с образованием мировой социалистической системы и ростом национально-освободительной борьбы народов неизбежным и закономерным стало крушение Британской империи. В результате антиимпериалистической борьбы Индия, Бирма, Пакистан и ряд других бывших колоний обрели независимость. Британский империализм неохотно уступает свои позиции в колониях, прибегает к методам насилия. «Несмотря на ослабление британского империализма, Англия остается в числе главных империалистических держав и стремится сохранить свои позиции в Африке, Азии, в Карибском море и на Ближнем Востоке с помощью методов неокOLONиализма, а иногда и посредством прямой военной интервенции. По главным вопросам мироЕой политики Англия выступает как один из наиболее активных партнеров США»¹

Все больше обостряются противоречия в социальном устройстве Англии. В наши дни страна находится в состоянии экономической неустойчивости. Экономическая борьба рабочих против капиталистических монополий является одновременно выступлением против государственно-монополистического капитализма и поэтому при-

¹ Международное совещание коммунистических и рабочих партий. Документы и материалы. М., 1969, с. 295.

обретает политическое значение. Такой характер носила, например, всеобщая забастовка английских железнодорожников в 1962 г. «В Англии развертываются важные классовые бои, включающие политические забастовки в защиту профсоюзов и права на забастовку»²

Рост цен, инфляция, наступление консервативного правительства на жизненный уровень народа вызвали в 1972 г. беспрецедентный рост забастовочной борьбы. Такого размаха стачечной борьбы Англия не знала со времен всеобщей забастовки 1926 г.

В трудных условиях набирает силы Коммунистическая партия Великобритании, разъясняющая трудящимся, что выход из экономических противоречий — только на пути к социализму. Обостряется идеологическая борьба между силами демократии и социализма, с одной стороны, и антикоммунистическими, империалистическими кругами — с другой.

Борьба за предотвращение новой войны, олдермастонские походы сторонников мира, антивоенные манифестации, осуждавшие агрессию в Индокитае, — яркое проявление антиимпериалистического протеста трудящихся. В Северной Ирландии развертывается массовое движение за гражданские права; основная борьба направлена против империализма.

В наши дни в международной жизни происходит поворот от враждебной конфронтации к разрядке, к периоду более устойчивого мирного и взаимовыгодного сотрудничества между государствами с различным общественным строем. Но при этом продолжается острая идеологическая борьба между социалистической и капиталистическими системами.

Писатели являются очевидцами всех этих процессов, имеющих историческое значение.

Драматизм реальной действительности осмысливается модернистами как метафизический хаос, столкновение с которым вызывает у индивида чувство отчаяния и впечатление абсурдности бытия. Однако модернизм в английской литературе после второй мировой войны не является столь же влиятельным направлением, как, например, во Франции. Экзистенциалистская философия в английском романе не столь обнажена, как в романах Камю.

Писатели-реалисты представляют бурные, переломные события и общественные сдвиги в качестве социальной драмы. Роман в Англии развивается в основном на путях реалистического искусства².

¹ Международное совещание коммунистических и рабочих партий. Документы и материалы, с. 229.

² См.: Ивашева В. В. Английский роман последнего десятилетия (1950—1960). М., 1962; Егже: Английская литература. XX век. М., 1967; Английские диалоги. М., 1971.

Некоторые авторы, не являясь реалистами в полном смысле слова, тяготеют к этому художественному методу. Реалистический роман развивается в борьбе против литературы «масскульта» и «поп-арта», против сенсационных бестселлеров и боевиков, атомных утопий и антикоммунистических детективов, домашнего дамского чтива и фрейдистских психологических писаний.

В английском романе все сильнее обнаруживается тяготение к драматической и трагедийной структуре, которая сочетается с элементами сатиры, хотя не всегда намерения создать трагический роман увенчиваются успехом.

Английский роман включает драматизм, касающийся не только островного бытия Британии, но и общественных сдвигов и перемен во всем мире. Поэтому социальной основой для драматических конфликтов становится не только и даже подчас не столько собственно английский образ жизни, сколько судьба Британской империи и события во всем мире.

В прогрессивный английский роман настойчиво проникает героическая тема, которая неизбежно возникает в связи с глубоким постижением драматических конфликтов современности. Это по преимуществу героика гражданского мужества и силы духа человека. Писатели часто приходят к героическому началу через внимание к обычным нравственным качествам хорошего человека. Героический порыв может выражаться в стихийном импульсивном протесте; подлинно героическая личность в произведениях прогрессивной литературы проявляет себя в сознательной политической борьбе.

Писатели разных направлений разрабатывают жанр эпического цикла, приобретающий своеобразные формы циклизации и композиционного построения.

Характерные черты эпических циклов Энтони Поуэлла, Чарлза Сноу, Джойса Кэри, Десмонда Стюарта, Шона О'Кейси, Джека Линдсея определяются стремлением передать масштабность и большой размах современной действительности. Авторы циклов выступают как историки своей эпохи; они изображают действительность в монументальном движении и становлении. Отсюда большие временные периоды в сюжетном развитии, преемственность между десятилетиями, поток событий, изображенных в книгах, взаимосвязанных друг с другом по материалу и проблематике. Жизнь общества, движение истории раскрываются через отношение личности, через восприятие центрального героя или рассказчика, который в определенной мере несет автобиографические черты. Герой или рассказчик близок автору по своим взглядам и эмоциональным реакциям. Значительность центральных образов во многом объясняется тем, что автор наделяет их рядом черт своего характера. Это, однако, не означает, что эти образы автобиографичны в целом. Эпические циклы нельзя рассматривать как авторские

биографии. Но появление такого рода произведений говорит об усилении роли автора в романном повествовании, о нарастании лирического начала, о дальнейшем сближении романа и автобиографии.

Эпические циклы создаются писателями-реалистами или писателями, которые в чем-то близки реалистическим традициям. Эпические циклы развиваются в русле реалистического искусства. Однако в литературе капиталистических стран существуют разновидности реализма. Наряду с критическим и социалистическим реализмом есть такие формы реализма, которые находятся в противоречивой связи с модернистскими тенденциями. При такой сложности идейных и творческих позиций писателям-реалистам необходимо в борьбе отстаивать эстетические принципы реалистического искусства.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ. ПЕРЕХОДНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЯВЛЕНИЯ

Джон Бойнтон Пристли

(John Boynton Priestley, p. 1894)

Впервые] первые годы после второй мировой войны наиболее популярным писателем в Англии был Джон Бойнтон Пристли. Широкою 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, нако-

нец, 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, подобно 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. По мнению Пристли, своеобразие английского юмора не в комическом словесном выражении, а в скрытой внутренней силе. Французское остроумие отличается внешним блеском и связано с острым социальным чувством. Английский юмор окрашен атмосферой частной жизни, исходит из души человека и обнаруживает себя постепенно. 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 ошутимо 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, которые не отличаются 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, т. е. 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 остро-драматических 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 распространением 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 соотносено с кризисом Британской империи. На смену театру варьете пришло американское кино; престиж Англии ущемляется усилившимся влиянием Америки. 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 различ-

ных характеров. В основном это алчные бизнесмены или ловкие мошенники.

Образ Чарлза Адамсона непосредственно появляется перед читателем только в двух последних сценах романа. Однако он так же значителен в романе, как и образ Тома. Образ Чарлза раскрывается внесюжетно. Его жизнь и характер описаны лишь в рассказах и воспоминаниях тех людей, которые в прошлом сталкивались с ним. Вырисовывается печальная история жизни актера и художника.

В романе есть элементы сатиры. 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». «И 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». «Их речи казались Тому поочередно проигрываемыми патефонными пластинками или магнитофонными записями. Слышались голоса, в которых не было ни мысли, ни сердца, а лишь однообразная барабанная дробь».

