

**Седельникова О. В.**

***Зарубежная литература***

**Часть 1**

**Томск**

УДК 821.09(075.8)  
ББК 83.3(0)я73  
С 284

**Седельникова О. В.**

С 284 Зарубежная литература. Часть 1: Учебное пособие /  
О. В. Седельникова. – Томск: Изд-во ТПУ, 2012. – 85 с.

**ISBN x-xxxxx-xxx-x**

В учебном пособии представлен теоретический и историко-культурный материал, характеризующий литературу как особую форму постижения мира в искусстве, описывающий базовые тенденции развития искусства XIX в. и основные направления в развитии мировой литературы этого периода, а также особенности их преломления в творческом сознании крупнейших представителей литературы разных стран.

Учебное пособие предназначено для студентов ИМОЯК ТПУ, обучающихся по специальности 031202 «Перевод и переводоведение».

УДК 821.09(075.8)  
ББК 83.3(0)я73

*Рецензенты*

Кандидат филологических наук, доцент ТГПУ  
*Н. А. Комарова*

Кандидат филологических наук, доцент ТГПУ  
*Л. В. Колтакова*

**ISBN x-xxxxx-xxx-x**

© Седельникова О.В., 2011  
© ГОУ ВПО «Национальный  
исследовательский Томский  
политехнический университет», 2011

## Оглавление

<b>1. Литература как вид искусства</b>	<b>6</b>
1.1. Литература как особая форма постижения мира	6
1.1.1. Объем понятия «зарубежная литература»	6
1.1.2. Цели и задачи дисциплины «Зарубежная литература»	7
1.1.3. Искусство как особая форма постижения мира	8
1.1.4. Художественный текст как знаковая система	
Структура художественного текста	12
1.2. Этапы развития европейской литературы и искусства	12
1.2.1. Исторические периоды развития литературы и искусства	12
1.2.2. Эпоха господства «готового слова». «Новая европейская литература»	13
1.2.3. Причины формирования новой парадигмы эстетического мышления. Сущностные особенности новой философии искусства и эстетики	17
1.2.4. Этапы преодоления традиций риторического эстетического мышления	18
1.2.4.1. Эпоха Просвещения	18
1.2.4.2. Сентиментализм	20
1.2.4.3. Штюрмерство	22
Вопросы для проверки усвоения материала	24
<b>2. Романтизм как направление в европейской литературе и искусстве</b>	<b>25</b>
2.1. Романтизм в Германии	25
2.1.1. История развития романтизма в Германии. Философия эпохи романтизма	25
2.1.2. Иенский романтизм	27
2.1.3. Гейдельбергский романтизм	31
2.1.4. Творчество Э. Т. А. Гофмана	32
2.1.4.1. Судьба писателя	33
2.1.4.2. Особенности мировоззрения и эстетики	35

2.1.4.3. Этапы творческого развития	36
Вопросы для проверки усвоения материала	37
2.2. Романтизм в Англии	38
2.2.1. Преромантизм	38
2.2.2. Английская романтическая поэзия	39
2.2.3. Вальтер Скотт (1771-1832)	41
2.2.3.1. Творческая биография. Формирование мировоззрения и эстетики	41
2.2.3.2. Жанр исторического романа в творчестве В. Скотта	43
Вопросы для проверки усвоения материала	47
2.3. Романтизм во Франции	48
2.3.1. Особенности становления и развития романтизма во Франции	48
2.3.2. Виктор Гюго. Творческий путь	51
2.3.2.1. Раннее творчество	
Лирика: переход от классицизма к романтизму	
Особенности выбора тем и мотивов. Размер	51
2.3.2.2. Драматические произведения В. Гюго. Значение драм «Эрнани» и «Кромвель» для становления романтизма во Франции.	
Представления Гюго о роли театра в общественной жизни	52
2.3.2.3. Концепция исторического романа в творчестве В. Гюго	54
2.3.2.4. Роман «Собор Парижской богородицы»	55
Вопросы для проверки усвоения материала	57
<b>3. Становление реализма в европейской литературе XIX в.</b>	<b>59</b>
3.1. <i>Реализм как направление в литературе и искусстве</i>	59
3.1.1. Что такое «РЕАЛИЗМ»?	59
3.1.2. Предпосылки развития новой эстетики	61
3.1.3. Основные эстетические требования	63
3.1.4. Этапы развития: от физиологического очерка к психологическому и социально-философскому роману	65

3.2. <i>Ранние французские реалисты</i>	67
3.2.1. Общая характеристика культурной ситуации	67
Вопросы для проверки усвоения материала	69
3.2.2. Творчество Оноре де Бальзака (1799-1850)	70
3.2.2.1. Судьба	70
3.2.2.2. Путь к творчеству. Особенности мировоззрения и эстетики. Структура «Человеческой комедии»	71
Вопросы для проверки усвоения материала	75
3.2.3. Творчество Фредерика Стендаля (1783-1842)	76
3.2.3.1. Жизненный путь Стендаля	76
3.2.3.2. Мировоззрение и эстетические взгляды	78
Вопросы для проверки усвоения материала	82
Список литературы	83

## **1. Литература как вид искусства**

### **1.1. Литература как особая форма постижения мира**

#### **1.1.2. Объем понятия «зарубежная литература»**

Что мы подразумеваем под словосочетанием «зарубежная литература»? Наше сознание как сознание носителя европейского культурно-исторического мышления включает в него произведения зарубежных авторов разных эпох, причем применительно ко всем периодам, за исключением XX в., мы подразумеваем здесь европейскую литературу в ее историческом развитии. И это вполне понятно. С одной стороны, мы являемся отчасти представителями европейской культуры, с другой стороны, в силу особенностей культурного развития разных регионов, именно в Европе широко и разнообразно развивается художественная литература как вид светской культурной деятельности, а в других частях света, в других культурах, эта форма была не столь последовательно развита и обширно представлена. Долгое время литература как одна из форм развития духовной культуры просто отсутствовала. Художественная словесность не была востребована. Существовал преимущественно фольклор, а также разные формы словесного искусства (например, проповедь), но литература как феномен духовной культуры так развита не была. Причины этого и в типе культурного сознания, и в силе и значимости религии как социального института, и в стадии культурного развития. Таким образом, говоря «зарубежная литература», мы прежде все-

го имеем ввиду литературу европейскую в ее историческом развитии. Только относительно XIX-XX вв. мы можем говорить о литературе других континентов и стран (североамериканской, латиноамериканской, японской), но при этом всегда будем иметь в виду как непреложный факт, что все остальные литературы будут становиться и самоопределяться, независимо от их желания или нежелания, относительно европейской, как когда-то все европейские литературы самоопределялись относительно античной, обретали самостоятельность после долгой эпохи ученичества. Нужно ли напоминать, что американская культура уходит своими корнями в европейскую, и многие американские писатели XIX в. были эмигрантами или детьми эмигрантов-европейцев, а японская и латиноамериканская литературы получили мощный импульс к развитию только после соприкосновения локальной культуры с культурой европейской и освоения европейского литературного наследия.

### 1.1.2. Цели и задачи дисциплины «Зарубежная литература»

Художественный текст несет в себе очень объемную разнородную информацию, поэтому в процессе профессиональной подготовки будущего переводчика дисциплина «Зарубежная литература» занимает важное место. Она не только расширяет круг чтения и значительно повышает культурный уровень студента, но и способствует развитию языкового чутья, чувства стиля, сложной взаимосвязи между формой и содержанием текста, что очень важно для профессионального переводчика. Посредством сопоставления произведений разных национальных литератур, написанных в одну эпоху и посвященных сходным проблемам, у студента формируется представление о специфических особенностях отдельных национальных культур и лежащих в их основе систем ценностей, что очень важно для специалиста, работающего в сфере межкультурной коммуникации.

**Цель курса** – познакомить студентов с важнейшими периодами в истории развития мировой литературы, обозначить их отличительные особенности (философские, эстетические), создать основу для адекватного понимания художественного произведения, поставить вопрос о специфике отдельной национальной литературы и культуры; помочь увидеть истоки национальной самобытности, сформировать умение свободного ориентирования в пространстве мировой культуры, что особенно важно для профессионального переводчика.

#### **Задачи курса:**

- изучить отдельные знаковые произведения *новой европейской литературы* (XIX в.) (выбор эпохи обусловлен ее внутренней специфи-

кой) как культурные знаки эпохи, отражающие ее общественно-эстетическую сущность и ставшие фактами культурной жизни Европы в целом (относительно которых, вплоть до современного, самоопределялись следующие этапы духовного развития);

- соотнести этот этап с предшествующими, сопоставить национальные инварианты реализации;
- сформировать навыки анализа художественного текста как сложной семантической структуры;
- пробудить устойчивый интерес к чтению настоящей литературы, стремление к постоянному духовному обогащению.

### **1.1.3. Искусство как особая форма постижения мира**

Искусство в целом и его отдельные виды являются особой формой освоения и познания мира и в этом смысле равны науке. Но делают они это особым образом, принципиально отличающимся от научного познания. Важнейшим качеством научного мышления является объективность знания, основанная на экспериментальной форме получения информации, и строгая рациональность. Множество наук, появившихся в процессе развития человечества, отвечает необходимости изучения разных аспектов существования всего многообразия форм жизни. В отличие от наук искусство осмысливает жизнь в формах субъективных и иррациональных, основанных на эстетическом переживании, на эмоциях, интуиции и т. п. Весь комплекс разнообразных знаний о мире, идей, вложенных в художественное произведение его автором, передается реципиенту (читателю, зрителю, слушателю) опосредованно, через художественный образ, его историю, вызванные переживания.

### **1.1.4. Художественный текст как знаковая система.**

#### **Структура художественного текста**

В XX в., одним из качественных проявлений которого оказалось последовательное стремление осознать внутреннюю логику многовекового развития культуры, познать ее историю и законы, развивается СЕМИОТИКА. Семиотика – это наука о знаковых системах. Любое общение осуществляется при помощи использования той или иной знаковой системы, вследствие этого в процессе развития человечества создано множество простых и сложных знаковых систем. К сложным, иерархически организованным знаковым системам, служащим для передачи не только конкретных данных, но и сложной многообразной информации, принадлежат *естественные языки* и *язык художественного текста*. Изучению языка художественного текста посвящено много исследова-

ний. Одним из основателей этого подхода в российском гуманитарном знании был Юрий Михайлович Лотман. Теоретическая разработка этой проблемы представлена в его книге «Структура художественного текста», практическое использование данного подхода дано во множестве его исследований, посвященных как произведениям художественной литературы, так и другим культурным феноменам.

С точки зрения семиотики, любое произведение искусства (картина, здание, симфония, стихотворение, вальс, роман и т. д.) является *текстом*. М. М. Бахтин в работе «Эстетика словесного творчества» называет текстом «связные знаковые комплексы»<sup>1</sup>. Тексты могут быть *словесными* и *несловесными* (воспринимаемыми зрением произведения изобразительных искусств, географические карты), слухом (музыкальные произведения, звуковые сигналы).

В процессе развития филологии, культурологии, психологии, теории коммуникации текстом стал называться практически любой законченный продукт ситуативной речевой деятельности. В связи с этим необходимо различать *ситуативные тексты* (любые тексты, создаваемые человеком в процессе коммуникации для реализации своей коммуникативной цели) и *культурные тексты*, которые не только создаются автором для реализации своей коммуникативной задачи, но сохраняются и воспроизводятся (тиражируются, пересказываются), благодаря ценности своего содержания, «вносятся в коллективную память человечества»<sup>2</sup>. Сохраняемые тексты ученые также разделяют на две группы. По словам В. Е. Хализева, «первые не имеют индивидуально-личностного и оценочного характера (плоды естественно-научной и математической мысли, юридические законы, правила профессиональной деятельности и т. п.). Они не проистекают из чьего-то духовного опыта и не адресуются к личности, творчески инициативной и свободно на них откликающейся, говоря иначе – внутренне монологичны. <...> И совсем иное дело – тексты, причастные гуманитарной сфере, мирозерцательно значимые и лично окрашенные. Их правомерно назвать текстами-высказываниями. Содержащаяся в таких текстах информация сопряжена с оценочностью и эмоциональностью. Здесь значимо авторское начало (индивидуальное или групповое, коллективное) <...>. Именно так обстоит дело в публицистике, эссеистике, мемуарах и, главное, в художественном творчестве»<sup>3</sup>. О таких текстах размышляют в своих исследованиях по теории текста Ю. М. Лотман и М. М. Бахтин.

---

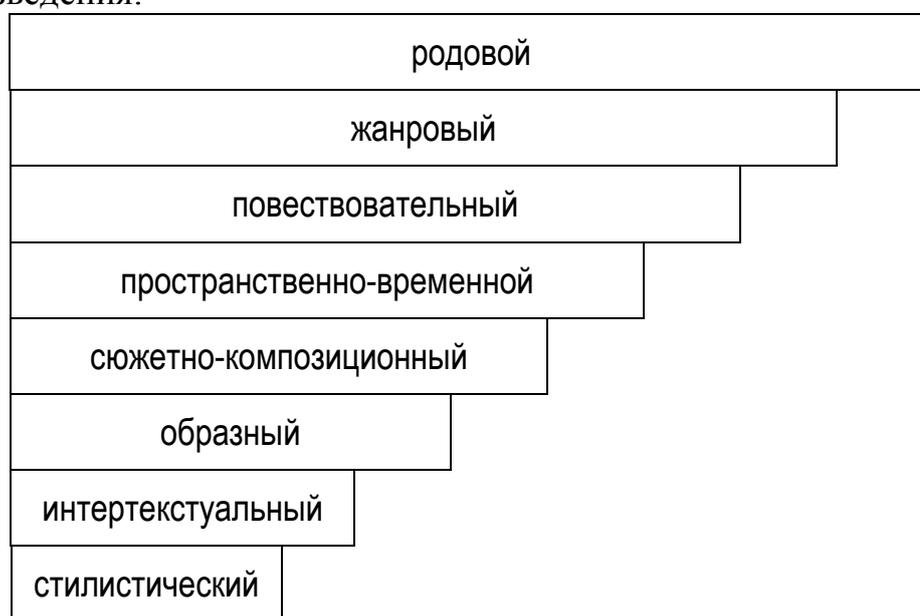
<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. С. 286.

<sup>3</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2000. С. 243.

В художественном тексте автор с помощью особого языка (*языка художественного произведения*), характерного для данного вида искусства и для искусства в целом, воплощает свои размышления о мире и о месте человека в нем, воплощает не в прямой констатирующей, назидательной, рациональной, форме, а опосредованно, через разворачивающуюся перед воспринимающим историю, в которой важной оказывается каждая деталь. В связи с этим французский философ-деконструктивист Жак Деррида назвал процесс чтения текста «путешествием через коды».

Применительно к художественной литературе понятие *язык художественного произведения* будет включать следующие взаимосвязанные уровни и иерархически связанные единицы языка художественного произведения:



Так же, как и в языковой системе, в языке художественной литературы элементы низших уровней будут выступать как части по отношению к элементам высших уровней.

**Роды литературы.** Еще в античности сформировалось четкое деление литературы на три рода, которые были противопоставлены между собой различным взглядом на мир и человека и различными способами воспроизведения картин реальной жизни: эпос, лирика, драма. На основании обобщения особенностей произведений античной литературы их выделил Сократ, что отражено в трактате Платона «Государство». Эту идею развил в своей «Поэтике» Аристотель, описав эпос, лирику и драму как три способа подражания жизни в словесном искусстве. Значительный вклад в осмысление сущности родов литературы внесли представители философской и эстетической мысли эпохи романтизма. Они увидели в эпосе, лирике и драме воплощение разных жизненных сущ-

ностей. Шеллинг в «Философии искусства» обнаружил в лирике проявление бесконечности и духа свободы, в эпосе, напротив, – историческую и социальную необходимость, в драме – соединение свободы и необходимости. Гегель в «Эстетике» противопоставил литературные роды, употребив категории мышления: эпос отличается объективностью в изображении картин реальной жизни, лирика, напротив, субъективна, а драма соединяет эти противоположные категории. Этот подход закрепился в российской литературной критике, сформировавшейся во многом на основе осмысления гегелевской философско-эстетической концепции в статьях В. Г. Белинского и его преемников, а затем в российском литературоведении.

За каждым из родов литературы закрепились исторически сформировавшиеся жанровые формы, связанные с отражением строго определенного жизненного содержания:

<u>Эпос</u>	<u>Лирика</u>	<u>Драма</u>
эпопея	ода	трагедия
роман	элегия	комедия
повесть	идиллия	водевиль
рассказ	сатира	драма
новелла	эпиграмма	...
фельетон	эпитафия	
очерк	сонет	
...	...	

Сферы жизненного содержания делились на *высокое* и *низкое*. К высокому относили изображение жизни богов и героев, к низкому – все, что касалось жизни обыкновенного человека. Вследствие этого к высоким жанрам принадлежали эпопея, ода, трагедия, к низким – роман, элегия, комедия и т. д. Очень важным представлялось в античности и в последующие эпохи, когда европейское искусство формировалось, изучая античные памятники и усваивая лежащие в их основе эстетические нормы, соблюдать в процессе создания художественного произведения *чистоту родовых и жанровых начал*, не допустить соседства в одном произведении эпического и лирического, трагического и комического. Эти эстетические требования были связаны с особенностями сознания древнего человека, которое еще не имело возможности представить мир во всей его полноте и сложности, вследствие чего проводило строгое деление между разными сферами жизни, часто являющимися внутренне связанными между собой.

## **1.2. Этапы развития европейской литературы и искусства**

### **1.2.1. Исторические периоды развития литературы и искусства**

Литература как одна из форм человеческой деятельности, направленной на осмысление окружающего мира, имеет долгую историю развития. Как и любой факт человеческой культуры, искусство и литература являются исторически развивающимися явлениями. Любое художественное произведение, в т. ч. и литературное, представляет собой выраженное автором в особой эстетической форме представление о мире, о его организации, о важнейших законах, определяющих ход жизни, о месте и роли человека. При этом художественное произведение всегда диалектически сложно, как любое органическое явление. Своеобразие произведений искусства каждой эпохи всегда обусловлено социокультурной проблематикой времени. Литературное произведение – это всегда произведение индивидуально-авторское, в этом коренное отличие литературы, как и других видов искусств, от фольклора, от народного искусства, где автор не индивидуализирован, это произведение народного духа в целом. Естественно, что индивидуальность автора, особенности его мировоззрения, эстетические взгляды накладывают существенный отпечаток на характер восприятия актуальных проблем эпохи, но при этом невозможно и художественное произведение, абсолютно не воплощающее эпохальной и национальной проблематики, так как любой художник формируется в рамках данной национальной культуры. На основании социально-философской доминанты, реализующейся в рамках определенной эпохи, историки литературы и искусства предлагают выделять отдельные исторические периоды, характеризующиеся в определенной мере единством социально-политической, философской, этической и эстетической проблематики. В эти периоды оказываются доминирующими те или иные направления или течения в искусстве, в рамках проблематики которых рассматривается обычно творчество отдельных художников. Традиционно выделяют следующие этапы в развитии европейской культуры. Они же используются для периодизации мирового литературного процесса:

- Античность.
- Средние века.
- Возрождение.
- Барокко.
- Классицизм.
- Просвещение.

- Сентиментализм.
- Романтизм.
- Реализм.
- Модернизм.
- Постмодернизм.

Нетрудно заметить, что одни из них названы по историческим периодам существования, а другие по доминирующим особенностям философского мировосприятия. Разумеется, что каждый крупный художник, даже принимая на веру в период ученичества идеологию определенного направления или течения, преодолевает его границы самобытностью личных интерпретаций. При всей очевидной условности этой периодизации как любой системы, абстрагирующей и структурирующей реальность в сознании носителя культурного знания, она весьма удобна для ориентирования в эпохах и направлениях. Поэтому, оперируя литературоведческими и искусствоведческими понятиями, нам всегда необходимо иметь в виду некоторую условность обозначений при переводе живых культурных явлений на язык отвлеченной научной терминологии. Эти периоды имеют определенную временную закреплённость и набор существенных характеристик философского миропонимания и эстетики.

### **1.2.2. Эпоха господства «готового слова». «Новая европейская литература»**

Если рассматривать процесс развития европейской культуры в целом, от ранней античности до последних вариаций постмодерна, то, по мнению современных теоретиков литературы и искусства, философов культуры (М. М. Бахтина, С. С. Аверинцева, А. В. Михайлова) в этой целостности можно выделить два периода, отличающихся существенными особенностями культурного мышления. На основании всестороннего исследования текстов определенного периода эти ученые приходят к мысли о том, что каковы бы ни были манифесты литературных направлений, *до середины XVIII в. литература в частности и художественная культура в целом соблюдали эстетические нормы, сформированные еще в античной Греции* и описанные в «Поэтике» Аристотеля и теоретических трактатах других античных мыслителей. Это позволило современным ученым говорить о том, что в культурном плане античность оставалась жива практически до конца XVIII в., т. к. был жив тип культуры, созданный ею, культуры, названной Аверинцевым «эпохой риторической традиции», Михайловым «культурой мифориторического (морально-риторической системы слова) слова», а в системе Бахтина обо-

значенной как монологическое мышление в противовес полифонии и идее большого диалога, который в его терминосистеме являлся определяющей чертой новой и новейшей европейских литератур. *Риторическое искусство*, господствовавшее в Европе до середины XVIII в., соответствовало требованиям нормативной эстетики, но уже не отвечало значительно изменившимся в результате развития научного познания представлениям о мире и человеке.

