

А. АНИКСТ

ИСТОРИЯ
АНГЛИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

УЧПЕДГИЗ · 1956

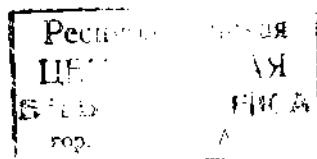


А.АНИКСТ

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



26946/1
91



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
МОСКВА * 1956

Книга содержит историю английской литературы от древнейших времён до современности и предназначается в качестве пособия для преподавателей английского языка.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Англия обладает одной из богатейших литератур, она дала миру таких писателей, как Чосер, Томас Мор, Шекспир, Мильтон, Дефо, Свифт, Фильдинг, Смоллет, Стерн, Бернс, Байрон, Шелли, Вальтер Скотт, Диккенс, Теккерея, Голсуорси, Уэллс и Бернард Шоу. Рассказать историю английской литературы от её истоков до наших дней составляет цель этой книги.

Развитие английской литературы может быть понято только в теснейшей связи с социально-политической историей страны и с классовой борьбой, происходившей в ту или иную эпоху. Литература не только отразила процессы, протекавшие в английском обществе, но и сама была активным участником социальной борьбы. В творчестве великих английских писателей получили выражение стремления лучшей части английского народа. Их творения вдохновлялись великими идеалами гуманности и справедливости. Они выразили осуждение всем порокам социального строя, основанного на неравенстве, и мечту простых людей о более совершенных формах общественной жизни. Эти чаяния и идеалы сохранили своё значение и в наше время.

Вместе с тем, развиваясь в условиях классового общества, сначала феодального, затем буржуазного, литература не могла не отразить и тех специфических черт идеологии, которые были порождением определённых исторических условий и несли на себе печать социальной ограниченности. Отсюда противоречия в мировоззрении и творчестве даже величайших гениев английской литературы, не говоря уже о писателях второго ранга. Некоторые явления литературы были выражением реакционных тенденций в обществе того или иного периода.

Марксистско-ленинское литературоведение стоит на позициях подлинной научной объективности, требующей рассмотрения исторических процессов развития литературы во всей их сложности и противоречивости. Но наша научная объективность не имеет ничего общего с буржуазным объективизмом. Поэтому мы не можем ограничиться констатированием факта и считаем необходимым дать ему точную социальную оценку. Это тем более необходимо, что современная реакционная идеология империализма стремится найти опору в реакционных явлениях литературы прошлого.

Но при этом, сталкиваясь иногда с реакционными положениями в творчестве великих мастеров, мы не должны допускать, чтобы эти отдельные исторически обусловленные черты мешали увидеть и оценить по достоинству всё то, что было истинно великого в их творениях.

Марксистско-ленинская наука о литературе исходит в своей оценке творчества писателей из принципов народности и художественности. Наша социальная оценка опирается на значение, которое имеет творчество того или иного писателя в культуре народа, на объективный смысл его произведений в свете социальных противоречий эпохи.

Советский народ, строящий коммунистическую культуру, дал всему миру образец бережного и заботливого отношения ко всем достижениям национальной культуры прошлого, развивавшейся в условиях классового общества. Сейчас, когда реакционные буржуазные литературоведы «пересматривают» и «переосмысляют»

классическую английскую литературу, по существу затупевшая её реалистические и демократические традиции, прогрессивные критики Англии тщательно оберегают великое литературное наследие страны от искажений и извращений.

Советскую культуру, проникнутую духом интернационализма, характеризует уважение к достижениям культуры, науки и искусства других народов. Законно гордясь вкладом нашей отечественной литературы в сокровищницу мирового искусства, мы отдаём должное творениям великих мастеров других стран. Ещё до революции передовые круги русского народа внимательно относились ко всему ценному в английской литературе. После Великой Октябрьской социалистической революции знакомство с лучшими произведениями английской литературы стало доступно широчайшим кругам советского народа. Тиражи изданий Шекспира, Дефо, Свифта, Байрона, Диккенса, Голсуорси, Шоу и других классиков английской литературы в нашей стране огромны. Большое внимание уделяется точности и художественности переводов произведений английских и других зарубежных писателей на русский язык и языки братских народов СССР. Советские литературоведы изучают историю английской литературы и создали ряд работ, среди которых особо нужно отметить многотомную «Историю английской литературы», выпускаемую Институтом мировой литературы имени Горького Академии наук СССР, издание которой ещё не закончено в настоящее время.

Предлагаемая вниманию читателей книга не претендует на ту широту охвата фактов, которая доступна названной академической «Истории английской литературы». Достаточно указать хотя бы на то, что первый выпуск этой многотомной работы, равный по объёму всей моей книге, содержит лишь изложение фактов до XVI века и не доходит до Шекспира, тогда как в данной работе изложена вся история английской литературы вплоть до нашего времени.

Естественно, что часть явлений по недостатку места мне пришлось опустить, о некоторых писателях и произведениях сказано меньше, чем хотелось бы. Но тем не менее я надеюсь, что и в таком сравнительно небольшом объёме книга поможет читателям познакомиться с основными процессами развития английской литературы и её крупнейшими представителями.

Считаю своим приятным долгом выразить благодарность товарищам, помогавшим мне своими советами и указаниями, а также Всесоюзной Государственной центральной библиотеке иностранной литературы, Библиотеке Института мировой литературы имени Горького АН СССР, Государственной театральной библиотеке и Иностранной комиссии Союза писателей СССР за содействие, оказанное мне в работе.

Эта книга была задумана М. Д. Заблудовским и мною. Во время Великой Отечественной войны он погиб на фронте. Осуществив теперь наш общий замысел, я посвящаю книгу памяти моего друга Михаила Заблудовского.