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. Том хотел бы увидеть таких англичан, которые пытаются искать выход; ему хочется осмысленной жизни; он хотел бы «жить и работать для всей нашей планеты... для мировой цивилизации». 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, p. 1904)

Шворческий 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) характерен 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 скорее присутствует 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.

В творчестве Грина классическая форма детектива выдержана только в романе «Третий человек» (*The Third Man*, 1949). Это занимательный рассказ о событиях, связанных с преступлением, отслеживанием преступника, погоней за ним и последующим наказанием. Другие романы Грина во многом отступают от этой формулы. Если есть начальный эпизод убийства, то нет следствия и подозрений, убийца становится известен, и за ним устраивается погоня («Продается ружье»). В ряде романов убийство не является начальным эпизодом, оно происходит позднее, и преступление не составляет никакой тайны («Поезд идет в Стамбул» — *Stamboul Train*, 1932; «Доверенное лицо»). Мотив преследования в книгах Грина трактуется совершенно необычно. Не только преследуют убийцу, но убийца сам преследует тех, кто толкнул его на преступление («Продается ружье»). Эта ситуация двойного преследования типична для произведений Грина. Встречается у него и ситуация, когда преследователь и преследуемый меняются местами («Доверенное лицо»).

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 поразить 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 психологии. 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 осуществляются 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. Изображается 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 Элиота («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 образом 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.

(Charles Percy Snow, p. 1905)

В романе «Ценой потери» (A Burnt-Out Case, 1961) показан 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, эскепизма и руссоизма, т. е. тех черт, которые свойственны многим произведениям с такого рода конфликтом.

В романе «Комедианты» (The Comedians, 1966) Грин хочет сказать: может быть, современный человек и в самом деле комедиант (образы Смита, Джонса и Брауна), но в нем, несмотря на скепсис и иронию, есть трагическое достоинство. 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 пни-лость 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 (образ, коммуниста Мажио).

Художественная сила романов Грэма Грина определяется постановкой актуальных социально-политических и нравственно-психологических проблем. Эта закономерность наблюдается в романах «Тихий американец», «Наш человек в Гаване» (Our Man in Havana, 1958), «Ценой потери», «Комедианты», «Почетный консул» (The Honorary Consul, 1973). Кризис, обозначившийся в мировоззрении Грина, неблагоприятно сказался на его романе «Путешествие с тетушкой» (Travels with My Aunt, 1969). Эта книга лишена подлинного драматизма, ибо писатель отходит здесь от постановки острых нравственных и социальных проблем. В связи с этим и структура романа имеет мало общего с формой драматического романа, отличающей предшествующие книги писателя. В новом произведении Грина сюжет состоит из случайных происшествий и вставных рассказов.

В 1971 г. Грэм Грин опубликовал автобиографию «Такая жизнь» (A Sort of Life), в которой он рассказал о раннем периоде своей жизни. 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.

г-г=-]исатель-гуманист Чарлз Сноу в своем художественном твор-

И честве и общественно-политический 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 одобряет миролюбивую политику Советского Союза, с большим интересом относится 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 утверждает в полемике с модернизмом. Специфику реалистического романа Сноу видит 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), группу романов, в которых изображение английской действительности охватывает несколько десятилетий.

Романам Сноу свойственно многообразие индивидуальных судеб, множество сюжетных линий, групповые сцены; однако в них нет народно-исторической темы, которая сплავила 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, жизнь рабочего класса.

В эпическом цикле Сноу действие начинается с кануна первой мировой войны и завершается в конце 60-х годов. Этот период в полстолетия охватывает множество судеб и событий. В цикле нет основной завязки и основной развязки. Можно указать лишь

(1940) [^]В.е название цикла получил по первому роману — «Чужие и братья»*

на завязки и развязки отдельных сюжетных линий. 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, зависит и глубина, и ограниченность в передаче сложных жизненных связей. Хотя в этом эпическом цикле есть субъективная точка зрения одного определенного героя, автор достигает большой объективности повествования.

Цикл «Чужие и братья» дает масштабное реалистическое изображение английской действительности на протяжении пятидесяти лет, критически освещает английское буржуазное общество. Основной теме цикла — стремлению 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 «Пора надежд» (Time of Hope, 1949), «Возвращения домой» (Homecomings, 1956), «Свет и тьма» (The Light and the Dark, 1947) отчетливо проступают черты биографического, психологического, воспитательного романа. «Чужие и братья», «Дело» (The Affair, 1960) — это романы-«исследования». Роман «Коридоры власти» (Corridors of Power, 1964) может быть отнесен к жанру политического романа. Романы «Совесть богачей» (The Conscience of the Rich, 1958), «Новые люди» (The New Men, 1954) 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», «Последнее» (Last Things, 1970). От этих книг зависят и другие книги — «внешнего обзора».

В чередовании романов серии есть определенная закономерность: после каждого двух-трех романов «внешнего обзора» следует роман «внутреннего переживания». За книгами «Чужие и братья», «Совесть богачей» как романами «внешнего обзора» идет «Пора надежд» как роман «внутреннего переживания», за «Светом и тьмой», «Наставниками», «Новыми людьми» как романами «внешнего обзора» следует книга «Возвращения домой» как роман «внутреннего переживания». Каждая из групп отделяется от других именно романом «внутреннего переживания», который как бы замыкает определенную фазу. Весь цикл таким образом состоит из трех фаз, или маленьких циклов. Существует внутренняя взаимосвязь между отдельными романами внутри каждого маленького цикла, а также между самими этими циклами, составляющими серию, или большой цикл.

Каждый из романов цикла «Чужие и братья» содержит зачатки новых тем, которые будут развиты в последующих книгах. Этот принцип использован уже в начальных книгах серии. Он связывает отдельные книги и служит единству всего Цикла. Основная тема и главный сюжет каждой последующей книги по существу намечены уже в начале предыдущей книги. Эта заявка на тему как бы ждет своей очереди в серии романов. Заявленная в данной книге тема уступает место другой теме, основной в этом произведении, но зато она реализуется в полном объеме в следующей книге или в одной из следующих книг.

В паре романов «Чужие и братья» и «Пора надежд» сюжет, разработанный в первом романе, в последующем романе дан как бы в сжатом, сокращенном виде, как одна из второстепенных сюжетных линий, или как эпизод в жизни главного героя. В паре романов «Свет и тьма» и «Наставники» мы видим аналогичное явление, но в обратном порядке, т. е. сюжет второго романа в сокращенном, сжатом виде содержится уже в первой из этих книг.

Роман «Возвращения домой» является непосредственным продолжением «Поры надежд».

Эти два романа близки друг другу и по единой теме — рассказу героя-повествователя о самом себе.

Каждый новый роман эпического цикла не обязательно является хронологически последовательным развитием, продолжением предыдущего. В этом существенное отличие данного цикла от форсайтовского.

Время действия романа «Новые люди» примерно то же, что и романа «Возвращения домой», хотя временные рамки «Возвращений домой» несколько шире. Общее в этих книгах — военное время, опыты в Барфорде по расщеплению атомного ядра.

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.

Эпический цикл «Чужие и братья» — не просто серия романов, близких по теме, но серия романов, имеющих свою систему, периодичность, внешние и внутренние взаимосвязи, закономерную повторяемость, т. е. свой мир, отдельные части которого взаимообусловлены. В эпическом цикле есть свой ритм, своя симметричность, свои сочленения и сцепления. Эпический цикл обладает таким составом, в котором отдельные группы и части можно вычленишь, выделить как относительно самостоятельные.