В статье «Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв.» Михайлов дает следующее определение *культуры готового слова*, обуславливающего сущность риторического искусства («мифориторического слова»): «Такое слово – разумеется, таким оно проявило себя в определенных исторических условиях – стало живым носителем культурной традиции или, вернее, носителем всех важных смыслов и содержаний этой традиции. Отсюда, т.е. от начала риторического искусства и, вместе с тем, от риторического слова как носителя всех традиционных смыслов и содержаний, исчисляется то, что можно было бы назвать морально-риторической системой слова, имея в виду «неразрывность, полнейшую взаимосвязанность и взаимозависимость в рамках риторического типа культуры» – слова, знания и морали. «Слово» включает здесь и поэтическое творчество, и всякого рода речь вообще»<sup>4</sup>. Михайлову важно подчеркнуть, что в рамках такого типа культуры «истиной можно играть», но нельзя опровергать, т. к. «<...> всегда твердо известно, что *есть* истина, и *что* есть истина, а вместе с тем все истинное еще и моральноположительно»<sup>5</sup>.

В этом специфика культуры готового слова (риторического искусства), которое рождается не от ситуации, а от культурного кода ее словесного осмысления. Например, если в реальной жизненной ситуации, которую хочет изобразить автор, с его точки зрения, доминирует трагическое содержание, близкое, к примеру, мифу об Эдипе (как и любому другому), то новом художественном произведении будет воссоздано нечто подобное. Как утверждает далее Михайлов, «<...> даже для поэтики в такого типа культуре дело отнюдь не в нормативности правила, но именно в том, что слово, которым пользуется поэзия, есть *готовое слово*. Это – слово, которое заранее дано поэту (или ученому, или оратору, и т.д.), – слово, данное как готовый смысл. Не нормативное правило задано, а именно готовый смысл, форма понимания и обобщения всего, что есть. Я полагаю, что морально-риторическую систему культуры можно было бы назвать и мифориторической системой – именно имея в

<sup>4</sup> Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 510.

<sup>5</sup> Там же.

виду «миф» не в школьном понимании и, скажем, в романтическом истолковании XIX в., и не как «миф» мифологии как знания и науки, но прежде всего миф как само греческое слово *mythos* в его историческом развитии – от гомеровского *mithos eeipe* («говорить слово»), т.е. от такого слова, которое совершенно непосредственно возникает в жизненной ситуации или в поэтическом контексте, которое выступает как слово, глагол действительности <...> и до такого слова, которое, напротив, обозначает фабулу – вымысел и выдумку...»<sup>6</sup>. Таким образом, готовое слово – это слово, которое кодирует жизненную ситуацию сразу и однозначно с помощью устойчивой и не подлежащей сомнению системы кодов, поскольку «сама фабула художественного произведения понималась древними (как это фиксирует «Поэтика» Аристотеля) не в качестве реальной или вымышленной истории, но именно как «сказание», миф из традиционного фонда трагических преданий»<sup>7</sup>.

Готовое слово как основной продукт риторической культуры – это не только слово в узком смысле, это слово вообще как отдельный элемент в пределах данной знаковой системы, «это и целая речь, целое высказывание, и сюжет, и жанр, как форма, в которую отливается мысль, и самое мелкое единство смысла (пусть, например, имя собственное), если только это происходит из фонда традиции и заранее дано поэту или писателю, если только это заведомо для него «готово». Все это – слово в его единстве и заданный способ членораздельного выявления любой мысли и чувства, выявления, которое идет прочерченными культурными путями, и самая спонтанная реакция (восклицание, выкрик) согласуется с тем, что «положено», «прилично» и не бывает внекультурной (тем более заведомо, в письменном тексте)»<sup>8</sup>.

Долгая жизнь риторического искусства была обусловлена тем, что европейская культура, пришедшая на смену античной, должна была пройти длительный путь развития. На этом пути очень часто античная культура становилась единственным высоким образцом. Пока античность воспринималась развивающимися европейскими литературами как образец, пока с ней соревновались и у нее учились, пока вся эстетическая рефлексия шла вокруг Аристотелевой «Поэтики» и не смела посягнуть существенно на основы классической эстетической системы (соблюдение риторических норм, требования чистоты родовых и жанровых начал, строгого разделения высокого и низкого и т. д.), данный тип эстетического мышления продолжал жить, хотя очевидно, что он уже *вовсе не соответствовал человеческим представлениям о мире,*

---

<sup>6</sup> Там же. С. 510-511.

<sup>7</sup> Гаспаров М. Л. Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 21

<sup>8</sup> Михайлов А. В. Указ. соч. С. 511.

особенно усложнившимся с бурным развитием естественных наук, начавшимся в эпоху Возрождения, когда схоластика потеряла свои силы. Риторическая поэтика теперь ограничивала искусство, не давала ему воспроизвести мир и человека в их реальной сложности, во всем противоречивом многообразии жизненных форм. Поэтому на смену *риторическому искусству* (искусству готового слова) с середины XVIII в. постепенно приходит новое искусство, свободно и непосредственно изображающее насущные проблемы, которые волнуют современного человека. Такое искусство уже не ориентируется на старую эстетическую норму, а свободно использует все доступные художнику средства, соединяя ранее несоединимое, обращаясь к изображению того, что ранее считалось недостойным искусства.

*Новая европейская литература* – европейская литература XIX в. Это терминологическое сочетание затрагивает сущность эстетических процессов эпохи – она в отказе от традиционного, бытовавшего ранее нормативного эстетического мышления, если не сказать шире – типа культуры, и поиске новых подходов к изображению жизни в художественном произведении, нарушая все нормы и запреты риторической эпохи. Обращение к изучению новой европейской литературы в данной ситуации вполне закономерно. Она не только ярка и интересна, но и весьма информативна, позволяет суммарно коснуться сути всех предшествующих эпох развития европейской литературы и искусства в целом и научиться ориентироваться в пространстве мировой культуры, учитывая особенности современного научного мышления. *Новейшая литература* – литература XX в. серьезно переосмыслит открытия новой литературы и приспособит их к новым требованиям времени, поставив под сомнение рационализм.

Интересно, что процесс отказа от традиционной (риторической) системы культурного мышления, при котором древняя традиция воспринималась как аксиома, был действительно очень сложен. Как убедительно доказывает Михайлов в статье «Идеал античности и изменчивость культуры рубежа XVIII-XIX вв.», в середине – второй половине XVIII в. античной традицией определяется еще «сама мера исторического истолкования и самоистолкования. В 1790 г. в «Критике способности суждения» Кант писал: «Образцы вкуса, что касается риторических искусств (*каково само определение, – О.С.*), должны быть составлены на языке мертвом и ученом; первое для того, чтобы не пришлось им претерпевать перемен, какие непременно постигают живые языки, так что благородные выражения делаются плоскими, обычные устаревают, а новообразуемые лишь кратковременно вводятся в обращение; второе для того, чтобы была у него грамматика, не подверженная ка-

признай системе моды, но с правилом неизменным». <...> В высказывании философа поразительно полное отсутствие исторического – понимания ли, чувства ли, здравого ли ощущения истории. <...> Новое не отделяется, не отмежевывается от древнего, еще не наступил период исторической саморефлексии над своим особенным местом в истории, и даже «мертвое» – текст на мертвом и ученом языке – не отрывается от живого и настоящего и, служа рационалистически-механическим эталоном всякого «слова», не перестает быть в существенном отношении «своим»<sup>9</sup>.

### **1.2.3. Причины формирования новой парадигмы эстетического мышления. Сущностные особенности новой философии искусства и эстетики**

К началу XVIII в. не просто значительно усложнились, но поднялись на качественно новый уровень представления человека о мире, о его сложности и многогранности, о единстве противоположностей и т. д., а также представления о человеке, особенно о его внутренней жизни. Это было обусловлено логикой социально-исторических процессов, ставших основой необратимого процесса отказа от старых основ культурного мышления, и «самоопределением культуры на новых, на своих началах, вне подчиненности преподанному на все времена правилу и совершенству»<sup>10</sup>. Это обозначило необходимость смены парадигм культурного мышления в целом и эстетического в частности, необходимость выработки новых моделей культурной адаптации и саморефлексии культуры. Эти тенденции были реализованы еще в творчестве И. Гете и Ф. Шиллера, в их философии и эстетике, по-своему у сентименталистов, на новом этапе продолжены романтиками.

В результате этого в литературе, а вслед за ней в других видах искусства, постепенно со второй половины XVIII века происходит разрушение многовекового господства риторической традиции поэтического восприятия и переосмысления жизни, сложившейся еще в античности, и начинается выработка новых подходов к осмыслению действительности во всем бесконечном многообразии ее формально-семантических проявлений. Этот процесс вызывает неизбежный слом традиционной жанрово-поэтической системы и соответственно необходимый процесс разработки новых эстетико-философских форм, венцом которого оказывается рождение жанра романа нового времени, втягивающего в себя все классические жанровые образования и придающего им новую современную форму существования. В результате этого устремления литера-

<sup>9</sup> Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры рубежа XVIII-XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 523.

<sup>10</sup> Там же. С. 524.

туры к созданию крупной эпической формы, отвечающей потребности изобразить современного человека в его сложных взаимосвязях с миром: с прошлым, настоящим и будущим, каждое более-менее значительное произведение литературы первой половины XIX в. становится своего рода экспериментом, в котором для выражения авторского замысла подбирается самая подходящая форма, одна форма приходит на смену другой, а все риторические нормы и запреты оказываются забытыми. Эта экспериментальность определяет жанровые особенности произведений Байрона и Пушкина (лиро-эпическая поэма и роман в стихах), Лермонтова, Мюссе, Гоголя, Теккерея, Стендаля, Диккенса, Мериме, Бронте и т. д. – всех писателей, творивших в ту переходную эпоху и искавших новых, своих, особенных способов отражения подлинной жизни во всем многообразии ее форм. Вершиной развития крупной эпической формы в литературе XIX в. исследователи считают появление психологической прозы, передающей все многообразие проблем современной жизни через их преломление во внутренней жизни современного человека. Изображение внешнего через внутреннее позволяло не только отразить переживания человека, но и заострить социально-критический пафос художественного произведения, объединив интерес к человеку и миру. М. М. Бахтин назвал такой роман «полифоническим», подразумевая, что каждый элемент содержания и формы литературного произведения вступает в диалог с другими, и таким образом через многоголосие выражается истина. С его точки зрения, наивысшего развития форма полифонического романа достигла в творчестве Ф. М. Достоевского, а в европейской литературе – в произведениях Г. Флобера.

#### **1.2.4. Этапы преодоления традиций риторического эстетического мышления**

Процесс формирования новой системы эстетического мышления и в конечном итоге нового типа культурного сознания, к которому привело несоответствие между человеческими представлениями о мире и характером их осмысления в художественном произведении, был весьма длительным. С определенной долей условности его хронологические рамки можно ограничить серединой XVIII – серединой XIX вв., принимая во внимание обобщенность такого суждения.

##### **1.2.4.1. Эпоха Просвещения**

Отказ от традиций мифориторического слова был обозначен на уровне содержания уже в эпоху Просвещения – эпоху скептицизма и рационализма, создавшую Культ Разума, который, в свою очередь, при-

ведет к массе этико-культурных противоречий и будет опровергнут в культуре второй половины XIX в. как крупнейшими реалистами, так и модернистами. **Просвещение** – это эпоха в развитии европейской культуры, характеризующаяся отказом от религиозного миропонимания и проникновением рационализма во все сферы человеческой деятельности. В современной науке нет единого мнения относительно датировки этой эпохи. Основные философские установки Просвещения получают в Европе широкое распространение в предпоследнее десятилетие XVII в., после того, как приобретает широкую известность работа Декарта «Рассуждение о методе» (1637 г.), утверждающая необходимость рационального подхода к познанию и трактовке предметов и явлений жизни. По мнению Декарта, разум критически оценивает опытные данные и, обобщая их, выводит скрытые в природе истинные законы бытия. При умелом применении нет пределов могуществу разума. В целом идеи Просвещения сохраняют актуальность до конца XVIII в., определяя демократические идеи Великой французской революции (Декларацию прав человека и гражданина) и Войны за независимости в США (Декларация независимости).

Просвещение стало культурной реакцией на кризис христианской онтологии конца XVII-XVIII вв., оно видело свою задачу в последовательном развенчании и осмеянии христианского мифологического сознания (имея в виду мифологическое как доминанту этого высказывания, поскольку собственно христианская, библейская мифология неизбежно ассимилируется с античной и европейской: кельтской, романской, германской и т. д.). Критическому рассмотрению, чуть ли не препарированию, подвергались аксиомы прежней эпохи: основополагающие архетипы мировых религий, прежде всего мусульманства, буддизма и язычества, чтобы избежать цензурных нападков и откровенного конфликта с церковной властью, авторитет которой расшатывался исподволь, и очень планомерно. Вооружившись всеми достижениями современной науки, европейские интеллектуалы принялись разрушать веками складывающуюся мифологическую картину мира, не обходя и ее духовные, нравственно-этические основы. Это разрушение, демифологизация стала основой творческого развития крупнейших представителей европейской культуры той эпохи: Вольтера, Руссо, Дидро, Лессинга, Гёте и многих других. Объектом критических разоблачений Вольтера была официальная церковь, лелеющая противоречащие разуму основополагающие догматы, а Виланд пародировал народные волшебные сказки (о феях, волшебниках, чудесах и т. п.). Низложенный со своего высокого пьедестала, классический миф уже не мог быть ключом к пониманию современности, нужно было искать новые коды для осмысления жизни

в искусстве. Таким образом, сущность просветительских доктрин готовила почву для поиска новых подходов к изображению жизни в искусстве, т. к. отказ от классического мифа неизбежно вел и к разрушению традиционной эстетики, эстетики, систематизированной, по мнению О. М. Фрейденберг, в эпоху, когда мифологическое мышление было еще весьма сильно. Соответственно, и многие тенденции нового искусства были обозначены уже в творчестве художников эпохи Просвещения, в художественных произведениях и философско-эстетических трактатах Лессинга, Вольтера, Руссо, Свифта, при всем том, что на уровне формы риторическое начало остается еще незыблемым.

С другой стороны, Просвещение, как любая культура, не может жить без мифов и тут же создает свой собственный просветительский миф о прогрессивном смысле человеческой истории, о могуществе Разума, о свободе, равенстве и братстве как базовых принципах общественного бытия. Миф оказывается необходим любой культуре как идеологическая форма, Просвещение не становится исключением. И пусть у представителей последующих эпох бытийный пессимизм разрушил веру в просветительский миф, его роль в развитии мировой культуры, в углублении процесса гуманизации и демократизации оказалась очень велика, он положил начало становлению философии сентиментализма и предопределил социальную проблематику романтизма и реализма.

Во второй половине XVIII в. изнутри просветительской эстетики формируются новые тенденции в развитии искусства. Среди наиболее значимых, оставивших заметный след в истории мировой культуры, можно назвать **сентиментализм** – литературное направление, черты которого проявили себя в большинстве европейских литератур, и **штюрмерство**, движение «бури и натиска», развивавшееся в 60-70 гг. XVIII в. в Германии и ставшее «одним из важнейших выражений просветительской идеологии на немецкой почве», как считает С.В. Тураев.

#### 1.2.4.2. Сентиментализм

Сентиментализм, по мнению целого ряда исследователей, становится следствием специфической постановки проблемы личности в философии и искусстве Просвещения. Он отличается углубленным интересом к внутреннему миру человека. В «Юлии, или новой Элоизе» Ж.Ж. Руссо, «Страданиях юного Вертера» Гете, «Сентиментальном путешествии» Л. Стерна, «Письмах русского путешественника» и «Бедной Лизе» Карамзина впервые в истории мировой литературы с такой однозначностью предметом изображения становятся не события объективной реальности, а чувства и переживания человека, рожденные в результате столкновения с окружающим миром. Способность – неспособ-

ность к глубоким переживаниям, чувствительность – холодность – вот важнейшие оппозиции, относительно которых характеризуется личность. Литература эпохи сентиментализма подхватывает и очень важный тезис просветителей о внесловной ценности человека, развивая и актуализируя демократические тенденции мировой культуры. Ценность человека определяется способностью глубоко и тонко переживать, реагировать, воспринимать как красоту и поэзию реальности, прежде всего мира природы и искусства, так и проявлять сострадание к другим людям, особенно к униженным и оскорбленным, тревожиться их судьбами и всем сердцем стремиться к изменению их жизни. Изображая чувствительного героя в столкновении с грубой и часто бесчеловечной реальностью, писатели выявляют трагизм современности, ее коренное неблагополучие. Представители высшего сословия, по мнению сентименталистов, живя в порочном мире, в большинстве своем утратили чувствительность, способность всей душой воспринимать прекрасное, а главное, не способны к сопереживанию чужим страданиям. Напротив, люди, близкие миру природы, живущие по естественным законам, являются носителем бесхитростно-доверительного, открытого, теплого чувства. Они способны тонко чувствовать красоту природы и сопереживать чужим бедам. Интеллигентный образованный герой ищет спасения среди простых людей, бежит от реальности, но чаще всего ее пошлость и бесчеловечность настигают его, влекут трагическую развязку, как в случае с гетевским Вертером. Не менее трагична и судьба простого человека, живущего в идеальном мире в гармонии с природой, вдали от социальных противоречий. Но и его судьба, как правило, трагична. Сюжет сентиментальных повестей Карамзина основан на разрушении идиллического мира, в который неизбежно вторгается грубая реальность. Пока идиллический мир существует сам по себе, без связи с цивилизацией, все остается в порядке, но как только цивилизация вторгается в патриархальный мир, он рушится. Таким образом, на смысловом и сюжетном уровне в литературе сентиментализма воплощается руссоистская идея отрицания прогресса. Сущностным моментом, имевшим важное значение в истории европейской литературы, ставшим своего рода визитной карточкой сентиментального героя, становится его трепетная, голубиная душа и пассивность, неумение противостоять жестокому давлению социальных обстоятельств. В более позднюю эпоху, в 1830-40-е гг. это качество получает романтическое переосмысление и получает название «слабое сердце». Его носителями становятся героини ранних повестей Ж. Санд, романов Э. Сю, ряда произведений Ф.М. Достоевского.

### 1.2.4.3. Штюрмерство

Немецкое литературное движение «Буря и натиск» исследователи часто рассматривают как одну из форм сентиментализма, выразившую важнейшие тенденции европейского общественно-эстетического развития в специфической национальной форме, обратившись к комплексу социальных и культурных проблем, выросших из потребностей национальной культуры. Отличительной чертой стал глубокий интерес к национальной истории и устному народному творчеству, предваривший интерес романтиков. Думается, он стал специфическим продолжением творчески воспринятых идей Руссо, значительное влияние которого испытали самые выдающиеся представители «бури и натиска» – Гердер, Гете, Шиллер, Клинггер. Теоретиком штюрмерства был известный немецкий историк культуры и философ Иоганн Готфрид Гердер. В своих сочинениях он впервые остро поставил вопрос о национальной самобытности немецкой истории и культуры. От туманной метафизики он идет к конкретике, к постановке вопроса о национальной своеобразии, об исторических особенностях эпохи. Именно Гердеру принадлежит первая постановка вопроса о единстве процесса формирования нации, национального мировосприятия и становления оригинальной системы национального языка, отражающего специфические особенности народного миропонимания. Интерес Гердера к устному народному творчеству и национальной культуре связан с размышлениями о национальном языке, которые приводят к заключению о том, что современный литературный язык утратил непосредственность восприятия и отражения жизненных явлений. Он подчиняется не жизненной правде, а рационалистическим установкам и риторическим нормам, поэтому не способен адекватно, наивно и безыскусно отражать явления жизни. Чтобы преодолеть это, современные поэты должны отказаться от рационализма и искать пути эмоционального обогащения языка. Единственным источником такого обогащения, по мнению Гердера, была народная поэзия. Она передает душевный склад народа, его эмоциональное образное мировосприятие. В «Трактате о происхождении языков» и других сочинениях он противопоставляет современную кабинетную литературу, погрязшую в рационализме, народной поэзии, возникшей на почве естественного мироощущения людей, близко стоящих к природе: «Все стало фальшивым, ничтожным, искусственным... Поэзия, которая искони была самой стремительной и уверенной дочерью человеческой души, стала шататься, хромать и спотыкаться, стихи превратились в гимназические упражнения». Гердер говорил о необходимости собирания и изучения фольклора, который на глазах разрушается и исчезает, утрачивает свою

сущность под давлением неблагоприятных обстоятельств современности. Именно Гердер становится первым собирателем фольклора, публикует сборник народных песен, хотя и наталкивается на непонимание просветителей, которые не придавали произведениям устного народного творчества никакого воспитательного и эстетического значения, считая народную поэзию слишком наивной, примитивной и грубой.

В связи с этим важной становится и проблема народности, способности литературы передать особенности народного духа. Гердер утверждает также мысль о специфике исторических и культурных проявлений народности. Народен, безусловно, Гомер, передающий безыскусность древнего мироотношения, но народен и Шекспир, хотя их народность разная. При этом эпос Гердер считает формой древней, он «принадлежит детству человечества» (руссоистские мотивы – Гомер как воплощение идиллии естественного состояния, невозвратного золотого века). В современном мире, лишенном идеала, актуальной формой Гердер считает драму, которая в сути своей адекватна реальности, способна отразить противоречия эпохи. Образец – Шекспир. Чтобы изменить современность, необходимо действие героев-одиночек, борцов, противостоящих нормам окружающей действительности, борющихся за духовную свободу человека, против социальной несправедливости и т. д. Герои-бунтари бросают вызов обстоятельствам, они требуют оценить человеческую сущность, а не его социальный статус. Такой герой оказывается в центре внимания в драматургии штюрмеров. Благодаря творчеству Гете и Шиллера штюрмерская драма стала явлением европейской литературы.