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. Тем не менее все в романах Ч. Сноу подчинено раскрытию характеров. Особенность в обрисовке характеров у Сноу состоит в том, что внешние перемены в жизни героев не всегда сопровождаются изменениями в психологическом складе личности. В характерах Джорджа Пассанта и Роя Кэлверта борются две крайности, «свет» и «тьма», но характеры, по сути дела, статичны, они не развиваются, хотя в жизни героев были значительные перемены. И даже Льюис Элиот в сущности очень мало изменился психологически, хотя в его жизни также произошли большие перемены. Только в «Возвращениях домой» и в «Коридорах власти» заметны некоторые психологические сдвиги в характере Льюиса.

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.

Сюжет в романах Сноу часто представляет собой серию собраний и встреч группы лиц, которые обсуждают какой-то неожиданно возникший деловой вопрос.

В одних романах на первом плане драматические сцены собраний, встреч, приемов, обедов («Наставники»). В других преобладает повествование и описание («Свет и тьма»). Писатель видит большой драматический интерес не в трагической судьбе одного героя, а в повседневных деловых взаимоотношениях людей.

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 «Чужие и братья» и «Новые люди», в которых судьба главного героя — Джорджа Пассанта («Чужие и братья») и Мартина Элиота («Новые люди») раскрывается как часть жизни группы (в первой книге — группы молодых людей, представляющих поколение 20-х годов, во второй книге — группы ученых-атомников).

Короткие главы романа чередуются в ровном, спокойном ритме. В каждой главе изображается один эпизод. Отдельные эпизоды, как будто бы мало связанные между собой, являются частями Целого; постепенно между ними проясняется взаимосвязь.

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 логицированного 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 характерно равноправие различных компонентов, Еыверенность ритма незаметных и явных изменений. Общий строй романов Чарлза 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 «Спешите вниз», пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе», романа Джона Брэйна «Место наверху» (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 буржуазного 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 благоденствия». Надежды на существенные перемены в послевоенной действительности,

о которых говорилось в романе Пристли «Трое в новых костюмах» (1945), сменились разочарованием и отчаянием «сердитых молодых людей», жизнь которых оказалась скучной и неинтересной, полной неудовлетворенности из-за неустроенности бытия, полной страха из-за угрозы 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 Брэйн 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 богач 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. В романе «Девушка вроде вас» (Take a Girl Like You, 1960) Дженни Банн вначале хотела самостоятельной чистой, нравственной жизни, но очень скоро уступила развращающему влиянию среды. Лишь в одном романе Кингсли Эмиса «Это неопределенное чувство» (That Uncertain Feeling, 1955) герой Джон Льюис порывает с растленной буржуазной средой и бежит со своей семьей в другое место. Но сделано это лишь в конце романа, тогда как на протяжении всего произведения показано, как Джон Льюис постепенно поддавался соблазнам и вступил в связь с Элизабет, женой богатого и влиятельного человека.

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» (Hurry 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», т. е. рабочими. Однако позиция нейтралитета оказалась шаткой. Нейтралитет в конце концов приводит героя к примирению с буржуазным обществом: Ламли идет на службу в радиокomпанию, которая хорошо оплачивает сочинение радиопередач сомнительного содержания. Ламли достигает благосостояния, однако он чувствует, что попал в клетку, откуда невозможно будет выбраться.

Образ Эдгара Бэнкса в романе «Живя в настоящем» (Living in the Present, 1955) близок образу Чарлза Ламли. Эдгар Бэнкс также

недоволен жизнью, также все время скитается и, наконец, примиряется с тем, что раньше вызывало его возмущение. Значительное место в этом романе занимает разоблачение реакционных сил (образ фашиста Филипсона Смита).

В романах «Соперники» (The Contenders, 1958), «Путешествующая женщина» (A Travelling Woman, 1959) Уэйн отходит от серьезной проблематики своих первых книг; сатира вытесняется более развернутыми, но и более спокойными психологическими характеристиками.

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 «Обсервер» «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 Жири 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. Жири 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 была бы высота неба и ширь полей. Застекленные своды вокзала Пэддингтон создают для Жири иллюзию высокого неба. Но в действительности это меньшее небо, символ смутных и ограниченных представлений героя о жизненном идеале, но которому он томится.

Поведение Жири непохоже на действия окружающих его людей, и это вызывает у них подозрения в том, что он сумасшедший. Об-

щество 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 «Ройял-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.¹ 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 пьесы Шейлы Дилени «Вкус меда», трилогия Арнольда Уэскера — «Куриный бульон с ячменем», «Корни» и «Я говорю об Иерусалиме»; трилогия Дэвида Мерсера «Поколения». В этих пьесах изображается жизнь простых людей, судьбы рабочих семей, ставятся важные социальные проблемы.

Уильям Голдинг

(*William Golding*, р. 1911)

Гх ^вУильям Голдинг занимает видное место в современной английской литературе благодаря своим философско-аллегорическим L—J 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.

Вт Экзистенциалистские взгляды появляются у Голдинга после ^{орой} мировой войны, в которой он принимал участие. Жесто-

кость фашизма и ужасы войны были основными факторами, заставшими 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 писатель выходит за рамки экзистенциалистских схем и обращается к реалистическим принципам. Голдинг остро ставит проблему нравственной сущности прогресса, проблему «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 мировой 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 «Повелитель мух» 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 увести 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.

Добрый мальчишкам — Ральфу, Саймону и др. — 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 этом романе 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. Одиичание 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-аллегории «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 Голдинга «Шпиль» посвящен философскому вопросу о противоречии между субъективными стремлениями человека и объектив-

ными 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.

Все эпизоды романа Голдинга «Пирамида» даны в форме бытовой достоверности, однако они находятся в таком сцеплении, что постепенно, по мере того, как восприятие читателя охватывает все произведение в целом, в романе встает обобщенный, в определенной степени иносказательный образ. Провинциальный городок Стилбуорн, где происходит действие, становится аллегорическим образом современной Англии.

Буржуазный прогресс не приносит счастья жителям Стилбуорна. Эта идея реализуется в конфликте между «музыкой», символизирующей гуманистическое начало в прошлом, и «техникой», т. е. прозой современной жизни. Бизнес технического века процветает за счет ограбления мира «музыки». Владелец авторемонтной мастерской Генри строит свое благополучие, свое «дело» за счет средств преподавательницы музыки мисс Доулиш. Облик Стилбуорна через несколько лет изменился благодаря расширению бизнеса Генри. Но этот прогресс аморален в своих основах.

Роман-притча у Голдинга насыщен философскими проблемами, которые раскрываются в аллегорической форме. Философия у Голдинга касается прежде всего трагических сторон жизни человека. Поэтому голдинговская притча становится своеобразным тенденциозным «трагическим уроком», с которым писатель обращается к человечеству. Философия в романах Голдинга — в постановке острых морально-этических проблем. Философская суть в трактовке этих проблем часто смыкается с экзистенциализмом, но страстное желание отыскать в человеке добро и опереться на него в противоборстве со злом, якобы изначально присущим человеческой природе, отличает позицию Голдинга от последовательного экзистенциализма.

Аллегория в романах Голдинга является способом заострения противоречий человеческого бытия, раскрытия их в новом, необычном свете. Если в прошлом аллегория, в основном, соединялась с сатирой, то у Голдинга она слилась с трагедией.

Аллегория писателя вырастает из достоверного изображения. Иногда она ограничивает достоверное в неких условных рамках; иногда возникает как общий смысл достоверно изображенного. В реальных формах жизни проступают параболические очертания.

В аллегории Голдинга есть стремление к тотальному видению жизни, но в отличие от космической тотальности мифа, лишенного

социального содержания, она отражает универсальный характер отчуждения в современном капиталистическом мире.

В романах Голдинга противоречиво сочетается пессимизм с оптимистическими нотами, метафизическое осмысление проблемы добра и зла с объективным изображением драматических конфликтов, скептический взгляд на природу человека с поисками нравственных начал, дегуманизирующий подход к личности с гуманной заботой о судьбе человека и человечества, модернистские эксперименты с реалистическими тенденциями.

Роман Голдинга является оригинальным художественным опытом создания аллегорического романа, в котором своеобразно преломляются трагические события нашего времени и ставится философский 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 необходимо красноречие и рассуждение. Однако подлинно философским может быть только такой роман, который не теоретизирует о чело-

веке, а изображает неповторимую человеческую личность. Роман должен говорить о человеке правду.

Писательница ценит в человеке романтику мечты, непокорство, стремления 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, наиболее влиятельной сейчас 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 проступает фрейдизм и экзистенциализм («Колокол» — The Bell, 1958, «Единорог» — The Unicorn, 1963, «Отрубленная голова» — A Severed Head, 1961). 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 «гошапсе». «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 «гошапсе». В «novel» отчетливо проступает реалистическая тенденция, хотя есть и романтическая; в «гошапсе» превалирует романтическое начало. В «novel» затрагиваются социальные вопросы; в «гошапсе» они обойдены. В «novel» на первый план выходит создание характеров; в «гошапсе» — напряженная фабула и элементы мифа и символики. В «novel» характеры шире философской идеи; в «гошапсе» есть тенденция к подчинению характера философской идее.

В романе «Красное 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, но здесь уже доминирует трагическое начало. В романе изображаются участники «пасхального» восстания 1916 г. в Ирландии и их трагическая судьба.

Айрис Мердок выступает в этом романе сторонницей национально-освободительного движения в Ирландии. Однако «Красное 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 ущербные моменты в психологическом анализе характера Пата, Мердок сумела передать в его облике мужество, способность к борьбе, стойкость перед лицом смерти. Пат Дюмэй — патриот и романтик.

Образы ирландских патриотов в «Красном 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. Несмотря на противоречия в морально-этической основе ее романов, 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 Fairly Honourable Defeat*, 1970).

В романе «Довольно почетное поражение» за причудливыми фабульными эпизодами часто легкомысленных, странных и извращенных любовных взаимоотношений проглядывает внефабульное содержание жестокой реальности. Внешне как будто вся жизнь состоит из личных интимных отношений между персонажами, но постепенно проступает скрытое неблагополучие и ужас действительности. Один из персонажей — умирающий от рака рабочий Леонард — говорит о том, что «государство всеобщего благоденствия» взимает огромные налоги, но не заботится о человеке, что над миром нависла угроза отравления, голодной смерти, термоядерной войны.

Отношения между персонажами в этом романе осмысливаются в духе философии неоплатонизма. Есть здесь и образ философа-неоплатоника. Это Руперт Фостер, пишущий книгу о морали, считающий, что люди могут прийти к свободе через любовь и добро. Но добро, лишненное активности и силы, терпит поражение в столкновении с активным, коварным и хитрым злом. Тем не менее в романе выражены вера в добро, и поражение добра представлено как «довольно почетное поражение». Последние слова романа звучат оптимистически: «Жизнь есть добро».

Важную роль в этом романе играет «демонический» образ ученого-биолога Джулиуса Кинга, работавшего раньше над изобре-

нием «нервного» газа. Холодные и бездушные действия Джулиуса Кинга автоматически приводят к катастрофическим последствиям, которых он и сам не предвидел. В романе встает вопрос об ответственности людей за свои поступки, ибо необдуманные действия могут привести к непредвиденным страшным результатам. Черствость и бездушие изощренных действий интеллектуала Кинга ставятся в романе в один ряд с садизмом расистов.

И неоплатонику Руперту Фостеру, и демонической натуре Джулиуса Кинга противостоит в романе Тэллис, человек прогрессивных взглядов. Только этот выходец из рабочей семьи способен активно противоборствовать злу. Тэллис находит смысл жизни в труде. Он изучал Карла Маркса и хочет написать книгу о нем, он читает лекции о рабочем и профсоюзном движении. Таким образом, в этом романе намечены важные проблемы, но они часто оттесняются на второй план; большое место в фабуле занимают странные любовные истории.

В романах 70-х гг. — «Человек случайностей» (*An Accidental Man*, 1971), «Черный принц» (*The Black Prince*, 1973), «Священная и земная любовь» (*The Sacred and Profane Love Machine*, 1974) — 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. Но 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: невинного Брэдли Пирсона обвиняют в убийстве Арнольда Баффина, осуждают на тюремное заключение, обрекают на смерть в тюрьме. За игрой случайностей явно проглядывает злая воля типичных пред-

ставителей 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 тайственный 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 разрыва между ними.

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 преуспеяния 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 романтическое начало, которое в одних произведениях ближе к модернизму, в других — к реализму.

Писательнице еще не удалось полностью перейти на позиции реалистического метода, ей мешают современные буржуазные философские теории, к которым она часто обращается в своем творчестве.

Алан Силлитоу

(Alan Sillitoe, p. 1928)

аметным течением в литературной жизни Англии 50—60-х годов становится «рабочий» роман. Приобретают известность имена таких «рабочих» романистов, как Алан Силлитоу, Стэн Барстоу, Сид Чаплин, Дэвид Стори, Реймонд Уильяме, Брайан Олмонд, Джон Фэрримонд. Важной вехой в истории английского романа о жизни рабочего класса явились книги Алана Силлитоу.

«Рабочий» роман 50—60-х годов в Англии отличается новыми чертами по сравнению с пролетарским романом 20—30-х годов. Рабочий в пролетарском романе часто выглядел безликой 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.

В романе «В субботу вечером и в воскресенье утром» (Saturday Night and Sunday Morning, 1958) Силлитоу 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, оно сопрячено с теми проблемами, которые волнуют все прогрессивное человечество.

Повествование в романе «В субботу вечером и в воскресенье утром» 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 романе Силлитоу 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 подходит для трагического рассказа о судьбе простого человека. Искренность, непосредственность интонации рассказчика больше соответствуют драматизму жизненных ситуаций современного простого человека.

Характерные черты «рабочего» романа Силлитоу — 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. Наиболее оригинальной чертой «рабочего» романа Силлитоу является то, что роман перерастает в антиколониалистский.

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.

«Ключ от двери» основан на автобиографическом материале. Силлитоу, как и Брайн Ситон, служил радистом в военно-воздушных силах в Малайе и тоже не хотел принимать участия в военных действиях против малайских партизан. Кульминационным эпизодом романа является сцена, когда Брайн во время поисков в джунглях разбившегося английского самолета отпускает на свободу захваченного им малайского коммуниста. В романе изображается нравственное и политическое развитие главного героя, который в конце концов понимает, что нашел «ключ от двери»; уезжая из Малайи в Англию, Брайн уже знает, что ему остается только напрячь силы и открыть дверь этим ключом. В Англии он хочет посвятить себя общественной деятельности.

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. В заключение этой повести о положительном герое из рабочего класса рассказчик признается, что жизнь и борьба Лизы оказали воздействие на его взгляды и деятельность.

Герой романа Силлитоу «Смерть Уильяма Постерса» (*The Death of William Posters*, 1965) рабочий Фрэнк Доули порывает с «цивилизацией потребления», покидает Ноттингем и уезжает из Англии. Фрэнк Доули ищет цели существования и активного действия. Однако рост сознания Фрэнка изображается менее убедительно, чем духовное развитие Брайна Ситона в романе «Ключ от двери». В книге «Смерть Уильяма Постерса» исчезает рабочая среда, столь выразительно обрисованная в романе «Ключ от двери» и в повести «Добрые женщины»; рабочий Фрэнк Доули показан в нетипичных для него обстоятельствах. Все, что тяготило его в Ноттингеме, — работа на заводе, семейный уклад — не раскрывается непосредственно в реалистических сценах, а дано в символическом образе Уильяма Постерса, который является порождением фантазии Фрэнка. Угнетенное, зависимое, отчужденное состояние рабочего в капиталистическом обществе Фрэнк Доули представляет в образе преследуемого, загнанного Уильяма Постерса.