Традиционно сентиментализм вообще и штюрмерство в частности рассматривают как поздний этап развития искусства Просвещения в силу его антифеодальной и антибуржуазной направленности. Однако при всей ощутимой преемственности по линии приоритета руссоистских идей, определяющих миропонимание художников этого периода, существенна постановка вопроса о душевных способностях личности, о противопоставлении чувств и разума, конфликте этих двух типов сознания. Показателен также интерес к национальной культуре. Все это не позволяет однозначно считать сентиментализм исключительно частью Просвещения. Это самобытная эпоха развития европейской философии и эстетики, предвещающая во многом важнейшие открытия эпохи романтизма.

Основные тенденции развития искусства эпохи романтизма, а затем эпохи реализма также определялись общим стремлением искусства к глубокому всестороннему изучению человека и мира и были связаны с

последовательным преодолением нормативных подходов к изображению человека и мира в искусстве эпохи готового слова.

### **Вопросы для проверки усвоения материала**

1. Чем отличается постижение мира в искусстве от научных форм познания? (субъективностью, иррациональностью, эмоциональностью, образностью).
2. Что такое семиотика?
3. Дайте определение понятию «художественный текст».
4. Кто предложил традиционное деление литературы на три рода?
5. Назовите основные требования классической эстетики.
6. Чем обусловлена динамика литературного процесса?
7. Дайте определение понятию «готовое слово».
8. Дайте определение понятию «новая европейская литература».
9. Назовите причины формирования новой парадигмы эстетического мышления.
10. Охарактеризуйте отличительные особенности нового подхода к изображению жизни в искусстве.
11. Почему роман становится центральным жанром в литературе XIX в.?
12. Перечислите имена философов эпохи Просвещения.
13. Почему Гердер считал необходимым собирать и изучать произведения устного народного творчества?
14. Каковы исторические предпосылки возникновения эстетики романтизма?
15. Особенности представлений о человеке, его роли и месте в мире.
16. Причины возникновения концепции романтического двоемирия.
17. Причины актуальности лирической формы в первой половине эпохи романтизма.
18. Причины развития нового исторического мышления.
19. В чем особенности сюжетов и образной системы в литературе эпохи романтизма?
20. Своеобразие романтизма в разных национальных культурах.

## **2. Романтизм как направление в европейской литературе и искусстве**

### **2.1. Романтизм в Германии**

#### **2.1.1. История развития романтизма в Германии. Философия эпохи романтизма**

В процессе становления и развития европейского романтизма как особого типа культурного сознания особое место принадлежит мыслителям и художникам Германии, которые разработали философию и эстетику романтизма, отталкиваясь от реалий окружающей жизни. Немецкий романтизм – наиболее ранний, характерный, романтизм в чистом виде, он имеет свою историю. Чаще всего выделяют три периода в его развитии: Иенский (ранний) романтизм, Гейдельбергский романтизм, поздний немецкий романтизм.

С одной стороны, определенные преромантические тенденции в течение двух последних десятилетий XVIII в. активизируются в творчестве штюрмеров, особенно в произведениях Гете и Шиллера, чьи эстетические идеи были самым серьезным образом переосмыслены. С другой стороны, активному развитию романтической эстетики в Германии способствует активное развитие философской мысли, идеи Канта, Шеллинга, Фихте, Гегеля. Иммануил Кант, сделав предмет философской рефлексии проблему познаваемости мира, приходит к выводу о необходимости критического осмысления способности рационального мышле-

ния, о независимом от человеческого сознания существовании мира, о непознаваемости мира как «вещи в себе», о существовании нерациональных способов познания. По мнению А. Ф. Лосева, важнейшее значение философских идей Канта для развития романтической эстетики было не столько в антропологической направленности, в утверждении активности человеческого духа, сколько в том, что «Кант впервые <...> стал рассматривать <...> эстетику в виде самостоятельной науки и заниматься искусством в качестве вполне специфической области». Важно и то, что «Кант был принципиальным противником просветительского понимания искусства, основанного на рационалистической метафизике и на смешении искусства с другими областями общественной жизни. <...> Кант тем самым явился также и началом совершенно новой эпохи в учении об искусстве, именно, эпохи романтизма. После того, как Кант сформулировал эстетику и искусство в их полной специфике, в их самодавлении и их чистой созерцательности, причем искусство толковалось у него как изображение целесообразности без всякой цели и даже просто как игра, после этого открылась возможность понимать искусство уже не как логически сконструированную область, но как некоего рода абсолютную действительность, которая выше всякой другой абсолютной действительности»<sup>11</sup>.

Идеи Канта получили дальнейшее развитие в работах Фихте и Шеллинга. В концепции субъективного идеалиста Фихте для становления сущностных аспектов романтической теории принципиальное значение имели идеи свободы личности и свободы воли, развитие которых было связано не только с переосмыслением последствий Великой французской революции, но и с оккупацией Германии наполеоновскими войсками. С точки зрения Фихте, отвергающего кантовскую идею независимого существования мира как «вещи в себе», изначальной бытийной силой, созидающей все мироздание, является активная творческая деятельность человеческого «Я».

Идеи Фихте оказывают существенное влияние на формирование основополагающих аспектов миропонимания немецкого романтизма, но сам этот философ не был непосредственно близок кружку иенских романтиков.

Шеллинг развивает свою теорию объективного идеализма, отталкиваясь от представлений Канта и Фихте.

Наконец, существенное влияние на становление теоретических взглядов немецких романтиков и их понимания роли искусства в жизни оказывает концепция Гегеля, развивающего и углубляющего объектив-

---

<sup>11</sup> Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 45-46.

ный идеализм Шеллинга диалектическим мышлением. По Гегелю, высшей формой развития абсолютной идеи, лежащей в основе всего сущего, является абсолютный дух, который реализуется и познается через религию, философию и искусство. Важно то, что гегелевская концепция искусства выдвигает в качестве основополагающего принцип историзма, поэтому смена стилей и жанров есть закономерный процесс.

### 2.1.2. Иенский романтизм

Кружок Иенских романтиков начинает складываться в 1796 г., после того как братья Фридрих и Август Вильгельм Шлегели обосновываются в Иене и совместно с другими молодыми университетскими преподавателями (в т. ч. и Фихте) начинают борьбу с позициями старых профессоров. Дом Шлегелей становится центром развития оппозиционных идей. Кроме философов Шеллинга и Фихте, а также естествоиспытателей, в кружок входят литераторы: Новалис, Ваккенродер, Людвиг Тик, время от времени бывают Гете и Шиллер. Особая роль в процессе создания эстетической теории немецкого романтизма принадлежит журналу «Атеней», с началом издания которого в 1797 г. систематизировалось ее последовательное оформление. Привлечение философов, ученых было характернейшей чертой раннего немецкого романтизма. Это важный показатель, дающий еще одно подтверждение мысли о том, что романтизм как эпоха в развитии культуры несопоставим с теми представлениями, которые устойчиво связываются с этим понятием в сознании обывателя. Именно принципиально новый взгляд на природу привлекает сюда физиков, геологов – естествоиспытателей в самом широком смысле.

По утверждению Н.Я. Берковского, «ключи к романтизму лежат в философии раннего Шеллинга»<sup>12</sup>. Применительно к истории немецкой философской мысли он начинает развивать принципиально новое направление – науטרфилософию. В конце 90-х – начале 1800-х гг. он создавал свои важнейшие работы: «Философия природы», «Философия искусства», «Система трансцендентального идеализма». В этот период он постоянно общается с кружком иенских романтиков, участвуя в становлении их эстетической программы. Соответственно, его целостное понимание природного бытия как принципиального единства различных проявлений становится исходным в процессе миропонимания романтиков.

Шеллинг настойчиво интересовался естественными науками: химией, физикой, биологией. Идея подвижности материи оказалась глубо-

---

<sup>12</sup> Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002. С. 35

ко родственной пониманию жизни, рожденному постреволюционной эпохой. Мир природы Шеллинг рассматривает как непрерывное творчество. Поэтому отдельные вещи, которые есть остановка движения-творчества, это только временный узел в непрерывном творчестве, ведь мир вечно созидает сам себя, не имеет ни начала, ни конца. Это связано с революцией, которая дала остро прочувствовать, что в мире нет ничего устоявшегося. И темой романтизма становится жизнь как вечное движение.

Высшим проявлением мирового духа Шеллинг считал искусство, синтезирующее объективное и субъективное, человеческое сознание и природу. Наука возникла как часть искусства. Искусство есть «самосозерцание абсолютного духа». Оно выражает абсолютную идею, заключающуюся в природе, поскольку она подвластна только интуитивному мировосприятию художника. Эта убежденность Шеллинга становится основой для выдвижения тезиса романтиков о значении творческого начала в мире. В процессе познания тайн бытия искусство занимает первое место, так как оно лишено атомарности и разложимости рационалистического анализа. Последствия Просвещения внушили романтикам последовательное недоверие, презрение к разуму, который бессилен перед тайнами бытия. Поэтому искусства первостепенны, а философия – высшая из наук, органически связанная с нерациональным прозрением искусства. Поэтому ранние романтики занимают промежуточное положение между художниками и философами, их искусство чрезмерно философично, а философское сочинение, нередко напоминает художественный текст.

Основным постулатом для дальнейших теоретических построений Иенских романтиков послужила мысль о том, что искусство не имеет задач вне себя. Это обусловило отрыв искусства от жизни и появление устойчивой оппозиции искусства и повседневности, субъективное видение мира и отсутствие конкретно-исторических реалий в художественных текстах. При этом сам субъективный психологизм иенских романтиков сыграл особую роль затем в процессе становления психологического анализа в реалистической прозе XIX в.

Выше всех искусств романтики ставили музыку. Культ музыки, эпоха великих немецких композиторов: Баха, Генделя, Моцарта, а затем Вебер с его «Волшебным стрелком», Шуберт, Шуман, а потом Вагнер. Музыка – это жизнь самой жизни, поэтому именно она более всего способна передать сущность бытия. Музыкальность была существенным эстетическим критерием, позволяющим оценивать произведения искусства. Музыкальность – передача мира становящегося, развивающегося,

бесконечного, самого процесса жизни. Музыкален Рафаэль (переживания), Шекспир.

Иенские романтики разрабатывали идею синтеза искусств. Следствием этого был особый интерес к зодчеству, религиозному действу, театру.

Излюбленные темы и мотивы романтиков связаны с дорогой, которая не имеет конца и всегда обещает изменения за близящимся поворотом, ночь с бездонным звездным небом, вечер с далью, таящейся в сумерках, которая неодолимо влечет своей недосыгаемостью. В связи с образом дороги важны также почтовая карета и почтовый рожок.

Еще одну характерную особенность романтизма, как считает Н. Я. Берковский, обозначает одно высказывание позднего Шеллинга: «Да, мы тогда были все юными, нас нисколько не занимало действительное, нас увлекало *возможное*». Берковский: «действительное важно потому, что сквозь него можно прочесть *возможное*. Вот этот пафос *возможного* – пафос великой революции. Революция показала, что возможное с легкостью становится действительным»<sup>13</sup>. И природа привлекает романтиков потому, что в ней – возможности цивилизации. И человек интересен не таким, каков он есть, а каким мог бы быть. Поэтому на ранних этапах развития романтизма более интересна лирика. Это еще то, что не обрело плоть, не стало фактом, это – сама движущаяся жизнь в ее идеальном смысле.

Важной чертой немецкого романтизма и романтизма вообще был **интерес к мифу**, понимание особой познающей силы мифа как феномена человеческой культуры. Ранние немецкие романтики мечтали о воскрешении античного мифа. Ведь именно в мифе они видели проявление силы античной культуры.

Н. Я. Берковский писал: «Мифом романтики называли такое искусство, в котором возможности получали равноправие с действительностью. <...> Шекспировский Гамлет – фигура мифа. Это выражение возможностей, которые изображены Шекспиром как реальное. Миф – это обобщение действительности на основе возможного»<sup>14</sup>. Иными словами, мифом становится такое изображение жизненной ситуации, при котором конкретное, типическое, жизнеподобное перестает быть главным и уступает место универсальному обобщению, в котором множество конкретных жизненных случаев и их возможных вариантов получают обобщенное, глобально переосмысленное образное воплощение. Это универсальная жизненная ситуация, универсальный сюжет. Все великие произведения искусства новых веков представляют именно мифы Ново-

<sup>13</sup> Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 49.

<sup>14</sup> Там же. С. 51.

го времени: «Гамлет», «Король Лир», «Дон Кихот», «Фауст», «Золотой горшок», «Шагреновая кожа», «Вий», «Портрет», «Нос», «Кармен» и многое другое. Миф оказывается высшей формой познания бытия, поэтому романтики называют его и высшей формой художественного творчества. По мнению романтиков, это значит, что настоящий художник должен творить свой миф о мире, «придавать художественному образу <...> значение мифа»<sup>15</sup>.

Ведущим теоретиком иенского романтизма был Ф. Шлегель. В журнальных публикациях 1797-1798 гг. представлена разработанная им концепция новой романтической литературы, которая впитывает прогрессивные тенденции искусства. Важнейшим положительным качеством романтической литературы Шлегель считал ее неразрывную связь с философией и риторикой, внутренний синкретизм. Отталкиваясь от идей философов, Ф. Шлегель развивает **теорию романтической иронии** – одно из определяющих направлений эстетической программы иенцев. Корни этой теории неразрывно связаны с фихтианской концепцией личности, идеей абсолютного Я. Художник стремится ко всей полноте высказывания, к раскрытию жизненного идеала в своем произведении. Однако он не может не ощущать утопизма своих стремлений, принципиальной невозможности достижения подобной полноты. Это и становится причиной возникновения иронии как вечной спутницы художника. Отсюда берет начало тенденция самопародирования, шутовства как результат собственного бессилия. С другой стороны, именно в понимании собственного бессилия романтики видели проявление силы творца, залог его способности к движению вперед. Ведь людям ограниченным не дано постичь своего несовершенства. Они обречены на любовное своею заслугами. Важно отметить, что шлегелевское понимание иронии не связано с критическим отношением к реальности, с попыткой высмеять ее противоречия. Его ирония – это ирония по отношению к себе, что связано с утверждением первичности и самооценности искусства.

С другой стороны, ирония – средство выявления сути изображаемого.

Разработка отдельных значимых для программы иенцев идей принадлежала самому тонкому среди представителей этой группы поэту – Новалису (Фридриху фон Харденбергу). Новалис как никто другой проявил тягу романтиков к построению новой мифологии. Он утверждает веру в безграничные творческие возможности отдельной личности, которая пересоздает мир согласно своему видению. Поэзия в аллегориче-

---

<sup>15</sup> Там же.

ской форме отражает сущность мира, поэтому она не должна быть связана с реальностью. На основании этого Новалис доказывал идею самоценности романа, который не должен иметь никакой цели. Мысль о необходимости отсутствия связи с обыденными проявлениями жизни, с реальностью связана с представлениями Новалиса о том, что дух поэзии, соприкосновение с идеальной сущностью мира возможно только в форме сказочно-чудесного. Только поэт, творящий сказку, оказывается способным проникнуть в тайну мироздания. Он – избранная личность. Теоретические построения Новалиса нашли отражение в его романе «Генрих фон Офтердингер», воплотившему стремление автора к туманному идеалу, к романтической сказочной утопии. Стоит отметить, что Новалис одновременно был не только самым оригинальным поэтом среди иенских романтиков, но занимался химией, физикой, медициной, юриспруденцией, а потом – горным делом, профессионально.

Кружок Иенских романтиков распадается в начале 1800-х гг.

### **2.1.3. Гейдельбергский романтизм**

Второй этап развития немецкого романтизма представлен деятельностью Гейдельбергских романтиков, в который входили Клеменс Брентано (поэт), Ахим фон Арним (поэт, прозаик, драматург), братья Якоб и Вильгельм Гримм, Й. Эйхендорф, Мёрике. Они не столько теоретики, сколько практики. Их искусство отличается большей конкретностью, что было, безусловно, связано с изменением общественной ситуации, антинаполеоновской освободительной борьбой, определившей своеобразие общественной ситуации 1806-1813 гг. В романном творчестве намечается очевидный интерес к изображению реалий внешнего мира. Лирическое творчество Брентано и других еще остается исполненным романтического субъективизма, но лирика значительно изменяется в своей сущности. Новаторство лирики Гейдельбергских романтиков, и прежде всего самого Брентано, связано с начатым ими серьезным изучением немецкой народной поэзии. Брентано и Арним несколько лет собирали немецкие народные песни, стихи и баллады XVI-XVIII вв. Выпущенный ими сборник «Волшебный рог мальчика» (1808 г.) не был результатом скрупулезной деятельности ученого-фольклориста. Некоторые стихи претерпели авторское вмешательство, в сборник были также включены оригинальные стихотворения Брентано. Сборник имел огромное влияние на развитие немецкой поэзии и немецкого искусства вообще. С этим связано и преобладание в ней лирического песенного уклада. Главное было в привлечении широкого внимания к национальному фольклору в эпоху особой актуальности национальных идей и

объединительных тенденций. Важный вклад в развитие немецкой культуры внесли также и братья Гримм, выпустившие в 1812-15 гг. трехтомник «Детские и семейные сказки». Все это не только обогатило немецкую литературу национальными сюжетами и образами, приблизило к народному мироощущению, но и способствовало актуализации жанра литературной сказки, занявшего значительное место в системе жанровых форм романтизма. Опыт братьев Гримм стал основой развития подобного процесса во всех европейских странах. Как утверждает Берковский, «главные заслуги гейдельбергского круга романтиков – в широком раскрытии национального фольклора. Они вернули немцам их сказку и песню»<sup>16</sup>. При этом Я. Гримм стал знаковым представителем романтической филологической мысли, ему принадлежат труды по истории немецкого языка, грамматика, исследование немецкой мифологии и фольклора, а также работа по истории древнего права.

Романтические тенденции остаются актуальными в немецкой литературе и в 1820-30-е гг., причудливо соединяясь с веяниями реалистической эстетики. Среди поздних немецких романтиков особенно значимы имена Гофмана, Гейне, Шамиссо, каждый из которых по-своему соединил в своем творчестве различные эстетические начала.

#### 2.1.4. Творчество Э. Т. А. Гофмана

Творчество **Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776-1822)** стало одной из самых ярких страниц не только в истории немецкого романтизма, но и новой европейской литературы в целом. Самобытность его бросалась в глаза даже на фоне оригинального творческого наследия его предшественников. Уже современники восприняли его крайне неоднозначно. Гофман пережил множество смертных приговоров, резких критических выпадов, неоправданных обвинений. Оппоненты не стеснялись в определениях, называя писателя не только «экстатиком», но и прямо сумасшедшим. Часто уничтожающими и весьма недальновидными были суждения о его произведениях таких признанных литературных мастеров того времени, как Гегель и Людвиг Тик, Гете и В. Скотт. Практически двухвековая история интерпретации гофмановских текстов знала подходы с точки зрения поисков признаков психических отклонений. Однако самым веским аргументом в защиту творчества Гофмана стало время. Прошло почти два века, кто из немецких романтиков оказался столь же известен, читаем и изучаем, как Гофман? Пожалуй, никто. Более того, самобытная творческая манера Гофмана оставила заметный след в истории европейской литературы XIX-XX вв. Безуслов-

---

<sup>16</sup> Берковский Н. Я. Там же. С. 65

ную значимость эстетических открытий Гофмана подчеркивали такие разные художники, как Бальзак и Гейне, Пушкин и Достоевский, об этом писали Белинский и Герцен. Интересно, что именно русская литература переосмыслила наследие Гофмана наиболее полно и оригинально. Огромное значение творчество Гофмана имело и для становления творческой манеры самого яркого представителя американского романтизма – Э. А. По.

#### 2.1.4.1. Судьба писателя

Удивительная разносторонность Гофмана нашла отражение в известной эпитафии: «... здесь покоится прах Э. Т. А. Гофмана, родившегося в Кениксберге в Пруссии 24 января 1776 г. и скончавшегося в Берлине 25 июня 1822 г. Он одинаково замечателен был как юрист, как поэт, как музыкант, как живописец». Эти слова весьма точно воплощают то центральное противоречие, которое мучило писателя на протяжении всей его жизни – противоречие между практической и творческой деятельностью.

Гофман родился в семье прусского королевского адвоката. Уже в раннем детстве он обнаружил разнообразные творческие способности. Как замечают исследователи, раньше других проявил себя талант живописца. Но главной страстью Гофмана была музыка. Писатель играл на нескольких музыкальных инструментах, обнаруживал незаурядный талант дирижера и композитора. Его романтическая опера «Ундина», написанная на текст поэмы его приятеля Фуке, актуальна до сих пор. Но жизненные обстоятельства заставляли его постоянно совмещать творчество с трудом юриста. В 1798 г. Гофман заканчивает юридический факультет. На службе в юридическом ведомстве он проявляет себя очень исполнительным и способным специалистом, в конце жизни занимает даже весьма престижные должности. Стремясь к творческой реализации, Гофман вынужден служить. Глубокий трагизм мироощущения вызывает острое желание жить для искусства и невозможность такой жизни. Все это вело к постоянным душевным терзаниям. Письма друзьям полны жалоб на «архивную пыль», которая «застилает все виды на будущее». Службу он называет скалой Прометея. Писатель постоянно раздумывает о том, что если бы обстоятельства были к нему благосклоннее, он мог бы стать великим композитором, но из-за жестокости судьбы останется никчемным юристом. Во многом эта ситуация усугубляется обстоятельствами немецкой жизни того времени. Германия на рубеже XVIII-XIX в. была отсталой страной, состоящей из множества мелких княжеств. Разумеется, что менее всего востребованы были в этой отсталой стране художники. Они не находили поддержки как со

стороны дворянства, духовно убогого, неразвитого, так и со стороны бюргеров, не интересовавшихся ничем, кроме бытовых вопросов. Война, прокатившаяся по территории страны, только усугубила положение. Лишившись в 1806 г. службы в занятой Наполеоном Варшаве, Гофман мечтает о творчестве. Но художник в этом мире тем более никому не нужен. Переезжая из города в город, писатель нигде не находит себе места. Незначительные заработки капельмейстера, декоратора, учителя музыки практически не позволяют свести концы с концами. Весьма красноречиво характеризует этот этап одна дневниковая запись тех лет: «Продал старый сюртук, чтобы поесть». Голод и бедствие становятся постоянными спутниками Гофмана. С 1814 г. Гофман обосновывается в Берлине, получив должность в министерстве юстиции. Повышение качества жизни не способствует внутреннему спокойствию. Для него это «возвращение в тюрьму». Показателен при этом тот факт, что служит он хорошо, доказательством чего становится значительное продвижение по службе. Для творчества остается ночь. Гофман живет активной духовной жизнью. Он участвует в оживленной культурной жизни Берлина. Как отмечает Н.Я. Берковский, «Гофман прославил в Берлине погребок Люттера и Вегнера, где он встречался со своим близким другом, знаменитым актером Людвигом Девриентом. Оба они бурно проводили здесь поздние часы, на радость другим посетителям погребка предавались вдохновенным юмористическим импровизациям <...>»<sup>17</sup>. Но пережитые лишения серьезно сказываются на его здоровье. Болезнь постепенно лишает писателя способности двигаться, и в 1822 г. он умирает в возрасте 46 лет, в самом расцвете творческих сил, оставив незаконченным роман «Житейские воззрения кота Мурра».