Образ Постерса навязчиво сопровождает Фрэнка Доули, который бежит из Ноттингема. «Смерть» Уильяма Постерса наступает тогда, когда Фрэнк почувствовал, что он делает настоящее дело, что он уже не приниженное и преследуемое существо, а человек, способный решительно действовать по собственной воле. Уильям Постере умирает в тот момент, когда Фрэнк Доули принимает смелое решение участвовать в национально-освободительном движении в Алжире и сам везет оружие повстанцам.

В романе «Дерево в огне» (*A Tree on Fire*, 1967), являющемся продолжением «Смерти Уильяма Постерса», Алан Силлитоу отходит от жанра «рабочего» романа. В романе рассказывается о жизни художника Альберта Хэндли и его семьи, а также об участии Фрэнка Доули в национально-освободительном движении в Алжире. Затрагивается в романе и тема демократического движения английской молодежи, протестующей против агрессии во Вьетнаме.

Дети Альберта Хэндли — Ричард и Адам — участвуют в митингах протеста против войны во Вьетнаме.

Две сюжетные линии романа — «английская» и «алжирская» — объединяются единой мыслью о необходимости революции. Символом революции становится образ дерева в огне. Однако идея революции в этом романе часто раскрывается непоследовательно и путанно; она подчас выступает в контексте экзистенциалистских идей. Идейные противоречия «Дерева в огне» определили и неубедительность отдельных художественных решений.

Хотя действие романа Силлитоу «Начало пути» (A Start in Life, 1970) происходит в Ноттингеме, как и в ранних книгах писателя, оно уже мало связано с тем, что характерно для «рабочего» романа. Здесь фигурирует Том Джонс XX века, современный «пикаро» Майкл Кэллен, хотя по происхождению он — рабочий, и в нем еще сохранились некоторые черты пролетарской психологии. Повествование состоит из серии приключений главного персонажа, рассказанных им самим.

В последнее время писатель вновь обратился к рабочей теме. Антагонистическая непримиримость интересов рабочего класса и буржуазии показана в рассказе «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 уже пятьдесят лет. В шахте он работает с четырнадцати лет. Товарищи знают, что этот человек не подведет в трудную минуту. Во время забастовки Джошуа делает то, что «рекомендует профсоюз и чего хотят товарищи; и если они считают, что надо схватиться с полицией, значит надо». 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. Настроение у шахтеров было такое боевое, что у Джошуа «пропал всякий страх, исчезли то напряженное ожидание и готовность обратиться в бегство, какие бывают в забое, когда ждешь, что крепь вот-вот рухнет».

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 его уже не волнует. Джошуа говорит: «Думаю, у меня теперь будет библия другого рода. Учиться никогда не поздно, хотя, наверное, кое-что мне лучше было бы узнать чуть пораньше. Но все, что произошло за время стачки, было для меня вроде школы». Растет

классовое сознание Джошуа. Настоящую жизнь теперь он видит в борьбе за интересы рабочего класса и в пролетарской солидарности.

Главная идея рассказа — идея солидарности трудящихся. Горняки разных районов Англии объединили свои усилия. На помощь пришли и рабочие и представители прогрессивной интеллигенции, оказавшие поддержку бастующим. Университетские преподаватели Джек и Памела Сеймори хорошо знали жизнь шахтеров, они как социологи изучали быт рабочих поселков. Во время забастовки они приютили Джошуа. Памела говорит ему: «...ваша борьба — наша борьба».

В результате упорной борьбы за свои интересы горняки одержали победу. «Неделю спустя объявили о новых условиях оплаты труда. Шахтеры добились своего. Правительство пошло на уступки. Держа столько солдат в Северной Ирландии, оно не могло себе позволить воевать еще и с шахтерами». Рассказ завершается размышлениями Джошуа о классовой солидарности, о настоящем братстве трудового люда: «Удивительно, как сблизает забастовка, подумал он. Никогда **еще** не забыть людей из разных шахт со всей Англии, с которыми довелось встретиться... Если подумать хорошенько, мы действительно братья!»

Алан Силлитоу заявлял, что все его книги направлены против существующей в Англии системы, против «истеблишмента», что он ясно сознает, какую сторону он принимает в современной борьбе.

Большой интерес проявляет Силлитоу к русской культуре и к жизни советских людей. Он не раз бывал в Советском Союзе. Свои впечатления от пребывания в СССР он выразил в книге «Дорога на Волгоград» (Road to Volgograd, 1964).

«Рабочий» роман 50—60-х годов внес большой вклад в развитие прогрессивных тенденций в английской литературе. Это течение обратилось к важнейшим проблемам современности, осветило жизнь рабочего класса в условиях современного капиталистического общества. Реализм «рабочих» романистов подготовил почву для творческих исканий, которые открывают возможность для более широкого развития социалистического искусства в Англии.

Десмонд Стюарт

(Desmond Stewart, p. 1924)

Романы Десмонда Стюарта посвящены теме национально-освободительного движения на Арабском Востоке. Книги Стюарта: I «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.

В лучших романах Стюарта обнаруживаются не только основные принципы критического реализма, но также прямое или косвенное воздействие литературы социалистического реализма. Однако писатель, занимая демократические позиции в современной идеологической борьбе, не воспринял полностью самых передовых идей времени. Отсюда ряд противоречий в его творчестве.

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 и сатирическом осмеянии 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 мно-

начисленными 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 вышел за рамки своего либерально-буржуазного, индивидуалистического мироощущения и 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 Маккроски, 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, не реализована здесь художественно, не воплощена в типических образах преобразователей жизни.

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, хотя и не спаянное еще целостной концепцией революционного понимания объективных закономерностей истории, но проникнутое идеей исторического движения по пути прогресса.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Шон О'Кейси

(Sean O'Casey, 1880-1964)

—|Нгло-ирландский писатель-коммунист Шон О'Кейси является
 •Д выдающимся представителем искусства социалистического ре-
 •*»|лизма. 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, в городе Торки.

Шон О'Кейси известен как выдающийся драматург и как автор автобиографической эпопеи в шести томах. Он написал ряд замечательных трагедий: «Тень стрелка» (The Shadow of a Gunman, 1923), «Юнона и Павлин» (Juno and the Peacock, 1924), «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 церковников: «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 используются 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 произведение широкого эпического масштаба. Своеобразие эпического стиля определяется, в основном, диалогичностью самого авторского повествования, хотя художник,

опираясь на свой творческий опыт драматурга, широко использует в автобиографической эпопее внешнекомпозиционные 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 сложном мире, О'Кейси говорит с оттенком юмора. В развернутом обширном периоде, в котором каждое звено начинается словом «где», сказано и о марширующих солдатах в красных мундирах с желтой грудью, и о поэте Теннисоне, который «посылал своих картонных королей и воинов... по путям и перепутьям» и т. п. Стилистика романов О'Кейси 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.

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. Николас Дженкинс, Марта Квест, Льюис Элиот стали писателями как-то случайно и довольно неожиданно. Авторы просто сообщают об их решении обратиться к писательскому труду. В цикле О'Кейси мы видим, как развивается эстетический вкус Джойни 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 (имя героя в первых книгах) — Шон О'Кейси (имя героя в последних книгах) тесно связан с национально-освободительным движением.

В романе «На пороге» центральной является сцена столкновения демонстрантов-ирландцев с полицией, которую Джонни не только наблюдает, но в которой сам решительно действует. Массовая сцена демонстрации дана в объективном повествовании, но через восприятие Джонни («Джонни увидел...»). Все изображено в динамике, в стремительном ритме, в быстрой смене движений, 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, призывал 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 романе изображается подготовка к восстанию. Шон активно участвует в организации гражданской армии, заседает в комитете и в центральном штабе подготовки восстания. Он видит, что лидеры-романтики по-настоящему не представляют себе характера будущего восстания. Им казалось, что это будет нечто вроде эффектного грома пушек и марша с развевающимися знаменами под звуки горна. На заседаниях центрального штаба не обсуждали практических, реальных мер подготовки к восстанию. Шон не мог согласиться с таким отношением к революции. Он представлял ее как серьезную классовую борьбу.

В романе передана обстановка ожидания революционных событий, затем обрисованы обстоятельства хода «пасхального» восстания 1916 г. События показаны в восприятии революционно настроенного Шона, который дает им верную оценку. Во время восстания Шон стал читать «Коммунистический манифест». Автор пишет о своем герое: «И среди всех этих криков, и смятения, и несчастий он услышал гром новых барабанов, зов новых труб и звук шагов миллионов людей, идущих вперед».

Эта книга завершается трагическими сценами поражения восставших. Но автор утверждает мысль о бессмертии народа и его героического идеала.

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. Он получает письма и фотографии из страны Советов. Когда Шон смотрит на фотографии, ему кажется, что он сам находится среди рабочих и красноармейцев.

Одна из глав книги заканчивается стихотворением в прозе, посвященным Красной Звезде. Красная Звезда — символ победившего социализма, символ будущего торжества всех рабочих мира.

В книге «Прощай, Ирландия!» освещается начало писательского пути Шона. Теперь его активность проявляется прежде всего в творчестве. Шон клянется быть верным социалистическому идеалу, своему писательскому призванию, своей человеческой цельности. Он всегда будет пролетарским революционером, борцом за торжество идей коммунизма.

В книге «Роза и корона» Шон О'Кейси говорит о том, что рабочее и коммунистическое движение охватило большую часть мира. Символом коммунизма стала Красная Звезда. В этой книге, как и в предыдущей, Красная Звезда на башне Московского Кремля — это яркий образ, означающий беззаветную веру в Советский Союз, в идеи коммунизма. Москва для Шона — символ света, который освещает всем людям нашей планеты путь к народному счастью.

Автобиографический образ в эпопее объективирован и характеризуется с определенной дистанции. 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 от носительной самостоятельностью. В каждой книге есть особые жанровые черты. Эпопея Шона О'Кейси — это и эпический цикл, включающий романы и лирико-публицистические книги.

Повествование в первых книгах носит романский характер и представляет собой единство драматических сцен, эпических картин, лирических размышлений. Здесь совершенно отсутствует историко-философский и публицистический способ повествования, свойственный последним книгам, в которых усиливаются элементы мемуарной прозы: припоминание конкретных фактов и черт, привлечение документов. От лирико-драматических сцен первых двух книг автор переходит к панорамному обозрению ирландской и английской действительности в последующих книгах. Сменяющие друг друга эпизоды сопровождаются пространным комментарием от лица героя, который непосредственно выражает свои эмоции по поводу обозреваемых событий его жизни и его времени.

«Закат и вечерняя звезда» — лирико-публицистическая и документально-лирическая книга художественных мемуаров. Драматические сценки в этой книге не имеют самостоятельного значения; они лишь повод для публицистических выводов или аргумент в системе публицистических доказательств. Мемуарный, документально-автобиографический характер этого произведения подтверждается тем, что в нем О'Кейси сообщает, как он начал писать свою первую автобиографическую книгу «Я стучусь в дверь»..

Изображая исторические события и судьбу главного героя, Шон О'Кейси на первый план выдвигает жизнь и борьбу трудового народа Ирландии. Его автобиографические книги явились самым значительным эпопейным произведением англо-ирландской литературы. Эпопея Шона О'Кейси — подлинно народное произведение во всех своих идейно-художественных компонентах.

Обращаясь к историческим истокам национально-освободительного движения, писатель вводит в художественное повествование имена многих национальных героев и упоминает важнейшие исторические события, отражающие борьбу ирландского народа против британского владычества. Борьба — главная тема всех шести книг, и Шон О'Кейси отображает ее как представитель социалистического реализма. Автобиографическая эпопея — это выдающееся произведение социалистического реализма в литературе капиталистических стран.

Джек Линдсей

(Jack Lindsay, p. 1900)

—Тстория социалистического реализма в английской литературе неразрывно связана с именем писателя-коммуниста Джека Линдсея. В своих теоретических работах—в книге «После тридцатых годов» (After the 'thirties. The Novel in Britain and its Future, 1956), в статьях, в речах, произнесенных на 2-м и 3-м съездах советских писателей, а также в своем художественном творчестве он выступил сторонником нового творческого метода.

Линдсей вошел в литературу как историк, литературовед, романист и поэт. Интерес писателя к истории, истолкованной с марксистско-ленинских позиций, нашел выражение как в создании исторических трудов, так и романов на исторические и актуальные современные темы.

Как романист Линдсей создавал вначале произведения на темы античной истории и истории Англии. В 30-е годы была написана трилогия: «Рим продается» (Rome for Sale, 1933), «Цезарь умер» (Caesar is Dead, 1934), «Последние дни с Клеопатрой» (Last Days with Cleopatra, 1935), в которой видны поиски жанровой формы исторического романа в связи с дальнейшим освоением марксистско-ленинского мировоззрения.

Среди всех написанных Линдсеем многочисленных исторических романов выделяются романы английского цикла и прежде всего трилогия: «Костры в Смитфилде» (Fires in Smithfield, 1950), «1649. Роман об одном годе» (1649. A Novel of a Year, 1938) и «Люди сорок восьмого года» (Men of Forty-Eight, 1948).

Сам писатель считал эти романы частями трилогии. Однако эта трилогия необычна. В ней не может быть общих действующих лиц и единых сюжетных линий, так как разрыв во времени действия между первым и вторым романами составляет почти столетие,

а между вторым и третьим — два столетия. И хотя писатель вводил в эти произведения общие фамилии героев (Артур Бун и Уилл Скамлер в романе «1649», Ричард Бун и Томас Скамлер в романе «Люди сорок восьмого года»), стараясь, видимо, подчеркнуть преемственность поколений, все-таки начало, объединяющее романы в трилогию, заключено не в традиционных способах соединения произведений в единую серию, а в совершенно ином принципе. Выступая против буржуазных историков, утверждавших, что Англия всегда стояла на позициях компромисса и что революционная борьба якобы не свойственна ее историческому пути, Джек Линдсей в романах об Англии прошлого выдвигает идею национальной революционной традиции. Таким образом, важнейшим принципом, легшим в основу объединения романов в трилогию, явилась идея преемственности революционной борьбы английского народа.

«Костры в Смитфилде» — роман о событиях одного, 1558 года, о борьбе против жестокой католической реакции в царствование Марии Кровавой; «1649. Роман об одном годе» посвящен событиям английской буржуазной революции; «Люди сорок восьмого года» — чартистскому движению и революционным событиям в Европе в 1848 г.

К этой трилогии примыкает еще один роман на тему из английской истории — «Большой дуб. Повесть о 1549 годе» (The Great Oak. A Story of 1549, 1957). Это роман о крестьянском восстании под руководством Роберта Кета. Таким образом, получается тетралогия, целый цикл романов об Англии прошлого.

Во всех этих произведениях есть примечательная общая черта: каждый из романов посвящен какому-то одному важному году в истории Англии. И действие в каждом из этих произведений протекает в течение одного года. Это стало существенной особенностью структуры исторических романов Линдсея. Сам автор говорил о том, что годовой цикл он рассматривал в духе аттической трагедии. Такой элемент формы соответствовал стремлению автора раскрыть трагический характер исторических событий в переломную эпоху.