В конце жизни Гофман попал в немилость к властям, он стал жертвой полицейских гонений в результате меткости своей политической сатиры, которую не мог прикрыть никакой эзопов язык. В результате волнений немецкой молодежи начались репрессии на инакомыслие. При этом заранее сочинялись обвинения и к ним выбирались обвиняемые. Гофман как участник судебных расследований «наблюдал беззаконие и бессудность»<sup>18</sup>. Выйдя из состава следственной комиссии, он в 1822 г. написал повесть «Повелитель блох» – едкую политическую сатиру, в том числе и на крупного государственного чиновника полицейского директора фон Камптца. Рукопись была арестована и опубликована без цензурных купюр лишь в 1908. г. Началось предвзятое расследование с участием короля Фридриха-Вильгельма III, которое уже не могло слиш-

---

<sup>17</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 425.

<sup>18</sup> Там же.

ком навредить писателю, поскольку он был уже в плену гораздо более серьезных невзгод – прогрессирующего паралича.

В силу сложных жизненных обстоятельств и чрезвычайной одаренности Гофман начинает путь писателя достаточно поздно, в 1809 г. При этом любовь к музыке и живописи живут рядом с писательским творчеством и обуславливают своеобразие его индивидуального авторского стиля, неслучайно Е. Н. Корнилова определяет прозу Гофмана как сонатно-симфоническую<sup>19</sup>.

#### 2.1.4.2. Особенности мировоззрения и эстетики

Гофман – представитель позднего немецкого романтизма. Как любой большой художник, он дает свою интерпретацию базовых романтических категорий и конфликтов, существенно трансформируя его сущностные особенности, предвзято открывая реалистической эстетики. С самого начала своего творческого пути Гофман отличался уникальностью мировидения, своеобразием трактовки характера и очевидной оригинальностью стиля. При глубоком анализе становится очевидно, что, казалось бы, самые фантастические плоды авторской воображения оказываются отражением обстоятельств реальной жизни. Обнаруживая связь с эстетическими принципами иенских и гейдельбергских романтиков, писатель делает центром своей художественной вселенной творческую личность, художника – энтузиаста, по его собственному определению, способного ощутить за материальной оболочкой духовную сущность бытия, желание постичь его тайны. Как высший судья, Гофман делит всех людей на два типа. Первые из них – нормальные люди, лишённые потребности духовного. Они живут исключительно в материальном пространстве и вполне счастливы, хотя, с точки зрения Гофмана, их счастье ложно, оно основано на неведении, да и куплено ценой отказа от красоты, гармонии, свободы. Людей, чьи взгляды отличаются от их, воспринимают как сумасшедших. Им противопоставлен другой тип – «истинные музыканты», люди не от мира сего. Они не столько живут в этом материальном мире, сколько находятся в неизбежном конфликте с ним, с ужасом созерцают реальность и пытаются укрыться от нее в мире творческой фантазии. Сколько бы им не казалось, что они наконец обретают счастье в минуты творческих порывов, их счастье также мнимо и мимолетно, так как существующий вокруг реальный мир постоянно напоминает о себе, заставляя спуститься с небес на землю. Противоречия между миром реальным и творческой фантазией часто становятся для музыкантов источником трагического разлада, который

---

<sup>19</sup> Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западно-европейского романтизма. М., 2001. С. 260-318.

в разных произведениях Гофмана получает различное разрешение, порой, приводит к трагическому раздвоению личности. В связи с этим определяется основной конфликт, положенный в основу всех его произведений – конфликт между художником и обществом.

Как представитель позднего немецкого романтизма, уже в отдельных своих прозрениях предвещающего проблематику развития искусства следующей эпохи, Гофман в своем творчестве представляет новую трактовку личности романтического героя. Соответственно, и картина мира в его произведениях меняет свои типологические черты по сравнению с той, которая была представлена в произведениях ранних немецких романтиков. Личностное переживание неблагополучия окружающей жизни заставляет писателя сделать ее предметом критического изображения. Гофман наследует иронию иенцев, но изменяет ее объект и усиливает ее, вводя сатиру, сарказм, гиперболизацию, гротеск. Объектом иронии писателя становится не столько сам художник, хотя этот вид романтической иронии всегда сопутствует гофмановскому положительному герою, который не может в реальных условиях воспринимать себя вполне всерьез. Ирония оказывается направленной вовне, для выявления недостатков окружающей действительности. Она становится социально активной. Белинский, рассуждая о действенности сатирического изображения социальных противоречий, приводил в пример гофмановское творчество, «жизненность, существенность, особую жгучесть» его юмора: «немецкие филистеры и педанты должны чувствовать до костей свою силу юмористического гофмановского меча».

#### 2.1.4.3. Этапы творческого развития

Если суммировать разнообразные исследовательские интерпретации творческого пути Гофмана, в его деятельности можно выделить три основных периода, которые при внутренней преемственности отличаются особенностью постановки проблемы: при этом развитие идет по принципу усложнения проблематики, углубления трактовки основных жизненных противоречий, становления диалектизма, что неизбежно приведет позднего Гофмана к постановке задач реалистического искусства и сложному синтезу разнообразных эстетических начал, вылившихся в оригинальную художественную структуру и богатейшую проблематику неоконченного романа «Житейские воззрения кота Мурра».

**В первый период** творчества Гофман создает произведения, вошедшие в сборник 1808-1814 гг. «Фантазии в манере Калло».

**Второй период** творческого развития, ограниченный примерно 1815-1820 гг., характеризуется углублением осознания драматизма современной жизни и глубокого трагизма положения художника. Углуб-

ляется философское понимание человека и проблематики современных социальных отношений, которые становятся причиной дисбаланса внутренней жизни личности, ведут к деформации системы ценностей, что нередко делает художника источником не столько добра, сколько зла (в общем бытийном смысле).

1815-1816 - «Эликсиры Сатаны».

1817 гг. – «Ночные рассказы».

1819-1820 – «Серрапионовы братья» (4 тома).

**Третий период** – эпоха синтеза романтических и реалистических тенденций и проработки концепции гофмановского варианта социально-философского романа.

1820-1822 – «Житейские воззрения кота Мурра».

1822 г. – «Угловое окно».

### **Вопросы для проверки усвоения материала**

1. Назовите хронологические рамки существования и перечислите основных представителей кружка Йенских романтиков.
2. Какое направление философской мысли развивают работы Шеллинга? Какие идеи Шеллинга оказались важными для развития миропонимания в искусстве эпохи романтизма?
3. Почему романтики считают творчество высшей формой проявления жизни?
4. Что такое *романтическая ирония*?
5. Перечислите отличительные особенности Гейдельбергского романтизма.
6. Почему Гофман считается представителем позднего этапа развития Романтизма в Германии?
7. Дайте определение понятию «литературная сказка».
8. На какие группы делит людей Гофман?
9. Перечислите действующих лиц сказки Гофмана «Золотой горшок». Кто из них играет важнейшую роль в реализации конфликта произведения?
10. На какие три типа можно разделить героев романа Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра»?
11. С какой целью Гофман использует в романе «Житейские воззрения кота Мура» двойной сюжет?

## 2.2. Романтизм в Англии

Романтизм в Англии – явление своеобразное и эстетически самостоятельное. Датировать его можно примерно так же, как и романтизм в Германии: он начинает развиваться в последнее десятилетие XVIII в. и постепенно затухает, уступая место реализму, в 1820-30-е гг. Н.Я. Берковский утверждает, что он «начинается и заканчивается несколько раньше, чем в Германии». Но развивался он параллельно и породил явления, глубоко родственные немецким, при всем том, что прямой связи или влияния не было. Как утверждает Н.Я. Берковский, «нечаянное сходство – это самое интересное сходство», оно «говорит о каком-то скрытом и едином первоисточнике», «существует какая-то единая мировая ситуация, породившая романтизм»<sup>20</sup>.

### 2.2.1. Преромантизм

Отличие романтизма в Англии составила его долгая предыстория, так называемый преромантизм. Этим термином называют явления, органически связанные с романтизмом и характеризующие культурную ситуацию в Англии второй половины XIX в. «Это элементы романтизма, существующие вначале отдельно. Это элементы, которые еще не сложились в какую-то единую систему вкусов, идей, понятий, эстетических и философских норм»<sup>21</sup>. Преромантизм в Англии – очень своеобразен. В этом смысле он является как оппозиция рационализму буржуазно-капиталистическому, прагматическому XVIII в. в Англии, оппозицией сатирическому социальному роману. Дефо, Смоллетта, Фильдинга, Ричардсона, Голдсмита, Стерна.

Проявления преромантизма в Англии:

1. Интерес к творчеству Шекспира, хотя и очень специфический. Главное – возвращение Шекспира.

2. Всесторонний интерес к фольклору. Томас Перси (1729-1811), английский писатель и журналист, с 1782 г. епископ, положил начало изучению фольклора в Англии и Шотландии. В 1765 г. он опубликовал сборник собранных им шотландских народных баллад «Памятники древней английской поэзии». Т. Перси представил произведения народной поэзии в несколько обработанном виде и, таким образом, ввел традицию редактирования произведений устного народного творчества. Издание Перси вызвало большой интерес как в Англии, так и по всей Европе. Ведь народные баллады ввели новые национальные сюжеты

<sup>20</sup> Берковский Н.Я. лекции... С. 123.

<sup>21</sup> Там же. С. 124.

(исторические, фантастические, любовные, разбойничьи), нарушили господство классических античных мифов. С другой стороны, они поразили читателей естественностью, органичностью, простотой и безыскусностью и при этом лиризмом, эмоциональностью поэтического языка, столь отличающегося от того, что предлагала господствовавшая в то время поэзия классицизма. Шотландские баллады органично вошли в мировую поэзию и фабулой, и повествовательной манерой, и размером. Интерес к ним породил ряд имитаций: Макферсон «Поэмы Оссиана», П. Мериме «Гузла». Опыт Т. Перси положил начало изучению фольклора во всех европейских странах. Он оказал серьезное влияние на Гердера и появление его сборника «Голоса народов в песнях».

3. Интерес к Готике. Его специфическое проявление – развитие формы готического или «страшного» романа. Основателем жанра стал Х. Уолпол (1717-1797), который в 1764 г. опубликовал роман «Замок Отранто», имевший шумный успех и породивший целую традицию в английской литературе того времени. Самым заметным явлением становится творчество Анны Радклиф (1764-1823). Лучшим ее произведением принято считать роман «Удольфинские тайны» (1794). Н. Я. Берковский писал: «У Радклиф, и в этом ее особый талант, очень простые вещи оказываются страшными. И страшное у нее производит гораздо более сильное впечатление. Оказывается страшное – это дверь, страшное – это отсутствие внутри запора... Самые простые предметы, явления – они могут вызывать ужас. Это художественное открытие Анны Радклиф. Страшное, ужасное рождается из банальностей, из прозы... Страшное входит в суть вещей»<sup>22</sup>. Но в конце истории всему ужасному, фантастическому находится простое объяснение, и в этом – верность автора Просвещению. Среди наиболее ярких последователей А. Радклиф был М. Г. Льюис (1775-1818) с романом «Монах» (1795), по мотивам которого Гофман создал свои «Эликсиры дьявола» (главная его тема Льюиса – тоска по человеческой свободе), а также Ч. Мэтьюрин (1782-1824) («Мельмонт-странник», 1820) и Мэри Шелли (1797-1851) («Франкенштейн, или Современный Прометей», 1818).

### 2.2.2. Английская романтическая поэзия

Ранний романтизм в Англии, как и в Германии, представлен поэзией. «Озерная школа» получила такое название вследствие того, что Уильям Вордсворт (1770-1850), Сэмюэл Тэйлор Кольридж (1772-1834) и Роберт Саути (1774-1843) жили в Озерном крае, графстве на севере Англии. В 1798 г. появился первый опыт лейкистов, представивший

---

<sup>22</sup> Там же. С. 131-132.

произведения Вордсворта и Колриджа сборник «Лирические баллады». Опора на традиции английской и шотландской народной поэзии, отразившаяся в жанрово-тематических, ритмических и стилистических особенностях этого сборника, обусловила его особую роль в развитии английской и всей европейской лирики. «Лирические баллады» впервые в европейской поэзии продемонстрировали отказ от традиций классицизма и формирование новых тенденций, определивших направление развития европейской поэзии на протяжении первой половины XIX в. В 1800 г. Вордсворт написал предисловие к этому сборнику, в котором впервые высказал резко критическое отношение к поэзии классицизма. Это предисловие выразило программные принципы раннего английского романтизма:

1) в отношении предмета изображения, выбора тем и мотивов лирического произведения они потребовали отказа от опоры на античную историю и мифологию и обращения к повседневной жизни простых людей с их заботами и переживаниями, к внутреннему миру простого человека, к самобытным проявлениям английской истории и культуры. Этому способствовала активная опора на произведения английской народной поэзии.

2) в области ритмической организации поэтического произведения они противостояли требованиям классицизма с жесткой канонической строфикой, опираясь на традиции народной поэзии, обрабатывая форму жанра народной баллады, лирической песни и т. п.

3) значительные изменения коснулись стиля поэтической речи: они сделали более простыми и естественными синтаксические конструкции, исключили риторическую перегруженность всевозможными фигурами и громоздкими метафорами, приблизив поэзию к обыденной речи, стали использовать разговорную лексику.

Благодаря этим изменениям они добились того, что их поэтические зарисовки из народного быта выглядели естественно, убедительно, а переживания лирического героя находили отклик в сердце любого читателя, независимо от его сословной принадлежности или национальности. Опора на жанр народной баллады привнесла в поэзию лейкистов предметность и некоторую сюжетность, качества, не характерные для лирики раннего немецкого романтизма. Рассказчик в балладе становится очевидцем или участником событий, предметом изображения становятся события повседневной жизни и вызванные ими переживания. Лирические сюжеты лейкистов часто отличаются драматизмом и даже трагизмом, так как предметом изображения становится события внешней и внутренней жизни простого человека, жизнь которого существенно усложнил промышленный и аграрный переворот в Англии, обесценивший

ручной труд. Лейкисты не только протестуют против социальной несправедливости, но выявляют нравственно-этическую подоплеку происходящего: истинная трагедия простого человека в том, что под воздействием голода, нищеты и бесправия он озлобляется и теряет положительные душевные качества. Английские поэты существенно расширили жанровый арсенал романтической лирики, они ввели в литературную традицию жанры баллады, вдохнули новую жизнь в дружеское послание и элегию.

### **2.2.3. Вальтер Скотт (1771-1832)**

#### **2.2.3.1. Творческая биография. Формирование мировоззрения и эстетики**

В истории английской и европейской литературы имя В. Скотта занимает значительное место. Поэт, переводчик, популяризатор английской литературы, а главное, основатель жанра исторического романа нового времени, оказался человеком, чутко воспринимавшим и адекватно перерабатывавшим важнейшие социальные, философские и эстетические тенденции времени, и реализовавшим свои идеи с небывалой простотой, естественностью, органичностью, что сделало его одним из самых читаемых писателей по всей Европе, а предложенную им романную концепцию – самой обсуждаемой в творческой среде на протяжении первой половины XIX в.

В. Скотт был уроженцем Шотландии, поэтому с детства впитал основы местной культуры и унаследовал от окружения поэтическое чувство природы, а также интерес к народной поэзии. Он родился в семье адвоката Вальтера Скотта и дочери профессора медицины Эдинбургского университета Анны Резерфорд. В доме поэта традиционна была устная декламация народных легенд и баллад.

Будущий писатель получил хорошее образование, закончив юридический факультет Эдинбургского университета. В то время там работала целая плеяда блестящих ученых, среди которых были Дэвид Хьюм, Джон Стюарт, Адам Фергюссон, Г. Макмастер, Александр Титлер. Уже в годы учебы проявился серьезный интерес Скотта к родной и немецкой науке и культуре. Членство в Философическом обществе привело к увлечению скандинавской мифологией. Будущий писатель не только пленялся поэтической красотой преданий, но и выступал с сообщениями и докладами по этому предмету. В это время Скотт испытывает влияние немецкого просветителя доктора Энтони Уиллиха, которое формирует в сознании будущего писателя устойчивый интерес к современной литературе и эстетической проблематике, к современности. Скотт увлекается творчеством Ф. Шиллера и на основе его переосмыс-

ления формирует первые собственные эстетические позиции. Внимание к немецкой литературе, особенно драме и романтической лирике усиливается после знакомства с известным адвокатом Уильямом Эрскином, В этот же период Скотт пробует свои силы в переводе. Переводческая деятельность, как и развивающийся параллельно интерес к изучению народного фольклора, становится важным этапом творческого развития писателя. В 1791 г. Скотт получает звание адвоката, начинает активную практику и при этом много ездит по Шотландии, стремясь попасть в ее самые дальние и глухие уголки, где еще сохранились нетронутые цивилизацией очаги шотландской культуры. Скотт внимательно изучает историю Шотландии, ее язык и культуру, особенности национального характера, сложные взаимоотношения с Англией. В этом процессе важно подчеркнуть влияние еще одного его старшего друга, знаменитого ученого Адама Фергюссона. Места, тщательно осмотренные Скоттом, станут затем местом действия повествовательных поэм «Мармион» и «Дева озера», а также романов Шотландского цикла. Кстати, именно во время длительной поездки по Озерному краю вместе с братом Джоном и А. Фергюссоном Скотт знакомится со своей будущей женой, Шарлоттой Карпантье. Еще одна любопытная деталь. Скотт был от рождения хромым, возможно, нежелание мириться с некоторой увечностью делает его столь активным. Он становится квартирмейстером Шотландского полка драгун, компенсируя таким образом, свое романтическое стремление к военной жизни, скачке на лошади, воинской славе.

Еще одним важным увлечением Скотта был антиквариат, собирание которого в XVIII в. было одной из специфических форм историко-культурного исследования. Интересу к знакам материальной культуры способствовало общение Скотта с дипломатом лордом Элгином и адвокатом Робертом Шортридом. Важно подчеркнуть и то, что писатель постоянно совмещал разные виды деятельности – адвокатскую практику, собирание антиквариата, историко-культурные и философские изыскания, а чуть позже литературно-критическую деятельность. Это, по-видимому, и формирует широту его взгляда на мир, способность проникать в суть жизненных явлений. При этом особое значение для формирования его историософской концепции имели труды ученых-просветителей Стюарта, Блэра, А. Смита, а также современных философов-историков Александра Титлера, Дэвида Хьюма и Адама Фергюссона, давших Скотту основу для современного понимания сути исторического процесса и трактовки идеи прогресса. Эти увлечения были важным этапом подготовки сознания исторического романиста.

Во время путешествий по Шотландии Скотт не только осматривал местные достопримечательности, но и активно собирал произведения

устного народного творчества, вступая в диалог с Томасом Перси, составителем сборника «Памятники древней английской поэзии». Собранные баллады Скотт опубликовал в 1802-3 гг. в сборнике под названием «Песни шотландской границы», подвергнув их литературной обработке, исправляя метрику, ритм, фразеологию. Сборник был одобрително встречен современниками и неоднократно переиздавался как в Англии, так и в других европейских странах. Ритмический строй народных песен, метафорика, мотивы и образы оказали заметное влияние не только на английскую поэзию. Отголоски этого влияния заметны и в русской поэзии, например, в пушкинском стихотворении «Ворон к ворону летит», названном в рукописи «Шотландской песней» и представляющем вольный перевод первой половины одной из баллад, записанных В. Скоттом.

Изучение и литературное адаптирование баллад стало первым этапом творческой деятельности Скотта. Произведения устного народного творчества будят его творческую фантазию: он начинает работать над эпической повествовательной поэмой «Песня последнего минестреля» (1805), за которой последуют «Мармион, или рассказ о битве при Флоддене», «Дева озера» и другие. Эти произведения тесно связаны с народными балладами, которые собирал и обрабатывал Скотт. Баллады органически входят в сюжет поэм, растворяются в их архитектонике, определяя сложное переплетение в сюжете поэм реальных и фантастических событий. Подобно Шекспиру, Скотт считал, что сверхъестественные силы – не вымысел, а жизненный факт. Они активизируются в наиболее противоречивые периоды общественного развития, как бы становясь формальным проявлением происходящего. В сюжете поэм фантастическое начало занимает особое место, являясь не только проявлением романтических тенденций, но и воплощая авторскую мысль о внутреннем своеобразии ситуации, о нравственно-психологической сложности происходящего (сравните с пушкинским мотивом бесовства / стихии в «Стансах», «Бесах» и романе «Капитанская дочка»). Уже в поэмах определяются характерные черты позиции Скотта-романиста – рассказчика, повествователя, участника и комментатора событий, размышляющего о нравственной сущности происходящего. Проявляется здесь и развивающийся в последующие периоды интерес к изображению объектов, традиционно привлекавших внимание романтиков, – старинных замков, монастырей и аббатств. Характерно то, что Скотт в подобных эпизодах практически не дает воли фантазии, но описывает объекты с точностью историка культуры. Фантастическое и реальное сосуществуют в художественном пространстве поэм Скотта и определяют их своеобразие. Особую роль в поэмах играют лирические вставки – баллады (эту фор-

му синтеза лирического и эпического унаследует Пушкин, используя ее по-своему и в романе «Евгений Онегин», и в поэме «Полтава»). В работе над поэмами оттачиваются принципы работы будущего романиста – тщательность работы с источниками (документами, мемуарами, произведениями писателей-предшественников, народными преданиями). Длительный подготовительный этап, предшествовавший собственно написанию, был связан с поисками основ для выстраивания сюжета и образной системы будущих произведений, в которых реальность преломлялась сквозь призму авторской фантазии.

Важное место в творческой биографии Скотта занимала и литературно-критическая деятельность. Кроме статей для «Эдинбургского» и «Ежеквартального обозрения», он был автором многочисленных вступительных статей к различным сочинениям. Эти статьи, посвященные не только литературе и истории, но и народной культуре, праздникам, обрядам, суевериям, еще раз подчеркивает разнообразие интересов их автора. Отдельная линия критических работ Скотта связана с творчеством романистов XVIII в. – Свифта, Драйдена, Поупа, Уолпола, Радклифф (в 1821-24 гг. автор соберет отдельные статьи в книгу «Жизнь романистов»). Критик проявлял пристальное внимание прежде всего к традиции рыцарского, готического и антикварного романа в связи с их интересом к фактам бытовой культуры и сверхъестественному, что занимало и романтиков, воспринимаясь как необходимая часть жизни, которая должна поселиться рядом с обыденностью. В своих статьях Скотт одним из первых рассматривает отдельные произведения как элементы литературного процесса, ищет причины возникновения культурных феноменов, анализирует особенности поэтики.

Все это, безусловно, имело огромное значение для формирования собственного представления о романе. Но произведения Скотта – это уже романы нового времени. В них ощущается движение истории, события имеют нравственно-историческую обусловленность, они не чудесны, а закономерны.

Оригинальность произведениям Скотта придавало и то, что в арсенале писателя было три языка – английский, шотландский и французский – их последовательное использование создает удивительный эффект перехода от одного типа мышления к другому, дает дополнительные возможности для изображения событий, происходящих в разных странах в разное время. Возникающее в результате этого соседство точек зрения разных сторон, участвующих в событии, было особенно важно для раскрытия истинного смысла происходящего.

В обращении Скотта к использованию в рамках одного произведения разных языков выявляется его знакомство с идеями Гердера о связи

языка с органическими особенностями национальной культуры. Язык Скотта отражает прежде всего систему мышления, систему, сложившуюся на основе специфики национальной картины мира, особенностей национального сознания.

### **2.2.3.2. Жанр исторического романа в творчестве В. Скотта**

Обращение Скотта к жанру исторического романа было закономерно. Историческая поэма не давала возможности воплотить весь тот богатый материал, который автору удалось собрать в многочисленных экспедициях по Шотландии и в процессе изучения исторических документов. В ней нельзя было воссоздать историческую эпоху во всем многообразии ее форм, ввести все характерные человеческие типы, поставить вопрос о нравственном статусе происходящего в контексте вечных ценностей. Скотт искал художественную форму, которая могла бы адекватно воплотить отражение исторических событий в культурной памяти человечества, указать на объективную связь прошлого и настоящего. Этим был предопределен путь от поэзии к прозе, к созданию нового жанра исторического романа, значительно отличающегося от образцов, предложенных писателями XVIII в. Берковский Н.Я. писал: «У Вальтера Скотта проявились конститутивные черты романа исторического, черты, строящие этот роман», «... секрет успеха в том, что его исторические романы отвечали на очень насущные современные вопросы. Во всех романах <...> он старался дать отчет себе и своим современникам, откуда произошел сегодняшний день, <...> откуда пошла современная Европа, из каких больших узловых событий, из каких сил она сложилась»<sup>23</sup>. Его романы открывают перспективы исторического мышления, показывают, как «сегодня» органично связано с «вчера» и «позавчера», как частное влияет на общее, и порой глубоко трагически.

Изучая работы своих предшественников, В. Скотт поднимается до нового понимания истории. Это новаторство понимания исторического процесса и сути истории оказывает грандиозное влияние не только на всю европейскую литературу, но и на историографию, которая развивалась плодотворнее всего во Франции 1820-30-х гг. (французская романтическая историография). Последователями Скотта среди новых историков были Огюстен Тьерри («История завоевания Англии норманнами»), Гизо («История революции в Англии»), Тьер, Менье. «Очень часто художники идут впереди науки. Вырабатывают новые способы по-

---

<sup>23</sup> Берковский Н.Я. Лекции. С. 192-193.

нимания человеческой истории»<sup>24</sup>. Ранее подобное влияние на развитие исторической науки оказали произведения Шекспира.

Размышляя о событиях европейской и английской истории, изучая историософские сочинения А. Титлера, Д. Хьюма и А. Фергюссона, Скотт убеждается в истинности *теории исторической закономерности*: историческое развитие нации определяется социо-культурными потребностями ее народа, они имманентны национальной культуре. В основе движения истории лежат нравственные законы, следовательно, все социальные процессы, определяющие характер той или иной эпохи, вызваны стремлением преодолеть существующую несправедливость, улучшить жизнь, приблизить ее к представлению об идеале жизни, сложившемуся в рамках данной культуры. Такой разворот проблемы связан с авторским переосмыслением идей и событий Великой французской революции как закономерного ответа на потребности народной жизни. Это позволяет понять, почему сюжеты большинства романов Скотта связаны с национальной борьбой шотландцев, а также почему в основе сюжета многих романов оказывается история молодого героя, честного, порядочного, но еще не знающего жизни и вынужденного интуитивно определяться в исторических обстоятельствах.

По мнению Н.Я. Берковского, В. Скотт в своем творчестве сумел выделить несколько важнейших тем, осмысление которых не только обусловило непреходящий интерес к его творчеству, но и подняло на новый уровень историческое сознание человека XIX в:

- 1) проблема формирования современных европейских наций, духовные корни (в «Айвенго» изображена история завоевания англосаксов норманнами);
- 2) проблема формирования национальных государств («Квентин Дорвард»);
- 3) тема борьбы народов, подчиненных в процессе формирования национальных государств – тема Шотландии («Легенда о Монтрозе», «Роб Рой»);
- 4) сущность, истоки, причины буржуазных революций («Пуретане»).

Романам английского писателя присущи детальность, этнографичность, верность жизненной правде. Скотт упивается декоративной стороной жизни: костюмами, интерьерами, антуражем и т. д. Но за этим стоит не столько интерес к внешней форме, сколько осознание того, что все внешние проявления являются порождением национальной души, ее особенностей и противоречий. Современники не только зачитывались

---

<sup>24</sup> Там же. С. 195.

этими описаниями, но и устраивали скоттовские маскарады. Вследствие этого 1820-30-е гг. можно назвать эпоха В. Скотта.

В интересе к внешним проявлениям жизни есть еще один важный знак времени: поэтика детализированного воспроизведения объективного мира, а через нее – его объективное исследование еще только формировалась в это время, потребность в ней была весьма ощутима. В. Скотт чутко улавливает эту потребность и отвечает на нее.

Важным открытием Скотта стало то, что он, выражаясь словами Пушкина, писал историю запросто. В его произведениях главное – не исторические узлы, редкие всплески активности, а сама повседневная жизнь. «Повседневность – она и дает эти узлы, которые снова готовы распусться в повседневности. <...> Он открыл первостепенное значение <...> простых и скромных вещей <...> Чрезвычайное возникает из обычного и снова возвращается в обычное»<sup>25</sup>.

В. Скотт создал новый способ введения исторических лиц. Он не объявляет читателю, кто перед ними, а вводит их инкогнито, как обыкновенных людей, неприметных, но в этом первом появлении – ключ к пониманию их образа и их исторической функции, залог успешности их предприятия (Людовик XI в «Квентине Дорварде» – купец; по сути своего исторического поведения он и есть делец, скупающий французские земли и объединяющий Францию в единое государство).

### Вопросы для проверки усвоения материала

1. Перечислите черты преромантизма в Англии.
2. Какой жанр народной поэзии привлек внимание Т. Перси?
3. Кто такие «лейкисты»? В чем их основная заслуга в истории европейской поэзии?
4. Назовите имя создателя жанра готического романа.
5. Назовите имена ученых, оказавших влияние на становление историко-философской концепции В. Скотта.
6. Перечислите основные особенности жанра исторического романа в трактовке В. Скотта.
7. Что подразумевает теория исторической закономерности?
8. Назовите имена историков, чьи труды повлияли на творчество В. Скотта.
9. Как В. Скотт использовал в своих романах образы реальных исторических лиц?
10. С какой целью европейские прозаики эпохи романтизма обращаются к форме мемуаров, записок, дневника и т.п.?

---

<sup>25</sup> Там же. С. 198.

11. Каковы функции фантастики в романе «Роб Рой»?

## 2.3. Романтизм во Франции

### 2.3.1. Особенности становления и развития романтизма во Франции

Становление романтизма во французской литературе представляло собой весьма специфический процесс на фоне истории европейского романтизма. Если в немецкой, английской, а также русской литературе новое направление утвердилось как определяющее явление еще на рубеже XVIII-XIX вв., то во Франции в начале XIX в. еще господствовали нормы классицистической эстетики. Острота политических процессов передвинула на задний план все другие аспекты культурной жизни страны, не позволила критически осмыслить происходящее и понять его суть. При этом важно, что именно размышления европейских ученых и художников о Великой французской революции и Наполеоновских войнах положили начало развитию нового исторического мышления, стали во многом основой формирования нового представления о роли личности в истории, о логике исторического развития нации.

Романтические тенденции во французской литературе впервые со всей определенностью проявились в творчестве Франсуа Рене де Шатобриана (1768-1848) (повести «Атала́», «Рене», философские произведения) и Анны Луизы Жермены де Сталь (1766-1817) (романы «Дельфина», «Коринна или Италия»; «О литературе», «О Германии»). Они пережили гонения властей, эмиграцию, непризнанность на родине. Шатобриан и Жермена де Сталь считаются основателями французской романтической школы. Проблематика и поэтика их произведений определяется специфическим переосмыслением романтической философии и эстетики эпохи сквозь призму проблем французской действительности того времени. В их творчестве впервые подверглась художественному исследованию личность современного человека, его внутренняя жизнь в контексте исторических (политических и социальных) катаклизмов рубежа веков.

Несколько позже заявили о себе в литературе Альфонс де Ламартин (1790-1869) и Альфреда де Виньи (1797-1863), также настойчиво реализовавшие в своем творчестве романтические тенденции, но не ставшие идеологами нового литературного направления.

На рубеже 1820-30-х гг. начинается история творческой деятельности Ж. Санд (Аврора Дюпен, в замужестве Дюдеван, 1804-1876), чье имя ассоциируется не только с принадлежностью романтизму, но и с активизацией демократической проблематики в художественной литературе. Творческое наследие Санд огромно: более 100 крупных произ-

ведений - романов и повестей, драмы, огромное количество статей на общественные и эстетические темы и бесчисленное количество писем. В работе она была очень пунктуальна: всегда выполняла раз принятую норму – двадцать страниц в день.

Активная жизненная позиция Санд, нежелание смириться с той ситуацией презрения к женщине, в которую нередко попадала сама, способствовала ее сближению с социалистами-утопистами: Сен-Симоном, Фурье, Леру. Их идеи получали в ее произведениях выразительное живое воплощение, проникали глубоко в душу читателей, зарождая в них потребность к активным действиям ради улучшения жизни. Не будучи сторонницей революционных путей преобразования жизни она приняла активное участие в революции 1848 г., т. к. однозначно разделяла если не методы, то позиции восставшего народа. Народ был носителем этического идеала Санд. Важнее всего в народе для нее было отсутствие эгоизма, способность к сопереживанию и глубокому чувству. Она принимала участие в работе революционного правительства, была редактором «Бюллетеня революции».

Уже в первом романе «Индиана» (1832) она обратилась в судьбе женщины, борющейся за свое личное достоинство, за свою свободу. Сквозь призму судьбы героини представлен в творчестве Ж. Санд критический взгляд на современную французскую действительность, насыщенную социальными противоречиями. Современники увидели в этом романе некоторое подражание Бальзаку. Сама Санд признавалась, что большое влияние на формирование ее писательской манеры оказали также Байрон, Шатобриан, Руссо и Гете. Интерес к Руссо особенно показателен. Именно его концепция естественного человека сформировала этические идеалы романистки, обусловила устойчивый интерес к представителям третьего сословия и неоднократно воссоздаваемый ею путь положительный героя-дворянина к разрыву со своей средой и сближению с простым народом. С другой стороны, признание интереса к авторской манере мэтров европейской литературы того времени не значило, что Санд просто следует за ними. Она настойчиво вырабатывала свой уникальный стиль, особое видение мира, способствовавшее выражению ее идей. Реалистическое видение жизни, характерное для произведений Бальзака, казалось ей ограниченным: в нем нет места фантазии и мечте об идеале, без которой жизнь казалась и Санд, и ее героиням невозможной. Она была убеждена, что стиль, индивидуальная авторская манера должны быть подчинены «идеалам, выросшим из убеждений». Именно ради воплощения в тексте, а потом и в жизни своих идеалов писала она свои многочисленные романы, чтобы заставить читателей улучшить свою собственную жизнь, стать самостоятельными, индиви-

дуальностями, а через это и улучшить жизнь вокруг, так как положительный герой Санд не в состоянии мириться с несчастьями окружающих (как граф Альберт Рудольштадт и другие герои). Романтизм Ж. Санд более всего проявился именно в ее настойчивом стремлении к идеалу, которым она доказывала свое право изображать людей «такими, какими они должны быть».

Огромный интерес читателей, в том числе и в России, вызвали ее итальянские повести («Леони Леоне», «Последняя Альдини», «Ускок» и др.), в которых в центре авторского внимания оказывается образ носительницы «слабого сердца». Вершиной творчества писательницы считаются романы «Орас» (1841), «Консуэло» (1842-3), «Графиня Рудольштадт» (1843). В центре «Консуэло» образы представителей искусства и вопрос о том, каково подлинное искусство. С этим связан мощный аллегорический подтекст романа. Консуэло – демократическая героиня, прекрасно знакомая и с миром народной музыки, и с музыкой духовной. Ее учитель маэстро Порпора научил Консуэло тонко чувствовать истинно прекрасное, которое не в ухищрении, а в простоте и безыскусности (противопоставление музыки народной и светской). Списывая образ своей героини со своих близких знакомых, среди которых была и знаменитая Полина Виардо, Санд подчеркивает огромную одухотворяющую силу искусства, возвышающую Консуэло над миром пошлости, в котором властвует золотой телец. Ей противопоставлены такие псевдотворцы, как Андзолето и Корилла, которые жаждут славы и денег, но не способны затронуть души слушателей.

Ярким представителем французского романтизма явился также Альфред де Мюссе (1810-1857). Вершиной его творчества становится роман «Исповедь сына века» (1836), название которого говорит само за себя. В отличие от многих романтиков, Мюссе не видел смысла в исторических сюжетах, заимствованных из Средневековья, так как они не способствовали «истинному выражению жизни», не касались современных животрепещущих проблем, не изображали нравов современного общества. Герой романа видит в настоящем пустоту. Анализируя его внутренний мир, Мюссе выявляет его разочарование и глубокое одиночество. Потерянность молодого современника, вошедшего в жизнь после катастроф 1793 и 1814 годов, объясняется спецификой современной общественной ситуации, когда «все то, что было, уже прошло. Все то, что будет, еще не наступило».

С традициями романтической школы связано творчество Эжена Сю (1804-1857), создателя морских повестей и многочисленных романов, написанных в популярной форме фельетонного романа. Они соединяли злободневность социальной проблематики с детективной сложностью

интриги, драматизмом, яркостью и неожиданностью изложения. Сю также считают одним из основоположников массовой литературы.

Как целая школа романтизм во Франции развивался позже, чем в других европейских литературах, поэтому на творческие поиски большинства его представителей оказали заметное влияние развивающиеся исподволь реалистические тенденции. Главное, что позволяет вписать их творчество в концепцию романтического искусства, это особенности концепции личности, интерес к бунтующему герою, выламывающемуся из традиционных общественных установок, а также поэтика контраста.

### **2.3.2. Виктор Гюго. Творческий путь**

Крупнейшим представителем романтизма во Франции стал В. Гюго (1802-1885), поэт, писатель, критик, общественный деятель. Это титаническая личность, масштаб которой поразителен даже для XIX в. Долгая и очень насыщенная разнообразными событиями жизнь Гюго связана с Францией, определяющими социально-политическими и культурными процессами. Его политические представления постепенно меняются от юношеского роялизма до постоянно углубляющегося демократизма, приведшего писателя к принятию революции и Республики. Определенную роль в этом процессе сыграло сближение с утопическими социалистами, переосмысление и реализация их теорий в рамках художественных произведений. С именем Гюго связано становление романтизма как определяющего литературного направления во Франции рубежа 1820-30-х гг. В его творчестве принципиальному реформированию подвергаются и эпос, и лирика, и драма.

#### **2.3.2.1. Раннее творчество. Лирика: переход от классицизма к романтизму. Особенности выбора тем и мотивов. Размер**

Творческий путь Гюго начинается с поэтических проб. Писать он начинает в 13 лет. Ранние поэтические опыты были подражательны, этим во многом и объясняется приверженность нормам классицистической эстетики. Однако уже эти стихотворения отличались высоким уровнем владения поэтическим мастерством, что приносит ему признание Французской Академии уже в пятнадцатилетнем возрасте. В 1822 г. появляется сборник «Оды и баллады». В нем молодой поэт еще демонстрирует связь с традициями нормативной эстетики классицизм, с другой стороны, уже заметна трансформация жанра оды. Отказ от норм классицизма и обращение к идеям романтизма происходит постепенно. Сборник «Оды и баллады» 1826 г. Гюго сопровождает программным предисловием, где он впервые заявляет о своей приверженности роман-

тизму. Большинство вошедших в этот сборник стихотворений представляют собой лирические новеллы на средневековые сюжеты и мотивы. Это обращение к средневековью было знаком времени, позволившим отойти от нормативности классицизма. Для Гюго характерна новая образность, заимствованная из средневекового фольклора и народных песен эпохи Возрождения, он создает живописные картины: замки, башни, битвы, турниры, рыцари, русалки, феи, гномы, великаны. В этих произведениях заметно некоторое влияние творчества французских поэтов эпохи Возрождения, особенно лирикой крупнейшего из них – Франсуа Вийона, а также обращение к традициям французской народной поэзии. Молодой поэт экспериментирует со стихотворным ритмом, размером, рифмой, использованием звукописи. Поэтический сборник «Восточные мотивы» (1829) утверждает господство новых эстетических принципов в поэзии Гюго. В этом сборнике впервые во всей полноте реализуется богатство красок, предваряющее его романное творчество. Столкновение культур рождает контрастный динамичный образ мира, противостоящий классицизму. В «Восточных мотивах» проявляется музыкальность лирики Гюго, предваряющая эксперименты парнасцев и символистов. В стихотворении «Джинны» вариации количества слогов в строке от двух до десяти дают удивительный эффект смены настроения. От строки к строке сгущается атмосфера ужаса. В сочетании слова, музыки, живописи, лежащих в основе произведений, вошедших в «Восточные мотивы», реализуется романтическая идея синтеза искусств. Интерес к лирике сохранится и позднее, но уже не будет преобладающим. Это вполне закономерно. Гюго идет к целостному осмыслению бытия, что определяло общий путь развития литературы эпохи. И интерес к форме исторического романа оказывается здесь закономерным.

#### **2.3.2.2. Драматические произведения В. Гюго. Значение драм «Эрнани» и «Кромвель» для становления романтизма во Франции. Представления Гюго о роли театра в общественной жизни**

Путь к роману шел через драматургическое творчество, расцвет которого приходится на вторую половину 1820 - начало 30-х гг. Широкое теоретическое обоснование новым эстетическим принципам Гюго представил в «Предисловии к «Кромвелю» (1827). Он заявляет о насущной необходимости разрушить всякие поэтики, так как к искусству невозможно предъявить общие требования. «Нет ни правил, ни образцов, или, вернее сказать, нет иных правил, кроме законов природы и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету». Формы бытия природных явлений разнообразны. «Что есть в природе, есть и в искусстве». Столь же разнообразными

должны быть и формы их отражения в искусстве. «Поэт должен соответствовать только с природой, истиной и своим вдохновением».