В романах, посвященных историческому прошлому Англии, Линдсей воссоздает панораму революционной борьбы народа за свои права, изображает классовую борьбу в процессе национального развития страны, старается раскрыть величие и значение проявлений гуманизма в прошлом на материале национальной истории, установить родство со всеми, кто действительно боролся за счастливое будущее человечества.

Эпическое начало и историзм в романах Линдсея развиваются в русле лучших традиций реалистического исторического романа в английской литературе, традиций Вальтера Скотта, а также под воздействием русского романа.

Вначале Джек Линдсей писал исторические романы, затем перешел к романам о современности. К созданию цикла романов об Англии наших дней писатель подошел уже с определенным способом конкретно-исторического анализа действительности.

Цикл романов Линдсея «Британский путь» (The British Way, 1953—1964) — большое эпическое повествование о современной Англии. Каждый из девяти вышедших в свет романов этого цикла имеет самостоятельное значение, свой законченный сюжет, свою тему. Но в то же время у всех этих романов есть общие черты, позволяющие объединить их в одну серию. Общие персонажи в ряде романов — это далеко не самое главное в единстве замысла. Наиболее существенным является стремление писателя к определенным идейно-художественным принципам. Цель писателя — показать жизнь английского народа в послевоенной Англии, изобразить классовую борьбу, основные тенденции социально-политического развития, откликнуться на вопросы войны и мира, кризиса и прогресса, волнующие все человечество.

В исторических романах Линдсей старался ставить вопросы современности; в романах о современности он хочет раскрыть исторический смысл современной борьбы. Отсюда родство художественного метода романов Линдсея о современности с методом его исторических романов. Писатель по-прежнему интересуется коренными общественно-историческими переменами, социальной борьбой. Цикл романов «Британский путь» — художественное исследование драматических коллизий современности.

Линдсей стремится показать героическое в человеке, его поиски действенных путей и средств борьбы против дегуманизации личности, против отчуждения, за единение с теми силами, которые строят новую жизнь. В романах цикла «Британский путь» акцент сделан не на трагических конфликтах, а на способах и процессе их преодоления. Не случайно, несмотря на опасные испытания, почти все главные герои-борцы в цикле «Британский путь» остаются жить.

В первых романах цикла («Прилив» — *Rising Tide*, 1953, «Момент выбора» — *The Moment of Choice*, 1955) сюжетный костяк составляют крупнейшие события современной истории — забастовка докеров, первомайская демонстрация, конгресс сторонников мира и т. д. В последующих романах («Бунт сыновей» — *The Revolt of the Sons*, 1960), «Маски и лица» — *Masks and Faces*, 1963) сюжет основан на кризисном моменте в истории одной буржуазной семьи. Писатель отходит в этих романах от непосредственного изображения политических событий и, к сожалению, меньше уделяет внимания теме рабочего класса. Однако при внимательном рассмотрении этих произведений становится очевидным, что тема семьи не сводится здесь к узкой сфере бытовых отношений героев: на материале кризиса одной семьи Линдсей показывает кризис всей Англии, кризис буржуазной системы.

Идейный уровень последних романов цикла ниже уровня предыдущих романов. Здесь уже нет той остроты в постановке проблем современной общественной борьбы, нет непосредственного изображения событий политического характера и нет изображения рабочего класса.

В романах Линдсея большие идеи подчас были выражены в слабой художественной форме. Иллюстративность, описательность, прямолинейность и растянутость были довольно заметными недостатками. Лучшие черты произведений Линдсея — это связь быта с социально-политическими проблемами времени, идеологические споры героев, драматизация сцен их личной жизни, внимание к духовному кризису персонажей, конфликт между новым и старым, изображение характера в становлении и развитии, приход героя к идее борьбы со старым миром.

Джеймс Олдридж

(James Aldridge, p. 1918)

-рГПтворчестве Джеймса Олдриджа художественный анализ современных социально-политических и морально-психологических конфликтов осуществляется с марксистско-ленинских позиций.

Джеймс Олдридж утверждал: «Писатель должен видеть жизнь, и притом его видение жизни должно быть диалектическим, он должен уметь проанализировать ее как марксист. Это учение — самое мощное орудие в руках писателя, самый точный инструмент, который он только может получить в свое распоряжение».

Джеймс Олдридж — активный борец за мир, друг Советского Союза. В 1944—1945 г. он находился в СССР в качестве военного корреспондента и воочию видел героическую борьбу советского народа против фашистской Германии. Впоследствии Олдридж не раз посещал Советский Союз. Писатель часто публикует свои статьи в советских газетах.

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, безыскусное™ 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» групповой образ австралийцев и англичан уступает первенство 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 буржуазными 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. Эта 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. Скром-

ный 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 Мак-Грегор обретает силу характера, мужество борца; происходит становление его идейных убеждений. Он на стороне иранцев и курдов, сражающихся за свободу. С большим интересом и доброжелательством относится он к Советскому Союзу, сознавая его историческую 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».

По словам советского исследователя, в романе «Дипломат» «шире и глубже, чем в ранних романах, проявляется эстетическое утверждение темы «перехода», «поворотного пункта» в сознании героя, и исторической неизбежности торжества национально-освободительного движения».

От широкомащтабного 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. 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».

1 П. Балашов. Джеймс Олдридж. М., 1963, с. 143.

В книге чувствуется уверенная поступь истории, необходимость революционных перемен в обществе. Вся проблематика связана с темой антиимпериалистического революционного движения. Прогрессивная позиция автора, марксистский анализ современных событий, реалистический метод в изображении действительности обусловили объективную, политически точную и художественно убедительную характеристику суэцкого кризиса, а также конфликта между Израилем и арабскими странами.

Романы «Плененный чужой страной» (A Captive in the Land, 1962), «Большая игра» (The 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 Ройса, 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.

В романе определена сущность героизма современного человека: «Герой — это человек, который и в невыносимых условиях делает то, что нужно; и главное здесь не в огромной физической выдержке, а в том, что, проявляя ее, человек занят делом, которое принесет пользу людям... Герой тот, кто рискует жизнью ради настоящей цели; в противном случае храбрость — это лишь следствие случайных обстоятельств и ничего героического в ней нет».

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.

Действие разворачивается в Австралии 30-х годов, в городе Сент-Элене. Здесь происходит трагедия современных Ромео и Джульетты. Юные Том Квейл и Пегги Макгиббон любят друг друга. Но они принадлежат к враждующим семействам. Квейлы были про-

тестантами, Макгиббон — католиками; отец Тома был судьей отец Пегги — игроком и спекулянтом. Город сравнивается с тюрьмой, в которой царит всеобщая ненависть. Этой ненавистью окружены Том и Пегги.

О глубоких переживаниях своих героев автор рассказывает очень сдержанно, лаконично. «Сердца людей разбиваются не на виду у всех; люди не вонзают нож себе в сердце, не льют свою кровь, не раскрывают своих ран в присутствии других. Если течет кровь, она течет внутри».

В этом произведении Олдриджа интересует героический характер. Тому присуща нравственная чистота и убежденность, сила воли и непоколебимый дух. Этот юноша ненавидел насилие, он всегда боролся за честь и достоинство человека. Осознавая серьезность общественных проблем, он не мог стоять в стороне, когда шла борьба: Том участвует в антифашистской демонстрации в Сент-Элене. Вопрос о революции обсуждается им в беседах с безработными, которых в то время в Австралии были тысячи. Для политического развития Тома много дает дружба с рабочим-железнодорожником Гансом Драйзером.