Утвердив в «Предисловии к «Кромвелю» эстетические принципы романтизма, Гюго становится первым теоретиком романтизма во Франции. Он не только объединяет вокруг себя людей, актуализируя собственные творческие поиски своих сторонников, но и впервые оформляет на бумаге основные теоретические установки. Гюго наследует развиваемую еще Гердером и штюмерами идею исторического движения форм искусства в соответствии с потребностями времени и уровнем развития человеческого сознания. Соглашаясь с Гете и другими в признании совершенства античного искусства, Гюго настаивает на том, что искусство современное не должно подражать ему, так как у современности свой особый дух и свои запросы. Именно отталкиваясь от осмысления процессов в современном мире, Гюго заявлял, что «поэзия нашего времени есть драма». Эти и последующие теоретические построения он выстраивал на основании размышлений о творчестве Шекспира, силе его преобразующего гения, в творчестве которого представлены высшие достижения искусства нового времени. Шекспир, по мысли Гюго, создает синтетическую драму, универсальную форму, которая отходит от однобокого исследования мира, насыщает ее пространством контрастным соседством разных проявлений жизни. Осмысление универсальности драмы Шекспира позволило Гюго опровергнуть каноны классицизма и обратиться к созданию художественной формы, в которой бы синтезировались все подходы к изображению жизни в искусстве, что позволило бы создать живое полотно современности. Преодолевая узкие рамки классицистической комедии и трагедии, Гюго активно использует гротеск, своеобразно трактуя его как средство соединения несоединимого (и смешного, и ужасного), воплощения контраста как основного принципа организации жизни. Считая, что театр – это оптический прибор, выявляющий сущность современности, Гюго разрушал закон трех единств, который мешал изобразить жизнь такой, как она есть.

Интерес к драме актуален для французской литературы конца 1820-х гг. в целом (Дюма, Просперо Мериме, переводы из Шекспира А. де Виньи). Утверждение позиций романтизма во Франции связано с постановкой драмы Гюго «Эрнани» 25 февраля 1830 г. на парижской сцене. Гюго связывает революционные процессы в обществе и в искусстве, видит общий революционный смысл в литературной борьбе и говорит о необходимости бороться с любыми пережитками прошлого. Это его форма «либерализма в литературе». Премьера проходила как маленькая революция, о чем свидетельствуют воспоминания Теофиля Готье. Приверженцы романтизма решили эпатировать сторонников классицизма

уже своим одеянием (вошедший в историю розовый камзол, панталоны цвета морской волны...). В этой драме Гюго удачно совмещает неизбывный трагизм происходящего (герои – Эрнани и донья Соль гибнут в день свадьбы, повинувшись закону верности своему слову) и глубокий лиризм их романтических переживаний, а также эпическую завязку действия.

Актуальность драматической формы в этот период творческого развития Гюго вызвана прежде всего представлением писателя о своем гражданском долге. Он считал, что художник должен воспитывать массы, облагораживать жизнь. В ситуации неутраченной социальной борьбы 1830-х гг. Гюго рассматривал театр как средство общественной борьбы и нравственного воспитания публики: «Театр – это трибуна. Театр – это кафедра». Поэтому он так часто выстраивает конфликт своих драм на основе столкновения деспотизма и бесчеловечности государства и свободы и чести личности. Этим объясняется и обращение к историческому сюжету, обеспечивающему осязаемое эпическое начало, и к демократическому герою, чей свободный индивидуалистический бунт оказывается естественным выступлением личности против подавления человеческой свободы и чести. Интерес Гюго к театру сохраняется до начала 1840-х гг., когда писатель начинает осознавать его чрезмерную условность.

1830 г. приносит нарастание социально напряженности и, как следствие, очередную революцию. Социально-политические отношения обострены до крайности. Гюго видит все недостатки Июльской революции, ведь народные интересы вновь остались в стороне, решены потребности крупной буржуазии, что приведет лишь к усилению кризиса. Он считает, что Франция еще не доросла для республиканской формы правления и конституционная монархия позволила бы ей спокойно пройти недостающие ступени в развитии, достичь необходимого этапа для реформирования, но принимает революцию, ведь он должен быть со всем народом. Знакомясь с идеями Сен-Симона, Фурье и других теоретиков утопического социализма, Гюго еще больше углубляется в изучение проблемы социального неравенства и способов ее преодоления.

### **2.3.2.3. Концепция исторического романа в творчестве В. Гюго**

Итоги размышлений Гюго выразились в его последовательном интересе к крупной форме. В 1831 г. был окончен первый значительный роман, обеспечивший мировую славу его создателю – «Собор Парижской Богоматери». Первый роман Гюго «Ганн Исландец», посвященный восстанию рудокопов, появился в 1823 г. Он не приобрел широкой из-

вестности, но стал важным фактом творческой биографии писателя, опытом изучения народной психологии, воссоздания широкой картины народной жизни, отражающей не только ее бытовые проявления, но и фиксирующей динамику народного восприятия происходящего. В нем обозначен пристальный интерес Гюго к народной жизни, к истории, к опыту В. Скотта, которого Гюго очень ценил. Именно в этот период он написал несколько статей о романах Скотта. Важнейшая из них «О Вальтере Скотте» (1823), где Гюго ведет полемику с шотландским романистом и утверждает, что истинный роман должен быть «прекрасным и совершенным», строиться на соединении потенциала разных литературных родов, прежде всего драмы и эпоса, отражать реальную жизнь в вымышленных поэтических формах.

Критически осмысливая опыт английского романиста, Гюго разрабатывает собственную концепцию исторического романа. Основой ее становления стала проблема соотношения правды и вымысла в процессе художественного воспроизведения подлинных событий. В статье, посвященной роману В. Скотта «Приключения Квентина Дорварда» Гюго заявляет, что историческая конкретика должна быть переплавлена творческим воображением художника, благодаря чему она найдет воплощение в романтической интриге и судьбах вымышленных героев. Сам писатель утверждал, что, изучая историческую эпоху, он предпочел бы «верить роману, а не истории», так как нравственно-этическая истина, то есть то, что связано с насущными потребностями логики развития нации, для него значит гораздо больше, чем правда исторического факта. Гюго понимает историю как вечный процесс борьбы Добра и Зла, приобретающие в каждую эпоху свою конкретно-историческую реализацию.

#### **2.3.2.4. Роман «Собор Парижской богородицы»**

Роман «Собор Парижской богородицы», написанный в 1831 г., становится воплощением авторского представления об историческом романе. Это произведение полнее всего отвечает тем требованиям, которые были сформулированы самим В. Гюго. Ни одно другое произведение писателя не обретает такой полной свободы от социальной злободневности. Возможно, это связано с тем, что сюжет романа обращен к далекому Средневековью, а не к недавним революционным событиям, как в «Отверженных», «Тружениках моря», «Человеке, который смеется», «Девяносто третьем годе»). В первом романе он подробно воспроизводит картину французской жизни эпохи позднего Средневековья: власть и религию, суд, суеверия, «Двор чудес», забавы, искусство, мно-

гочисленные народные типы. Споря с концепцией исторического романа В. Скотта, Гюго отказывается от использования в этом произведении конкретных исторических событий как основы развития сюжета. Он хочет пересоздавать историю сам, свободно выявляя ее дух, нравственное состояние эпохи. Единственной привязкой ко времени служит событие весьма второстепенное – приезд фламандских послов для заключения брака дофина и Маргариты Фландрской, случившийся в начале января 1482 г.. Если В. Скотт вводит в свои романы реальные исторические лица, которые если и не становятся источниками сюжетного действия, то имеют самое непосредственное отношение хотя бы к одному из значительных эпизодов, то Гюго в своем романе вводит исторические персонажи только на периферию (Людовик XIII, кардинал Бурбонский), а развитие сюжета связывает с судьбами вымышленных героев, благодаря которым осуществляет себя романтическая коллизия. При этом созданию романа предшествовала тщательная работа с документами той эпохи, ни одно имя не является здесь вымышленным.

На связь с современной исторической ситуацией указывает само обращение к позднему Средневековью – переходной эпохе, которая при всей своей суеверной непросвещенности уже предвосхищала величие Возрождения.

Введение в роман ряда сюжетных линий, которые постепенно начинают тесно взаимодействовать между собой, позволяет автору создать максимально широкое изображение эпохи, включив в него и народ с его разнообразными типами, отражающими диалектику народной жизни того времени, и дворянство, и чиновничество, и духовенство....

Важнейший принцип, организующий большинство уровней романной структуры – принцип контраста. Положительные и отрицательные характеры противопоставлены друг другу очень резко, что часто дополняется контрастом внутренним – прямым несоответствием между внешним видом и внутренним обликом персонажа. Образ Парижа, как и образы людей, его населяющих, воссозданы во всех подробностях. Гюго мастерски вводит предыстории героев, дает исторические справки, тем самым расширяя романский контекст.

Ярок и выразителен язык романа. Гюго использует все слои народного языка того времени. Он мастерски владеет ресурсами метафористики, антитезы и других изобразительно-выразительных средств.

Главные герои романа, будто иллюстрируя постулаты романтизма, воплощают исключительные характеры в чрезвычайных обстоятельствах. Принцип контраста работает на реализацию базового конфликта Добра и Зла. Герои легко разделяются по полюсам. Народ становится выразителем лучших душевных качеств, тогда как высшие слои просто

не выдерживают критики. Под влиянием революционной ситуации Гюго изображает народ, при всем его подавленном церковной схоластикой состоянии, активной силой, которая вызывает ужас у жестокого и крайне лицемерного Людовика XI, как только он узнает о том, что толпа штурмует его собор.

Народ находится под двойным гнетом, который страшно уродует его, что символизирует образ Квазимодо (имя героя по-французски обозначает «как будто бы», «почти»). Эсмеральда здесь – исключение, ведь она воспитана вне общества, в естественной среде, как и представители «Двора чудес», которые вне закона, а значит, близки истинным человеческим законам (об этом свидетельствует суд над Гренгуаром).

Центральным образом романа становится Собор. Он создан руками множества мастеров за долгое время, что отразилось в его причудливом стиле. Он, как «каменная книга Средневековья», воплотил в себе состояние народного духа, который свободен и способен на великое творчество. Собор становится символом преодоления мрачного Средневековья и вступления французского народа в новую прекрасную эпоху, что отражало веру Гюго в исторический прогресс. Но этот переход невозможен без неизбежных жертв, которыми пали Эсмеральда и Квазимодо, а также Клод, его младший брат Жан. Без этих роковых жертв невозможен переход к будущему. Судьба героев предрешена уже в предисловии, организованном вокруг древнегреческого слова «ананкэ» (рок). Над ними довлеет рок религиозных догматов. И Эсмеральда становится прекрасной жертвой, принесенной для усмирения кровожадности заблудших масс, идиотизма государственных законов. Символизм образа позволяет почувствовать этот аспект. В «Дневнике революционера 1830 г» Гюго писал: «Судьба, которую древние считали слепой, ясно видит и здраво судит. События истории следуют друг за другом, сменяют и вытекают одно из другого с пугающей логикой». Народ искупает свои грехи и получает право перейти к следующему этапу развития, который, как верит Гюго, будет лучше, подымет человека на более высокую ступень духовного развития.

### **Вопросы для проверки усвоения материала**

1. Когда романтизм становится во Франции ведущим литературным направлением?
2. Назовите имена французских писателей, в творчестве которых впервые проявились традиции романтизма.
3. Назовите настоящее имя Жорж Санд.

4. В чем заключается основная особенность развития романтизма во Франции?
5. Кто из представителей романтизма во Франции предпочел другим темам изображение переживаний современного человека?
6. В каком литературном роде В. Гюго создал первые произведения, свидетельствующие об его приверженности романтизму?
7. В каком из своих произведений В. Гюго сформулировал основные эстетические принципы французского романтизма?
8. Средством чего считал В. Гюго театр?
9. В чем основное отличие концепции исторического романа В. Гюго от концепции, предложенной В. Скоттом?
10. Какой принцип романтической поэтики лежит в основе организации системы персонажей в романе «Собор Парижской Богоматери»?
11. Почему описание собора занимает значительное место в романе?

### **3. Становление реализма в европейской литературе XIX в.**

#### **3.1. Реализм как направление в литературе и искусстве**

##### **3.1.1. Что такое «РЕАЛИЗМ»?**

В самом общем смысле реализм – это искусство, стремящееся к объективному воспроизведению реальности в художественном произведении. В той или иной мере реалистично любое направление искусства, так как произведение, совершенно разорвавшее связи с реальной жизнью, будет абсолютно непонятно воспринимающему.

Эпохой реализма принято называть 1830-80-ые гг. XIX в, когда именно реализм был господствующим направлением в искусстве. Но, пусть не в таких масштабах, реализм существовал и ранее, и позже. Реалистическое искусство уходит своими корнями в глубокую древность. Сократ, Платон и Аристотель последовательно утверждали, что искусство есть форма «подражания природе», повторения ее форм и сущностей. Яркие примеры такого подражания представлены в дошедших до нас произведениях античной литературы: поэмах Гомера, классической драматургии, лирике.

Исследователи говорят о реализме эпохи Возрождения (Сервантес, Шекспир, Рабле, Боккаччо), о ранних реалистах XVIII в. (в Англии Д. Дефо, С. Ричардсон, Л. Стерн, Г. Филдинг и Т. Смоллетт, Г.Э. Лессинг,

И.В. Гете, Ф. Шиллер – в Германии, аббат Прево, Д. Дидро, Ж.Ж. Руссо – во Франции). Но в эти периоды развития искусства реализм не выступал так активно, не характеризовал направление творческих поисков большинства художников, развивался исподволь, в тени господствующих эстетических теорий. Писатели-реалисты XVIII в. в своих романах и драмах достоверно изобразили обыденную жизнь современного общества, уделили внимание острым социальным и нравственным конфликтам. Однако адекватное изображение диалектической сложности человеческого характера, отражение внутренних переживаний в то время еще составляло значительную сложность, литература еще не имела разработанного арсенала художественных средств и приемов, позволяющих воспроизвести сложность человеческой природы и его внутренние переживания. Вследствие этого изображение человека еще оставалось несколько однобоким, нередко слишком прямолинейно разграничивающим пороки и добродетели. Это проявлялось как на уровне обрисовки характеров, структуры поведения героев и т.п., так и на уровне стиля: чувства и переживания героев еще облачались в не свойственную им законченную, обдуманную, риторическую форму. Возникало противоречие между предметом изображения - живым, текучим, неформальным, нерациональным чувством - и способом его воплощения в художественном произведении (ярким примером этого становится речь Фердинанда из драмы Шиллера «Коварство и любовь» или речь главной героини повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»). Только некоторые писатели начали преодолевать эту риторическую односторонность и делали попытки адекватно воспроизвести диалектическую сложность и противоречивость реальных человеческих характеров (Гете, Филдинг, Стерн, Дидро).

Применительно к литературе середины – второй половины XIX в. чаще всего используется словосочетание «*критический реализм*» и «*классический реализм*». Характерными особенностями реалистической литературы этого периода при всем разнообразии индивидуальных форм является стремление к объективному и по возможности всестороннему воспроизведению действительности во всей ее неоднозначности, принципиальный интерес к человеку и его судьбе, антропоцентризм проблематики, позволяющий заострить критический анализ реальности, гуманизм и героизация, острота нравственной проблематики, актуализирующая проблему ответственности и выбора, углубленный психологизм, историзм, социальный детерминизм, типизация и т. д.

### 3.1.2. Предпосылки развития новой эстетики

Реализм начинает свою историю изнутри романтизма, который где-то в середине своего развития начал проявлять серьезный интерес к изучению окружающей действительности. Уже с начала 1820-х гг. в европейском искусстве и эстетической мысли намечается разворот к новой проблематике. Это проявляется в смещении интереса писателей-романтиков от лирической формы к новелле, повести и роману, которые позволяли не только отразить переживания лирического героя, стремящегося к идеалу и тоскующего в несовершенном земном мире, но попытаться найти ответы на животрепещущие вопросы. Еще изнутри романтизма начинают формироваться реалистические по сути своей тенденции изображения жизни: стремление к точному и по возможности более глубокому воспроизведению реальной действительности, установка на создание у читателя впечатления достоверности изображаемых событий и характеров, выявление взаимосвязи между противоречиями человека и эпохи, в которую он живет. В 1820-е гг. эти тенденции начинают определять творческие поиски крупнейших представителей европейской литературы, в чьем творчестве закладываются основы реалистической эстетики. Ярким примером этого становится творческий путь Э.Т.А. Гофмана, зрелое творчество которого отличается пристальным интересом к воспроизведению реальности. Глубокий интерес к реальной жизни характеризует творчество основателя жанра исторического романа нового времени В. Скотта. В его произведениях романтические приемы и трактовки соседствуют с решением основополагающей реалистической задачи: художественного исследования и воспроизведения ключевых моментов национальной истории.

Европейский романтизм начал свое развитие в Германии и Англии, распространившись затем по всем странам. Однако в 1820-ые гг. в странах-родоначальницах уже заметно угасание романтизма, которое к 1830-ым гг. превращается в активную критику романтического искусства. В Германии с критикой романтизма как искусства, не соответствующего современности, выступили Гегель и Гейне (раннее творчество этого поэта стало одной из ярких страниц позднего немецкого романтизма). На современном этапе романтическая литература казалась не отвечающей запросам времени (об этом много размышлял и Пушкин, в том числе в романе «Евгений Онегин», критикуя Ленского и размышляя о том, каким читатель ожидает увидеть его стих). Ощущая эти новые, еще только вызревающие требования к искусству, У. Теккереи не смог по достоинству оценить творчество своих недавних предшественников:

поэтов-лейкистов, Байрона, В. Скотта. Во Франции, как известно, в силу исторических причин романтизм как целостное направление развивается на рубеже 1820-30-ых гг., сосуществуя с зарождающимся реализмом. В России, где романтизм в целом сохранял свои позиции до середины 1830-х гг., явный переход к реализму обозначился в творчестве А.С. Пушкина уже в середине 1820-ых гг., о чем свидетельствовали прежде всего роман «Евгений Онегин», драма «Борис Годунов», поэма «Полтава» и т. д. В 1830-ые гг. реалистические тенденции ярко проявились в творчестве Н.В. Гоголя, огромным достижением которого, по признанию В.Г. Белинского, стал острый социальный анализ современной российской действительности. Между сторонниками нового направления в литературе, получившего название «натуральная школа», и приверженцами романтизма шла непримиримая борьба.

Критика романтизма изнутри его самого и ощущение художниками новых задач, стоявших перед искусством, обусловлены целым рядом внешних предпосылок:

1) Демократические идеи Великой французской революции сохраняли актуальность на протяжении всего XIX в., объясняя нарастание интереса к реальной жизни в науке и искусстве. С другой стороны, положение человека не только не улучшалось, но становилось еще уязвимее в связи с развитием цивилизации и формированием нового типа экономических отношений – капиталистических. Общественная жизнь Европы XIX в. повсеместно характеризовалась обострением общественной борьбы (французская революция 1830 г., восстания в Лионе в 1831 и 1834, чартистское движение в Англии в 1830-40-е гг., Силезское восстание в Германии 1844 г.). Социальные проблемы становились предметом обсуждения на страницах периодических изданий.

2) Пониманию естественной жизни, нарастанию интереса к материи, к форме способствовали открытия в области естественных наук: становление клеточной теории и открытие атома. С другой стороны, бурное развитие промышленности требовало от науки проникновения в тайны материального мира и активизировало развитие естественных наук и интерес материальной сфере жизни и практической деятельности. XIX в. получает звание века «практического», положительного, нацеленного не на поиски «невыразимого», утопического идеала, как в эпоху романтизма, а на конкретный результат, способный принести практическую пользу. Перенося эти тенденции на литературную практику, Бальзак сделал своей задачей изучение французского общества как единого организма. Как заявил писатель в предисловии к «Человеческой комедии», в своем многотомном произведении он применил к изучению общества методы естественных наук.

3) В философской мысли эпохи стали господствовать материализм, позитивизм «как философия положительных знаний».

### 3.1.3. Основные эстетические требования

Уже в начале развития реализма существенные сдвиги произошли в трактовке предмета изображения в современном искусстве. Жизнь должна воспроизводиться безыскусственно, просто. Современные писатели должны обратиться к изображению насущных проблем современной жизни, отразить неблагополучие состояния современного мира и положения человека в нем. Новое искусство вступало в спор с требованиями нормативной эстетики и отстаивало свое право изображать не только прекрасное и возвышенное, но любые проявления реальной жизни, даже те, которые традиционно принято было считать безобразным и ужасным. Художник должен правдиво описать взятый им из жизни предмет, ситуацию, так, чтобы читатель припомнил что-то подобное, узнал, пропустил сквозь призму своего жизненного опыта. Изображение актуальных проблем современности требовало особого анализа самой текущей перед глазами реальной действительности, способности выбрать из множества частных случаев главное, обобщить жизненный материал и представить его в сюжетах и образах в художественном произведении. Такой подход называют *реалистической типизацией*, благодаря чему, по словам Энгельса, в реалистическом произведении «типичные характеры» действуют в «типичных обстоятельствах», частная история становится отражением важнейших проблем современной жизни.

Задача художника-реалиста не только в правдивом воспроизведении – тогда безобразное останется таковым и не возбудит в читателе или зрителе никаких положительных переживаний – но и в том, чтобы изобразить предмет, согрев его своим переживанием, передавая воспринимающему свое сочувствие, задевая его, заставляя думать о проблеме и возмущаться существующим положением дел. Критическое изображение проблем окружающей действительности в литературе критического реализма не означало отсутствия внимания к идеальному. Благополучию современности, как и в романтизме, противостоит мечта об идеале, как писал один из русских критиков – В.Н. Майков, «сознание идеала одно только и может дать смысл и крепость анализу и отрицанию. Эпоха критики должна быть в то же время и эпохой утопии (принимая это слово в его первоначальном разумном значении), иначе человечество утратило бы всю энергию живых стремлений и осталось бы без ответа на призывы бытия»<sup>26</sup>. Но само понимание иде-

---

<sup>26</sup> Майков В.Н. Сочинения. В 2 тт. Киев, 1901. Т. 1. С. 66.