Тома глубоко волновали все события эпохи, когда японцы напали на Маньчжурию, итальянцы — на Абиссинию, когда германские бомбардировщики разрушили Гернику, когда лицемерные политики настаивали в такой обстановке на позиции невмешательства. Том Квейл стремится вступить в борьбу, чтобы спасти мир от кровопролития; он мечтает сражаться в Испании, в рядах республиканцев. Свой нравственный долг он видит в борьбе против эксплуатации, против гнили буржуазного общества. Том становится летчиком и погибает во время второй мировой войны в боях с фашистской Германией.

Рассказчик Кит повествует о Томе, с тем чтобы поколение Дика смогло «преодолеть нравственное оскудение, ужасный фанатизм мертвой морали, насилие насильственной системы и гниение жизни, в которой нет смысла».

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 англий-

ской литературе наших дней пафосом утверждения героического в жизни.

Романы и публицистика Олдриджа посвящены актуальным проблемам, волнующим современное человечество. Его голос в защиту мира находит самый широкий отклик. В 1973 г. Джеймс Олдридж был удостоен международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

* *

Литература социалистического реализма основана на марксистско-ленинском понимании современной действительности; она ставит своей целью пробуждение политического самосознания личности и повышение исторической активности народа. Одной из главных задач литературы социалистического реализма в Англии стала задача привести широкие народные массы к пониманию сущности империализма.

Путь борьбы против империализма состоит в политической активности личности, сознающей себя частью исторического процесса революционного преобразования общества, в победе творческого труда, свободного от тяжкого бремени капиталистической эксплуатации, в торжестве социалистической морали и культуры. Социалистический реализм основан на глубокой любви к человеку, на непобедимой вере в его способность к борьбе против империалистической реакции. Героическое в человеке предполагает все богатство нравственных, интеллектуальных, эмоционально-психологических качеств, которые все сильнее привлекают внимание современных представителей социалистического реализма.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	XVII ВЕК	1
3		
СРЕДНИЕ ВЕКА	Литература английской буржуазной революции	
	94	
Литература раннего средневековья	<i>Джон Мильтон</i>	98
<i>Англо-саксонская литература V—XI вв.</i>	Литература периода Реставрации	104
5		
Литература XI—XV вв.	x v m B E K	
<i>Англо-норманнская литература XI—XIII вв.</i>	ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ	"0
11	Литература раннего Просвещения	
Литература XIV в.	<i>Даниель Дефо</i>	'22
16	<i>Джонатан Свифт J</i>	'30
<i>Уильям Ленгленд</i>	Литература зрелого Просвещения	'38
18	<i>Самюэл Ричардсон</i>	'39
<i>Джеффри Чосер</i>	<i>Генри Филдинг</i>	142
21	<i>Тобайас Джордж Смоллет</i>	'53
<i>Народная поэзия. Баллады XIV—XV вв.</i>	Драматургия XVIII в.	
26	<i>Джордж Лилло. Джон Гей. Ричард Шеридан</i>	157
ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ		
30		
<i>Кристофер Марло</i>		
40		
<i>Уильям Шекспир J</i>		
46		
<i>Бен Джонсон</i>		
90		

Литература позднего Просвещения.	<i>Альфред Теннисон</i>	321
Сентиментализм	<i>Алджернон Чарлз Суинбери</i>	323
163		
<i>Лоренс Стерн</i>		
171		
Предромантизм	ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ.	
177	1871 — 1917	324
<i>Уильям Годвин</i>		
180		
<i>Роберт Берне</i>		
184		
XIX ВЕК	Критический реализм	
РОМАНТИЗМ	<i>Джордж Мердит</i>	330
189	<i>Самюэл Батлер</i>	332
<i>Уильям Блейк</i>	<i>Томас Гарди</i>	334
195	Натурализм	
«Озерная школа»	<i>Джордж Гиссинг</i>	341
200	Неоромантизм	
<i>Уильям Вордсворт</i>	<i>Роберт Луис Стивенсон</i>	'343
201	<i>Джозеф Коноад</i>	345
<i>Самюэл Тейлор Колридж</i>	<i>Артур Конан Дойль</i>	347
207	Эстетизм	
<i>Джордж Гордон Байрон</i>	<i>Оскар Уайльд</i>	348
210	«Литература действия»	
<i>Перси Биши Шелли</i>	<i>Редьярд Киплинг</i>	355
230	Литература социалистического движения	
<i>Джон Китс</i>	<i>Уильям Моррис</i>	360
241	<i>Этель Лилиан Войнич</i>	362
<i>Вальтер Скотт</i>	<i>Роберт Трессел</i>	366
247		
КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ.	ЛИТЕРАТУРА 1917-1945 гг.	
XIX ВЕК	Модернизм	375
257		
<i>Чартистская литература</i>		
263		
<i>Чарлз Диккенс</i>		
269		
<i>Уильям Мейкпис Теккерей</i>		
293		
<i>Сестры Бронте</i>		
303		
<i>Элизабет Гаскелл</i>		
311		
<i>Джордж Элиот</i>		
315		
Поэзия 40 — 70-х гг.		
<i>Роберт Браунинг</i>		
319		

Оглавление

<i>Джеймс Джойс</i>	ЛИТЕРАТУРА 1945—1972 гг.
377	472
<i>Вирджиния Вулф</i>	Критический реализм.
388	Переходные эстетические явления
<i>Дэвид Герберт Лоуренс</i>	
392	
<i>Олдос Хаксли</i>	<i>^ n ^ r ^ z ^ T "</i>
398	<i>Джозеф</i>
<i>Томас Стернз Элиот</i>	<i>Г „ „ . . 2 _____</i>
401	<i>Грэм ^ Грин</i>
Критический реализм	<i>Ча р ^ z П , и Сно у</i>
<i>Бернард Шоу</i>	<i>«Сердитые молодые люди»</i>
406	490
<i>Герберт Уэлс j</i>	<i>Уильям Голдинг</i>
419	495
<i>Джон Голсуорси</i>	<i>Айрис ^ Мердок</i>
<i>Эдвард Морган Форстер</i>	<i>Алан Силлитоу</i>
443	505
<i>Соммерсет Моэм</i>	<i>Десмонд Стюарт</i>
449	509
<i>Ричард Олдингтон</i>	Социалистический реализм
453	
Ральф Фокс и становление социалистического реализма	<i>Шон О'Кейси</i>
457	512
<i>Хью Макдиармид</i>	<i>Джек Линдсей</i>
469	517
	<i>Джеймс Олдридж</i>
	520

ГЕННАДИЙ ВИКТОРОВИЧ
АНИКИН
НИНА ПАВЛОВНА
МИХАЛЬСКАЯ

А и ? ПМЯЯ?ч*
АиИJIUULnUU
ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор М. В. Лагунова
Художник Н. Т. Красовитова
Худож. редактор Н. Е. Алешина
Техн. редактор С. П. Передерни
г т т г л л ,
~
Корректор Т. И. Щеглова

А-08419. Сдано в набор 18/IX—74 г.
Подп. и печ. 26/Ш—75 г. Формат 60x90Чм.
Бум. тип. № 2. Объем 33 п. л.
Усл. п. л. 33. Уч.-изд. л. 34,37.
Изд. № РЛ-158. Тираж 55 000 экз.,
Зак. 1648. Цена 1 р. 43 к.

П л а н выпуска, литературы
издательства «Высшая школа»
(вузы и техникумы) на 1975 год
Позиция № 218.

Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14,
издательство «Высшая школа»

Ордена Трудового Красного Знамени Ле-
нинградское производственно-техниче-
ское объединение «Печатный Двор»
И ш е н и д м Горького Союзполиграф-
прома при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной тор-
говли. 197136, Ленинград, П-136, Гатчин-
ская ул., 26,