ального принципиально отличалось от романтического. Идеальное – это не плод творческой фантазии художника, не что-то невыразимое, о котором тоскует его душа. Идеал присутствует в реальной жизни, какой бы несовершенной она ни казалась, или хотя бы в исторических формах национальной жизни (как миф о золотом веке): он создан ей самой, но утрачен в результате того, что буржуазно-капиталистическая цивилизация потеряла подлинные ценностные ориентиры и живет во имя накопления капитала, разрушая все лучшее, что было создано человеческой культурой. В этом отношении проявляется некоторый дидактизм реалистического искусства, которое стремится воздействовать на человека, изменить его в лучшую сторону, воспитать в нем гуманизм, возродить высоту нравственных ориентиров. Однако настоящее искусство всегда лишено дидактической прямолинейности, оно воздействует на сознание читателя опосредованно, через эстетическое переживание.

Важным качеством нового реалистического искусства были воспринятые им из наследия романтизма *историзм* и *народность*. Поиски романтиков и реалистов объединялись в интересе тех и других к историзму мышления. Сочинения Тьерри, Гизо, Мишле определяли поиски художников, обуславливали сходство проблематики. Современность является закономерным результатом предшествующих этапов общественного развития. Изучая проблемы современного общества, уже ранние реалисты видят в современности историческую эпоху и изображают ее как часть большой национальной истории, обнаруживают в событиях недавней и далекой истории причины неблагополучия современной жизни. Глубоким историзмом трактовки проблем современной жизни отличаются уже романы Бальзака, Стендаля, Пушкина. Если романтики часто искали сюжеты для своих произведений в прошлом, а при обращении к современности прежде всего выявляли ее отклонение от идеала, то для реалистов более всего характерен интерес к настоящему, которое рассматривается как точка пересечения прошлого и будущего. Реалисты обращаются к исследованию настоящего как к объективной реальности исторического развития общества, притягательной именно в своей текучести и противоречивости. Реалисты не делят жизнь на сферы материальной и духовной жизни, они принципиально объединяют их, делая взаимозависимыми. Вследствие этого они не отрицают обыденный мир, а делают его предметом всестороннего исследования. Современность именно исследуется, неслучайно Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии» заявляет, что оригинальность его подхода заключается в попытке использования естественнонаучного метода к исследованию социума. Любая жизненная ситуация воспроизводится в реалистическом произведении на фоне широкой картины народной

жизни, связывается с особыми национальными ценностями, чаяниями и потребностями, уникальными в контексте европейской культуры, но в то же время имеющими общечеловеческое начало, понятными другим нациям. «Рождественские повести» Диккенса являются ярким примером органического сочетания народности, связи с основами английской культуры, и обращения к общечеловеческим ценностям.

Несовершенство современного буржуазного мира показывается реалистами прежде всего через человека, через изображение тех деформаций, которые порождает жизнь в душе и сознании людей, через анализ того, как изначально положительные устремления героев приобретают под воздействием ненормальных социальных отношений уродливый характер (эта черта определяет особенности внутреннего развития Рафаэля де Валантена, Жюльена Сореля, Ребекки Шарп, Родиона Раскольникова и многих других). Неслучайно в центре внимания писателей чаще всего оказывается образ молодого героя, история которого рассматривается на фоне широкой картины современной жизни. Молодой человек входит в жизнь с верой в себя, желанием реализовать свои возможности, иногда с наивной убежденностью в том, что миром правит добро. Но неожиданно для себя он сталкивается с жестокостью и несправедливостью буржуазно-капиталистических отношений и оказывается вынужденным просто бороться за выживание, принять бесчеловечные законы мира, в котором правит золотой телец, а человеческая жизнь, не защищенная чином и благосостоянием, ничего не стоит. Под воздействием социальных обстоятельств герой утрачивает былую высоту духовных устремлений, нравственно деградирует, но обретает способность выжить в мире, где человек человеку волк, или гибнет, сохраняя верность себе и высоким нравственным идеалам. Обращение к судьбе молодого героя позволяло исследовать общественную структуру, систему ценностей и динамику внутреннего развития человека под влиянием внешних факторов. Философско-символическое переосмысление получает в рамках данной темы мотив «утраты иллюзий», обращение к которому также связывает романтиков и реалистов. В связи с интересом к судьбе молодого человека, к истории его становления в литературе 1830-40-ых гг. развивается особая жанровая форма социально-психологического романа: *роман карьеры*.

#### **3.1.4. Этапы развития: от физиологического очерка к психологическому и социально-философскому роману**

В эпоху критического реализма формой времени становится эпос, как его большие, так и малые жанры. На этапе становления эстетических принципов нового направления в литературе особую популярность

переживают малые прозаические жанры: очерк и фельетон. Это во многом связано с тем, что развитие реализма связано не только с литературной практикой, но и с деятельностью газет и журналов, освещающих злободневные события современной общественной жизни, быстро реагирующих на происходящее. Газетная публицистика: сатирические очерки, памфлеты, физиологические очерки, фельетоны, популярные в обществе в силу заостренности социальной проблематики – играла значительную роль в процессе становления реализма, стала школой реалистического описания, изучения жизненных явлений, их отбора и обобщения. Школу очерка в наеле творческого пути проходят многие ранние реалисты: Бальзак, Диккенс, Теккерей. Это позволило им приобрести и отточить навык лаконичного и выразительного реалистического описания и мастерской реалистической типизации, выработать внимательное отношение к мелочам и деталям, способным коротко и емко выразить сущность изображаемого, необходимое для всестороннего исследования жизни. Силу бальзаковской типизации и социального обобщения подчеркивал в своих высказываниях Достоевский, подчеркивая величие писателя и скопление всей мощи, накопленной веками развития литературы. О верности типизации в творчестве Бальзака, Диккенса и других ранних реалистов говорит и то, как активно использовались имена их героев для обозначения определенного социального типа, становясь нарицательными (Гобсек, Растиньяк, Скрудж и т. д.).

В процессе развития реализма и освоения методов реалистического изображения внешней жизни, тщательного социального анализа реалистическая литература переходила к освоению более крупных эпических жанров, позволявших показать человека и мир во всей их диалектической сложности, в широте охвата социальной действительности, соотносить настоящее с прошлым и выявить исторические причины и философские, социальные и нравственно-этические основания современных проблем. В результате этого на смену очерку и фельетону пришли повесть и роман, способные соединить частную историю с масштабным эпохальным обобщением, сопоставить типы современного общества и показать их во всей их диалектической сложности, в полноте человеческих проявлений. Роман становится формой времени уже в 1830-40-ые гг. Бальзак, Стендаль, Диккенс, Теккерей, Пушкин, Гоголь, Лермонтов представляют свои уникальные варианты крупной художественной формы, способной передать все многообразие форм жизни, ее разнообразные противоречия в образах типичных представителей своего времени. Постепенно важнейшей задачей писателей становится проникновение во внутреннюю жизнь человека, углубленный психологический анализ, позволяющий исследовать душу современного человека, понять

причины его мыслей и поступков, открыть, что движет человеком. Это тенденция не только подняла литературу на качественно новый уровень развития, но в содержательном плане активизировала гуманистический пафос литературы критического реализма, открыла глубину трагедии личности, обреченной на прозябание, деградацию и гибель в мире, забывшем об истинных ценностях и высоком предназначении человека, и позволила нагляднее выявить пороки общества, губящего бессмертные человеческие души.

## **3.2. Ранние французские реалисты**

### **3.2.1. Общая характеристика культурной ситуации**

Начало становления реалистической эстетики в большинстве европейских литератур приходится на 1820-30-е гг., соседство с романтизмом определяет здесь многое как в постановке исходных проблем, так и в осмыслении ситуаций и характеров. Развитие литературного процесса, как это можно заключить, анализируя английскую, русскую, французскую, немецкую, американскую литературу этого периода, идет через взаимодействие эстетических систем, через преемственность и отторжение друг друга.

Развитие французской литературы и культуры 1820-40-х гг. осложнялось остротой социально-политических процессов, определяющих все особенности французской жизни этой эпохи. В это время во французской литературе формируются две разные эстетические системы – романтизм и реализм – которые, по свидетельству Белинского, были вызваны к жизни «вечно тревожным стремлением к идеалу и уравниванию с ним действительности»<sup>27</sup>. Романтизм утверждается во французской литературе гораздо позже, чем в английской, немецкой, русской. А вот становление критического реализма идет одновременно со сходным процессом в других европейских литературах, хотя сам этот термин появится во Франции гораздо позднее, в конце 1850-х гг, введенный последователями Бальзака Дюранти и Шанфлери. Стендаль называл себя романтиком, понимая под романтизмом искусство современное, актуальное, обращенное к изучению острейших противоречий настоящего момента. Бальзак в «Этюде о Бейле» выделил в современной литературе три формы: «литературу образов», ярким примером которой он назвал произведения В. Гюго, Ламартина, Теофиля Готье, Сент-Бева; «литературу идей», «одним из выдающихся мастеров» которой, по его словам, был «господин Бель, больше известный под псевдонимом Стендаль», а

---

<sup>27</sup> Белинский В.Г. ПСС: в XIII тт. М., 1953-1959. Т. VI. С. 615.

также Мюссе, Мериме, Беранже и др.; наконец, «литературный эклектизм», смешивающий подходы двух первых форм. Среди писателей последнего типа автор статьи отнес В. Скотта, мадам де Сталь, Ф. Купера, Ж. Санд и себя. Про себя Бальзак писал, что он «<...> встает под знамя литературного эклектизма по следующей причине: я не считаю возможным живописать современное общество строгими методами XVII и XVIII вв. Введение драматического элемента, образа, картины, описания, диалога мне кажется необходимым в современной литературе. Признаемся откровенно, «Жиль Блас» утомителен по форме: в нагромождении событий и идей есть что-то бесплодное. Идея, ставшая персонажем, – это искусство более высокое. Платон излагал свою психологическую мораль в диалогах»<sup>28</sup>. Показательно, что Бальзак приводит в доказательство своих идей критику очень популярного в XVIII в. романа Алена Рене Лесажа (1668-1747), в нескольких книгах описывающего историю жизни одаренного умом и смекалкой, жизнелюбивого простолюдина Жюль Бласа. Части романа были написаны в 1715, 1724 и 1735 гг.. Это произведение, соединившее увлекательные элементы плутовского романа, социальную сатиру и дидактику, заложило основу развития жанра реалистического бытового и сатирического романа во французской литературе того времени и оказало заметное влияние на становление русской реалистической прозы XVIII в.

Интересно, что романтики и ранние реалисты оказываются близки в понимании задач современного искусства, его природы. Об этом свидетельствует сопоставление предисловия Гюго к драме «Кромвель» (1827), явившегося манифестом романтизма, и реалистического по своим основам трактата Стендаля «Расин и Шекспир» (1823-25). Исходной точкой поиска новых подходов к изображению современности с ее драматическими противоречиями становится критическое отношение и романтиков, и реалистов к традициям классицизма. Оба автора рассуждают о необходимости и закономерности исторического развития искусства, соответствия искусства содержанию общественной и духовной жизни эпохи. Историческое изменение форм искусства закономерно, т. к. искусство не может не следовать духу времени. Изменение форм искусства отражает исторические перемены в общественной жизни и, главное, в философском сознании эпохи. Современное искусство, по мнению Стендаля, должно отражать драматизм французской общественной жизни, вызванный революцией и всеми последовавшими за ней событиями: наполеоновскими войнами, реставрацией и очередной революцией. Писатель отмечал: «На памяти историка никогда еще народ не

---

<sup>28</sup> Бальзак О. де. Этюды о Бейле // Бальзак О. де. Собрание сочинений: в 24 тт. М., 1960. Т. 24. С. 166.

испытывал более быстрой и полной перемены в своих нравах и своих удовольствиях, чем перемена, произошедшая с 1780 по 1823 г.; и нам хотят давать всю ту же литературу».

В связи с осознанием глубокого драматизма эпохи главное проблемой и для романтиков, и для реалистов становится проблема разработки характера, его внутренней противоречивости. Французская литература этого периода принципиально антропоцентрична. Поиски романтиков и реалистов во многом пересекаются. В творчестве Гюго и Ж. Санд критики-современники и позднейшие исследователи обнаруживали ошутимое реалистическое начало, выражающееся в заостренной социально-критической проблематике, в тяготении к подробному и точному воспроизведению реалий жизненного пространства, воссозданного, например, Гюго, на основании внимательнейшего изучения многочисленных документальных источников. С другой стороны, в произведениях Бальзака, Стендаля, Проспера Мериме обнаруживают массу особенностей, позволяющих сблизить их творческую систему с романтической, за что, например, их критиковали последователи – французские реалисты 1850-70-х гг. Неслучайно Сент-Бев назвал Стендаля «последним гусаром романтизма». У ранних реалистов очевидно частое обращение к ярким, исключительным характерам, использование поэтики контраста, фантастики, аллегории, символа, гротеска. Драматизм эпохи диктовал интерес к шекспировским страстям, страстная попытка показать человеческую драму в эпоху глубокого кризиса человечности, разрушения духовности, обезличивания, делало эти романтические рецидивы вполне естественными, как и пафос борьбы за человека. Реалисты 1850-70-х гг. уже не будут ощущать иллюзий в борьбе за человека, напротив, любой романтизм во взглядах окажется для них источником проблем. Изображенный ими «мир цвета серой плесени» (Флобер) уже не может отыскать внутри себя ярких, смелых характеров, прекрасных в добродетели и злодействе. Ярким событием, нарушающим спокойствие вязкого обывательского сна, становятся в этом мире лишь измены, человек мельчает.

### **Вопросы для проверки усвоения материала**

1. Что такое «реализм»?
2. Назовите имена писателей-реалистов эпохи Возрождения.
3. Назовите имена английских писателей-реалистов XVIII в.
4. Назовите черты позднего романтизма, предвосхитившие требования эстетики реализма.

5. Назовите научные и философские предпосылки развития реализма.
6. Что такое «типизация»?
7. Чем отличались требования реализма к предмету изображения в искусстве от требований нормативной эстетики?
8. Чем отличается представление об идеале в искусстве реализма от его понимания в эпоху романтизма?
9. Что не удовлетворяло представителей новой эстетики в романтической литературе?
10. Что такое «народность»?
11. Какие жанры были особенно популярны в период становления реализма?
12. Почему на ранних этапах развития реализма особую популярность приобретают жанры очерка и фельетона?
13. С чем связан интерес к внутренней жизни личности, характеризующий литературу эпохи реализма?
14. Почему к середине XIX в. «формой времени» становится роман?

### 3.2.2. Творчество Оноре де Бальзака (1799-1850)

*Бальзак не только один из лучших романистов XIX в. Он – и сегодня в этом сходятся почти все – величайший из них.*

*Андре Моруа.*

#### 3.2.2.1. Судьба

В истории европейской литературы Бальзак стал первым художником, представившим всестороннее систематическое изучение действительности, разработавшим принципы и приемы творческого изучения социума.

Он был внуком крестьянина с типично крестьянской фамилией Бальса и сыном чиновника, уже добавившего к неблагородной фамилии дворянское окончание *-ак-*. Сам писатель пошел еще дальше, дописав себе аристократическое *де*. Жизнь писателя была очень тяжела, как и путь к завоеванию права быть писателем, против чего, например, настойчиво восставал отец.

Бальзак, безусловно, сын своего века, который он так полно изучил и представил в своей «Человеческой комедии». Он приехал в Париж подобно героям его многих романов с честолюбивыми местами завоевать

мир, который бросил бы к его ногам несметные богатства. Такое дерзкое желание вполне естественно для молодого человека, формирующегося в то время. Упорным трудом Бальзак достиг многого, но творчество, даже когда писатель обрел себя и стал известен, не приносило ему стабильного дохода, а все коммерческие предприятия, которые он неоднократно затевал под воздействием духа времени, суть которого он так остро чувствовал, проваливались и множили его долги. Бальзак не был схимником, сидящим неотрывно за рукописями, он прекрасно знал жизнь. Писатель интересовался политикой, был хорошо знаком со светской жизнью, путешествовал, вел коммерческие предприятия, собрал великолепную коллекцию картин. Трудился он бесконечно много, о чем свидетельствуют многочисленные сочинения, воспоминания близких людей. Друг писателя французский поэт Теофиль Готье в некрологе заметил, что Бальзак умер, отравив себя огромным количеством чашек черного кофе, выпитых им в ночное время. Редактировать свои тексты он мог бесконечно, добиваясь совершенства в воспроизведении живой действительности.

### **3.2.2.2. Путь к творчеству. Особенности мировоззрения и эстетики. Структура «Человеческой комедии»**

Бальзак – художник-философ. Он прошел долгий самоотверженный путь творческого развития от абсолютного непонимания к безусловному признанию передовыми представителями французской культуры при обвинениях консерваторов и ретроградов. В истории европейской литературы он остался творцом беспрецедентного по своим масштабам замысла – «Человеческой комедии», на воплощение которого писатель положил всю жизнь. Показательно уже само название. Ориентация на Данте указывает глубину, бытийную доминанту замысла. С другой стороны, слово «человеческая» актуализирует значимость гуманистической проблематики исследования мира, утрачивающего человечность. Существенно и многоаспектно и другое слово из названия – «комедия». Если обратиться к сюжету отдельного произведения этой многостраничной энциклопедии, очевидно, что ничего комического в них нет. Напротив, все то, что подробно, со знанием дела, проникая в тонкости коммерческих операций и пошлейшие причины тех или иных поступков, описывает Бальзак, глубоко трагично. Но слово «комедия», вынесенное в название всего замысла, глубоко закономерно и выявляет суть замысла писателя, его понимание происходящего. Эту особенность авторского видения блестяще описал Н.Я. Берковский: «Вот игра, вот диалектика, которую постоянно Бальзак перед вами воспроизводит. Революция освободила материальные отношения, материальную практи-

ку. Она начала с того, что сделала человека свободным. А приводит к тому, что материальный интерес, материальная практика, погоня за деньгами поедает человека до конца. Эти люди, освобожденные революцией, превращаются ходом вещей в рабов материальной практики, в ее пленников, хотя они этого или нет. И это есть настоящее содержание комедии у Бальзака»<sup>29</sup>.

План будущего издания возникает у Бальзака в начале 1830-х гг., уже после признания нашумевшего романа «Шагренева кожа» (1831). Он хочет создать реалистическое философское исследование жизни из трех взаимодополняющих структур: «Этюды о нравах» – самая объемная часть (24 тома), выводящая все современные типы, все сферы французской жизни, неслучайно здесь выделяются следующие разделы: «Сцены частной жизни», «Сцены провинциальной жизни», «Сцены парижской жизни», «Сцены политической жизни», «Сцены военной жизни», «Сцены сельской жизни». Затем следовали «Философские этюды» (15 томов) – назначение этой части – вынести приговор после подробнейшего обозрения общественных нравов. «Аналитические этюды» (9 томов), наконец, призваны были выявить начала вещей.

Очевидно, что сама структура энциклопедического замысла Бальзака основана на восприятии социальных законов, которые определяют положение человека в обществе и связи между людьми. Произведения писателя становились «анализом его (общественных) язв и обсуждением основ». Благодаря единству внутренней идеи огромный цикл из 98 произведений стал, по словам В. Гюго, «единой книгой, полной жизни, яркой, глубокой, где движется и действует вся наша современная цивилизация».

История для Бальзака – процесс, творимый людьми. На человеческие поступки влияют многие факторы, порой крайне запутанные и непонятные сплетения, приводящие к необъяснимым, с точки зрения, например, философии Просвещения, последствиям. Помимо объективных предпосылок, человеческие поступки определяются воздействием страстей, иллюзий, воли, которая в объективно-историческом процессе преследует свои интересы. Это приводит Бальзака к новому пониманию человека и формированию новых принципов его изображения: Человек прежде всего социальное существо; его чувства, мысли, стремления во многом корректируются обществом: «Общество отнюдь не портит его, как полагал Руссо, а совершенствует, делает лучше; но стремление к выгоде со своей стороны развивает его дурные склонности», – писал Бальзак.

---

<sup>29</sup> Берковский Н.Я. Лекции. С. 254.

В «Предисловии» Бальзак подчеркнул и то, что основной принцип в изображении человека в его творчестве – реалистическая типизация – «две или три тысячи типичных людей определенной эпохи», схваченных художником в «типических фазах жизни». «Не только люди, но и главные события отличаются в типические фазы жизни: именно в обрисовке их я стараюсь быть возможно более точным».

Полемика с Руссо не исключила восприятия некоторых черт романтической трактовки личности. Это проявляется прежде всего в интересе к Страсти как началу, формирующему человеческое содержание истории, разворачивающему события по-своему (Наполеон). Страсти движут человеческими характерами: «Я придаю фактам постоянным, повседневным, тайным или явным, а также событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов». Общество стало для Бальзака тем диким миром, который формирует деформированные страсти человека буржуазной цивилизации. «Страсть – это все человечество. Без нее религия, история, роман, искусство были бы беспомощны».

«Человеческая комедия» стала энциклопедией негероической эпохи, в которой действуют звериные законы. Естественно, что писателя волновала проблема совершенствования личности. Он был далек от утопических концепций Сен-Симона и его школы. Улучшение человека невозможно произвести через изменение внешних условий, их гуманизацию. Необходимо укрощать инстинкты и страсти, воздействуя двумя социальными институтами – религией и монархией. Демократия, избирательная система, с точки зрения писателя, не выдерживают критики, так как несут ложь. При этом современность разумна и неизбежна в цепи исторических событий. Она научит людей, общество, пережившее эпоху господства диких буржуазных инстинктов, человечности, изменит к лучшему.

В изображении человека Бальзак становится писателем-революционером. Он выявляет характерные человеческие типы своей эпохи и показывает их обусловленность воздействием окружающей среды и внутренними особенностями личности. В. Гюго в знаменитой «Речи на похоронах Бальзака» подчеркнул: «Бальзак идет прямо к цели, он вступает в рукопашную с современным обществом. У каждого он вырывает что-нибудь – у этого иллюзии, у того – надежды, одного заставляет исторгать вопль, у другого срывает маску. Он изучает порок, анатомирует страсть. Он роется в человеке, он исследует душу, сердце, мозг, бездну, которую носит каждый в себе. Но благодаря своей свободной, сильной натуре, благодаря тому, что современные умы, воочию

видевшие революцию, яснее осознают призвание человека и лучше понимают провидение, Бальзак может хранить спокойную, ясную улыбку после этих страшных исследований, которые повергали Мольера в меланхолию, а Руссо – в мизантропию»<sup>30</sup>.

Опираясь на методологию современного естествознания, Бальзак стремится исследовать общественный организм, органы которого взаимосвязаны и взаимообусловлены. Он опирается на предложенную Жоффруа де Сент-Илера теорию системного единства организмов животного мира. Автор стремится показать, как единые процессы определяют развитие всех сфер жизни, от высшей аристократии духа до мещанства и крестьянства. Социальным двигателем, лежащим в основе всего, писатель называет эгоистические страсти.

«Человеческая комедия» демонстрирует в Бальзаке оригинально мыслящего художника, который в силу оригинальности исторического восприятия современной французской действительности, вскрыл ее подлинную сущность. В «Предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак проясняет многое в своих философских и эстетических взглядах: «Суть писателя, то, что делает его писателем, и, не побоюсь этого сказать, делает его равным государственному деятелю, а может быть, и выше его, – это определенное мнение о человеческих делах, полная преданность принципам».

Бальзак придавал огромное значение творческой деятельности В. Скотта, возвысившего «роман до степени философии истории». При этом он, как и многие другие гениальные современники, видит недостатки его произведений, считая, что он был «несправедливым в отношении людей», т.к. забывал страсти, личную жизнь, что обусловило некоторую неразвитость изображения характеров.

Суть своего исторического метода Бальзак видит в интересе к субъективной стороне современности. Скотт создавал «философию истории», а Бальзак – «опись пороков и добродетелей», страстей и противоречий человеческих характеров. Опираясь на философию Гоббса, Кювье, Лейбница, он воспринимает общество как сложный, запутанный лабиринт, в узких коридорах которого разыгрываются сцены Комедии. В «Предисловии» Бальзак так сформулировал свои принципы изображения общества: «изучить основы или одну общую основу всех социальных типов, страстей, событий... Словом, найдя эту основу, этот социальный двигатель, мне следовало поразмыслить о принципах единства и обнаружить, в чем человеческие общества отдаляются или прибли-

---

<sup>30</sup> Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1951. Т. XV. С. 219

жаются к вечному закону, к истине, к красоте... Изображенное так общество должно заключать смысл своего развития».

Творчество Бальзака демонстрирует путь, пройденный реалистической прозой XIX в. на пути к всеобъемлющему синтезу, определенному развитием научной мысли эпохи. Опираясь на открытия ученых, на достижения своих предшественников в литературе, он разрабатывает свой оригинальный метод исследования общества. Он убежден: «Главное для писателя – прийти к синтезу путем анализа, описать и собрать воедино основные элементы жизни, ставить важные проблемы и намечать их решение, словом, воспроизводить черты грандиозного облика своего века, изображая характерных его представителей».

### **Вопросы для проверки усвоения материала**

1. Методы каких наук использует Бальзак в процессе работы над «Человеческой комедией»?
2. Как называлась третья часть «Человеческой комедии»?
3. К какой части «Человеческой комедии» принадлежит роман «Шагреновая кожа»?
4. Что, по мнению Бальзака, управляет человеческими поступками?
5. С кем из представителей французской философии и литературы эпохи просвещения спорит Бальзак, рассматривая характер влияния общества на человека?
6. В чем Бальзак видел недостаток В. Скотта в изображении человека?
7. К какому разделу «Человеческой комедии» принадлежит роман «Шагреновая кожа»?
8. Какова роль фантастики в романе?
9. В чем особенности сюжета и композиции романа «Шагреновая кожа»?
10. К какому типу литературных героев принадлежит Рафаэль де Валантен?

### 3.2.3. Творчество Фредерика Стендаля (1783-1842)

*Из всех французских авторов XIX в. Стендаль нам наиболее близок... Стендаль положил начало той форме романа, которая нам представляется современной...  
И. Эренбург.*

#### 3.2.3.1. Жизненный путь Стендаля

В отличие от Бальзака, имя его современника Анри Мари Бейля было практически неизвестно современникам. Творческое наследие его не столь велико, метод весьма оригинален, до такой степени, что среди современников умение оценить его творчество было дано только Бальзаку и П. Мериме. Как и все прочие писатели эпохи, Стендаль стремился к максимально точному выявлению сути современной жизни. Только видел он ее не в исследовании ее предметной, объективной стороны, сколько в человеческом сознании, во внутреннем мире современного человека, деформирующемся под влиянием ложных ценностей эпохи.

Ирония судьбы проявилась в истории смерти писателя. Он умер в конце марта 1842 г. прямо на парижской улице, на одном из бульваров, скоропостижно – от апоплексического удара. Спустя пару дней в газетах появилось сообщение о погребении на кладбище Монмартра малоизвестного немецкого поэта Фридриха Штиндалла. Этот факт удивителен в контексте перспектив историко-литературного развития, поскольку многие последующие поколения писателей будут считать Стендаля своим учителем, увидят в его творчестве основу формы аналитического художественного текста XX в. «<...> с преимущественным интересом не к обстановке, а к характеру, быстрой сменой места действия, переборами повествовательного ритма»<sup>31</sup>, что так характерно, например, для литературы «потока сознания», для реалистической прозы эпохи символизма, для других школ и направлений новейшей эпохи. Современники же, за редким исключением, не поняли его. Гете и Пушкин с увлечением читали вышедший в 1830 г. роман «Красное и черное». Толстой особенно ценил роман «Пармская обитель», особенно превознося Стендаля за умение в событиях частной жизни увидеть проявление исторических закономерностей.

Интересно, что многие представители французской литературы, в т. ч. Бальзак, Э. Золя, А. Моруа, считали, что манера Стендаля близка

<sup>31</sup> Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. М., 1973. С. 147.

стилю прозы французских писателей XVII-XVIII вв. Бальзак в «Этюде о Бейле» писал: «Слог у него небрежный и неправильный, как у писателей XVII в. <...> Иногда несогласованность времен в глаголах, порой отсутствие глагола; иногда бесчисленные «это», «то, что», «который» утомляют читателя и напоминают путешествие в тряской тележке по французским дорогам. <...> Длинная фраза у него плохо построена, фраза короткая лишена закругленности. Он пишет почти в манере Дидро, который не был писателем, но общая идея его величественна и сильна, мысли оригинальны и часто хорошо выражены»<sup>32</sup>. Если принять во внимание тот факт, что Стендаль стал одним из писателей, сделавших объектом исследования внутренний мир героев, писателем, который искал новые пути для выполнения новых сложных задач, вставших перед литературой, подобно Достоевскому в России, то сразу приходят на память многочисленные критические выпады писателей-современников против стиля Ф.М. Достоевского. Его обвиняли в косноязычии, длиннотах и т. п., не задумываясь о том, что форма выражения всеми своими особенностями пытается соответствовать содержанию, выразить опосредованно (отбором лексики, формой слова, фонетической огласовкой, конструкцией предложения, способом соединения предложений между собой и т. п.) все его тонкости.

Сам Стендаль предсказывал, что его начнут ценить на родине в 1889 г. Он почти угадал. Еще в 1850-е гг. школа французских реалистов признала его своим учителем, а в 80-е гг. он, действительно, стал известен и популярен.

В отличие от Бальзака Стендаль был современником Великой французской революции, он воспринимал события, связанные с ней, более-менее сознательно, а не только узнавал о них как о последствиях, как Бальзак и другие. Это формирует его особую позицию. Стендаль родился в просвещенной обеспеченной семье, получил в юности прекрасное начальное образование. В связи с проявленными способностями к математике был определен для обучения в Политехническую школу. Но тут в судьбу его вмешивается история. Стендаль приехал в Париж, чтобы начать учебу, через несколько дней после переворота 18 брюмера, когда молодой Бонапарт захватил власть и объявил себя первым консулом. Начались приготовления к походу в Италию. Стендалю покровительствовали влиятельные родственники, и в 1800 г. он был зачислен в армию. Участие в Итальянском походе наполеоновской армии многое определило в его судьбе и жизненной позиции. С этого времени Стендаль навсегда влюблен в Италию. Через два года он возвратился в

---

<sup>32</sup> Бальзак О. де. Этюд о Бейле // Бальзак О. де. Собрание сочинений: в 24 тт. М., 1960. Т. 24. С. 213-214.

Париж, мечтая стать писателем. Начинается плодотворный этап самообразования. Однако вскоре из-за необходимости обеспечивать себя Стендаль был вынужден вернуться к службе. С 1805 г. он возобновляет службу в армии Наполеона. В 1812 г. он участвовал в походе на Россию, видел пожар в Москве, знаменитое бегство через Березину, героизм русских. Он говорил, что в 1814 г. он и император получили отставку. Стендаль уехал в Италию, где продолжил самообразование и уже вскоре начал писать. На протяжении многих лет он жил в Милане, сблизился с итальянскими литературами и учеными, с карбонариями. По подозрению в связях с последними Стендаль был выслан из Милана Австрийской полицией. С 1823 г. Стендаль опять жил в Париже, зарабатывая на жизнь газетными и журнальными публикациями. После июльской революции 1830 г. писатель смог вернуться на государственную службу, что принесло ему финансовую стабильность и большую возможность заниматься творчеством. Именно в 1830-ые гг. написано большинство художественных произведений писателя:

1827 г. – роман «Арманс»;

1828-29 г. – итальянские новеллы и повести, в том числе «Ванина Ванини»;

1830 г. – роман «Красное и черное»;

1835-36 г. – неоконченный роман «Люсьен Левен»;

1838 г. – роман «Пармская обитель»;

1839 г. – роман «Ламбель».

Жизнь в Италии дала повод для написания серии «Итальянских хроник», материалом для которых послужили собранные в Риме документальные источники и памфлеты (1837-1839). «Записки туриста по Франции» (1838) написаны на основании впечатлений, полученных во время путешествий по родной стране.

### **3.2.3.2. Мировоззрение и эстетические взгляды**

С юности Стендаль уделял много времени самообразованию. Особое внимание он уделял изучению философии и литературы. Его мировоззрение формируется под влиянием философии Просвещения. Особый интерес будущего писателя вызывали труды философ-сенсуалистов (сенсуализм – философия ощущения) Гольбаха, Клода Гельвеция («Об уме», «О человеке»), а также материалистов. Под влиянием первых он приходит к выводу о первостепенной роли страстей в жизни отдельного человека и общества в целом (главные стимулы человеческого поведения – стремление к успеху и славе).

Опираясь на теорию сенсуализма, Стендаль размышлял о том, как тот или иной организм, тип, воспринимает окружающий его мир. Как жизненные впечатления преломляются в страсти или волю. Это определяет не только судьбу индивида, но также жизнь общества и развитие искусства. Ощущения человека изначально определяются средой обитания, поэтому изучение человека немыслимо вне среды. Но самым важным для Стендаля как писателя остается внутренний мир человека, который формируется под влиянием материального бытия, культурных традиций и национального характера.

У материалистов Стендаль наследует интерес к объективному миру, отрицательное отношение к монархии, к религии и мистике.

В 1823 г. Стендаль опубликовал книгу под характерным названием «О любви». Она посвящена главной, по его мнению, человеческой страсти. Писатель выделяет четыре формы любви, высшая из которых – любовь-страсть, при которой человек только и думает о любимом существе; вторая – любовь-влечение, носителю которой свойственны и другие увлечения; третья – физическая любовь; четвертая – любовь-тщеславие – самая низшая, презренная для Стендаля. Герои его произведений воплощают ту или иную разновидность любви, что определяет авторское отношение к ним.

В социуме любовная страсть осложняется наложением еще двух главенствующих начал – жадной успеха и славы. Их клубок и рождает драмы современности.

Эстетические взгляды Стендаля начали формироваться задолго до появления первого художественного произведения. В 1814 г. он поселился в Милане. Вскоре было написано первое произведение «Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии».

Для формирования представлений о мировоззрении и эстетике Стендаля огромное значение имеет его книга «История живописи в Италии» (1817). Здесь он впервые заявляет себя противником классицизма – искусства бездушного, холодного, устаревшего как по причине непонимания главенствующей роли страстей, так и по причине его имманентного монархизма.

Если классицисты утверждали историческую неизменность идеалов красоты, то Стендаль изначально проявляет себя противником понятия абсолютной красоты. Представления о прекрасном формируются под влиянием чувств, переживаний и рождаемых ими человеческих мыслей, которые изменяются под воздействием изменяющихся условий жизни. Если французское общество пережило за 40 лет такие серьезные перемены, то это не могло не отразиться самым кардинальным образом на представлениях человека о прекрасном. Современный идеал красоты

пластичен, изменчив и текуч, как современная жизнь. Поэтому он так ценит проявления чувствительности, пылкости, остроумия, неожиданность и непосредственность, страстность, своеобразие.

При этом очень важно, что Стендаль утверждает мысль о наличии специфических национальных вариантов современного идеала красоты и о существовании нескольких идеалов в пределах одной эпохи. Последнее связано с мыслью писателя о том, что основная задача искусства в изображении правды живой, текучей, постоянно изменяющейся жизни.

Полемику с классицизмом Стендаль продолжил в 1823 г., опубликовав памфлет «Расин и Шекспир». Он написан в связи с гастролями английской труппы, игравшей произведения Шекспира. «Я утверждаю, что отныне нужно писать трагедии для нас, рассуждающих, серьезных и немного завистливых молодых людей года от воплощения Божия 1823»<sup>33</sup>.

Современное искусство Стендаль называл «романтизмом»: «Романтизм – это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут давать им наибольшее наслаждение»<sup>34</sup>. Классицизм же – искусство для прадедов современных молодых людей. Софокл и Еврипид – романтики своего времени. Таким образом, под романтизмом Стендаль понимает соответствие того или иного художественного произведения идейно-эстетическим запросам времени, в которое оно было создано. Оба выведенные в названии брошюры драматурга – романтики. Но Шекспир гораздо более романтик, чем Расин. В его произведениях гораздо больше страсти, смелости в создаваемых образах и ситуациях. «Лорд Байрон, автор нескольких великолепных, но всегда одинаковых поэм и многих смертельно скучных трагедий, вовсе не является вождем романтиков»<sup>35</sup>. Последнее высказывание также выявляет отношение Стендаля к романтизму как направлению в искусстве. Таким образом, романтизм для него – это то, что в настоящее время принято называть реализмом. В трагедиях и исторических хрониках Шекспира есть важнейшие качества – естественность и близость к правде жизни.

Наконец, ряд важных для понимания эстетической позиции писателя идей представлен в статье Стендаля «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская». Он утверждает: «Всякое произведение искусства есть прекрасная ложь...». Это, на первый взгляд, парадоксальное высказывание, свидетельствует о том, что Стендаль видит в искусстве иллюзию дейст-

<sup>33</sup> Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 тт. М., 1959. Т. 7. С. 5.

<sup>34</sup> Там же. С. 26.

<sup>35</sup> Там же. С. 28.

вительности. В памфлете «Расин и Шекспир» Стендаль утверждает, что Шекспир гораздо чаще, чем Расин, достигает создания такой иллюзии. Разделяя тезис Аристотеля о подражательной природе настоящего искусства, Стендаль утверждает, что природе надо подражать до известного предела, изображая не все, а только ее наиболее яркие проявления. Эти проявления должны отражать страсти человеческие, накал внутренней борьбы, а не внешнее течение жизни. В Скотта Стендаль обвинял в недостаточности психологизма и противопоставлял ему произведения мадам де Лафайет. Критику Стендаля вызывал также слишком беспристрастный, по его мнению, стиль изложения в романах Скотта, но и чрезмерная байроническая экзальтация тоже ни к чему. «Человек – единство нравственного, психологического и физиологического начал, которые могут быть познаны и проанализированы».

Чертой талантливого художника, по Стендалю, также является способность воссоздавать исторический колорит изображаемой действительности, рисовать не события вообще, а в их конкретной временной закреплённости как стадию в общественном развитии.

Вышеизложенные философско-эстетические взгляды Стендаля объясняют своеобразие его творческого метода, который заключается в том, что писатель обращается во всех своих произведениях к исследованию судьбы личности современного человека, ее становления, тщательного изображения чувств. При этом судьба человека изображается на фоне тщательно проработанного историко-культурного фона. Его герои – всегда выходцы из определенной среды, которая объясняет их убеждения, поступки, систему ценностей, позволяют понять затаенные причины самых неожиданных поступков. Среда – всегда часть эпохи, определяющаяся современными проблемами и историческими предпосылками.

Нетрудно заметить, что в центре внимания Стендаля оказывается всегда молодой герой. Именно ему приходится выполнить роль сюжетообразующего персонажа. В дневнике писателя есть характерная запись: «Молодежь – надежда отечества». В этом, отчасти, влияние Просвещения с его верой в человека и его безграничные возможности, которая близка Стендалю. Но он переносит акцент на современную реализацию этих богатейших возможностей. Его, как и многих других современников, интересует вопрос о том, как найти выход из современной глубоко кризисной ситуации, в которую попало общество в процессе укрепления буржуазно-капиталистических отношений. Надежды писателя связаны с молодым поколением, которое восстает против законов современного общества, утверждает их бесчеловечность, ложность утвержденной мнением большинства системы ценностей.

Обратившись, как и Бальзак, к исследованию современной жизни в полноте определяющих ее противоречий, Стендаль сделал предметом исследования не общество, а человека, внутренние переживания героя, его индивидуальную психологию, обусловленную воздействием внешней среды. Для французской литературы того времени это было уж слишком необычно, как и для европейской литературы в целом. В результате этого Стендаль и оставался непонятым современниками, несмотря на то, что глубокое и всестороннее исследование современности в творчестве Стендаля основано на его огромном жизненном опыте, на прекрасном знании жизни, а также, что немаловажно, на его особых аналитических способностях, выработанных в процессе обучения и реализации профессиональных обязанностей.

### **Вопросы для проверки усвоения материала**

1. Назовите настоящее имя Стендаля.
2. К какому направлению литературы причислял себя Стендаль?
3. В чем отличие Стендаля от Бальзака и большинства других писателей-современников?
4. Назовите высший тип любви в понимании Стендаля.
5. Какой тип героя оказывается главным в романах Стендаля?
6. В чем Стендаль видит трагедию современности?
7. Каково соотношение исторического факта и художественного вымысла в романе «Красное и черное»?
8. Охарактеризуйте значение образа Наполеона в романе «Красное и черное».
9. Почему Стендаль переносит акцент на внутренние переживания персонажей?

## Список литературы

1. *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 115–145.
2. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 115–145.
3. *Бахтин М. М.* Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7–189.
4. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 124–290.
5. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001.
6. *Берковский Н. Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002.
7. *Гаспаров М. Л.* Аристотель и античная литература. М., 1978.
8. История зарубежной литературы XIX в.: Учебник для вузов / Под ред. Н. А. Соловьевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1999. 556 с.
9. *Затонский Д. В.* Искусство романа и XX век. М., 1973.
10. *Корнилова Е. Н.* Мифологическое сознание и мифопоэтика западно-европейского романтизма. М.: Изд-во МГУ, 2001.
11. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1971.
12. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллин, 1993.
13. *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры рубежа XVIII–XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 522–563.
14. *Михайлов А. В.* Проблема анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 43–111.
15. *Михайлов А. В.* Роман и стиль // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 404–471.
16. *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509–521.
17. *Проскурин Б. М., Яшенькина Р. Ф.* Из истории зарубежной литературы 1830–1870-х гг. Западноевропейский реализм после 1848 г. Пермь, 1996.
18. *Реизов Б. Г.* Бальзак. Л., 1960.

19. *Реизов Б. Г.* Стендаль. Художественное творчество. Л., 1978.
20. *Реизов Б. Г.* Творчество В. Скотта. М.: художественная литература, 1965.
21. *Реизов Б. Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1950.
22. *Реизов Б. Г.* Французский роман XIX века. М., 1977.
23. *Тураев С. В.* Немецкая литература // История всемирной литературы. М.: Наука, 1988.
24. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 121–137.
25. *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 137–149.
26. *Фридендер Г. М.* Поэтика русского реализма. Л.: Наука, 1971.
27. *Хализев В. Е.* Теория литературы. Учеб. 2-ое изд. М.: Высшая школа, 2000.

Учебное издание

Седельникова Ольга Викторовна

## ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Часть 1

Учебное пособие

Редактор Э. М. Жиликова  
Компьютерная верстка О. В. Седельникова

**Отпечатано в Издательстве ТПУ в полном соответствии  
с качеством предоставленного оригинал-макета**

Подписано к печати **xx.xx**.2010. Формат 60x84/8. Бумага «Снегурочка».

Печать XEROX. Усл. печ. л. **xx,xx**. Уч.-изд. л. **xx,xx**.

Заказ **xxxx**. Тираж **xxx** экз.



Национальный исследовательский Томский политехнический университет  
Система менеджмента качества

Томского политехнического университета сертифицирована  
NATIONAL QUALITY ASSURANCE по стандарту ISO 9001:2008



**ИЗДАТЕЛЬСТВО**  **ТПУ**, 634050, г. Томск, пр. Ленина, 30  
Тел./факс 8(3822)56-35-35, www.tpu.ru