Л. Аникст



СРЕДНИЕ ВЕКА

АНГЛО-САКСОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Древняя Британия. В начале нашей эры Британские острова были населены кельтами, жившими в условиях родового строя. Кельтские племена были покорены в I веке нашей эры римлянами, которые превратили Британию в провинцию Римской империи. Римское владычество длилось до V века. Когда римским легионам пришлось покинуть Британию, она вскоре стала подвергаться набегам англо-саксонских племён, которые постепенно завоевали страну и заселили её. Но, как и римляне, англо-саксы не смогли покорить кельтские племена, которые жили в горных районах Шотландии и Уэльса и в Ирландии, отделённой от Британии морем. Позднее на Британию напали датчане, в результате длительной борьбы установившие на время своё господство над страной. После того как они были изгнаны англо-саксами, произошло нашествие норманнских рыцарей-феодалов.

Таким образом, в первые одиннадцать веков своей истории Британия переживала постоянные и длительные войны, смену господства разных племён и народов, что, естественно, не могло не сказаться на её общественной жизни и культуре.

Летописи истории хранят по преимуществу память о всякого рода военных событиях, однако жизнь древних обитателей Британии не ограничивалась этим. Её основу составлял труд народных масс, создававших материальные и культурные ценности.

Собственно история английской литературы начинается с V века, когда страна была завоевана англо-саксонскими племенами. Они принесли с собой новый язык — англо-саксонский, который стал основой для развития английского языка и литературы на этом языке.

Общественный быт и культура англо-саксов. Англы, саксы и юты, завоевавшие в V веке Британию, принадлежали к германским племенам. Покорив страну, они дали ей новое название — Англия.

Их общественный строй был родовым, но он уже частично начал распадаться. Из этого первобытного общественного строя стали кристаллизовываться элементы классового общества — феодализма, формирование которого завершилось около VIII века. Одновременно с этим шло и развитие английской государственности, которой не было до того, как возникли классы. С появлением классов первоначальные племенные союзы стали преобразовываться в королевства.

Сначала англо-саксы были язычниками. В их религиозных верованиях отражались наивные представления первобытных людей о непонятных для них силах природы и законах развития общества. Согласно этим верованиям, различные явления жизни происходили будто бы по воле богов, духов и других мифических существ.

Люди далёкого прошлого населили окружавший их мир множеством фантастических образов, которые они выдумали для объяснения различных явлений жизни. Языческая мифология, составившая одну из важнейших основ первобытной поэзии, отнюдь не была плодом пустой игры воображения. Фантастика, столь обильно представленная в древних легендах и сказаниях, имела вполне реальный смысл: «Смысл этот сводится к стремлению древних рабочих людей облегчить свой труд, усилить его продуктивность, вооружиться против четвероногих и двуногих врагов, а также силою слова, приёмов, «заговоров» и заклинаний повлиять на стихийные, враждебные людям, явления природы»¹.

Высшим божеством считался бог войны Водан (Woden), небесными стихиями повелевал громовержец Тор (Thor), богиней любви и плодородия была Фрейя (Freya), богом тьмы — Тиу (Tiu) и т. д. Современный английский язык сохранил следы этих древних языческих верований в названиях дней недели: вторник — день Тиу (Tuesday = Tiu's day), среда — день Водана (Wednesday = Woden's day), четверг — день Тора (Thursday = Thor's day), пятница — день Фрейи (Friday = Freya's day). Даже христианский праздник пасхи (Easter) сохраняет у англичан память о языческой богине весны Эстре (Estra). По повериям англо-саксов, даже боги подчинялись велениям страшной и всемогущей богини судьбы Вирд (Wyrd). От её имени происходит название «вещих жён» (wied sisters) в трагедии В. Шекспира «Макбет».

Народный характер англо-саксонской поэзии. Источником англо-саксонской поэзии было народное творчество. Возникнув в процессе труда первобытных людей, поэтическое творчество англо-саксов, как и других народов, носило первоначально коллективный характер. Оно отражало исторические предания, верования и быт англо-саксонских племён. Главной частью племенных празднеств были песни и пляски, воспроизводившие трудовые процессы, охоту, сражения и т. д. Во время этих празднеств народ распевал песни. Пели их ³⁴ работой, пели, когда шли в бой.

¹ М. Г. Ф. Р. Л. К. И. Я., О литературе, М., 1953, стр. 693—694.

Люди того времени ощущали свою неразрывную связь с окружающей их природой. Они относились к ней двойственно, ибо она была для них то другом, то врагом. Вместе с тем в произведениях англосаксонской поэзии отразилось высокоразвитое чувство коллективности, которое покоилось на кровных родовых и племенных связях.

Песни, легенды и сказания передавались из рода в род, от одного поколения к другому.

До нас дошло лишь незначительное количество памятников древней англосаксонской поэзии. Это естественно, ибо поэзия эта была устной. Как и у других народов, языческие жрецы запрещали записывать поэтические произведения. Записи народных песен стали делать лишь после введения христианства. Этим занимались учёные монахи. Но они записывали произведения народного творчества с выбором, отбирали лишь то, что не противоречило церковному учению. Нередко монахи вносили в языческие произведения христианские мотивы. Но и таких записей дошло до нас сравнительно немного.

Поэты-певцы. Когда поэтическое творчество стало профессиональным, у англосаксов образовалось два разряда певцов. Поэтами в собственном смысле слова были *скопы* (scops). Они создавали песни и сами исполняли их. *Глимены* (gleemen) были только исполнителями песен, созданных другими. Со временем различие между этими двумя видами певцов-сказителей стало стираться, и оба названия одинаково служили для обозначения самостоятельных творцов песен и их исполнителей.

Скопы и глимены, подобно певцам-сказителям других народов, были не только песенниками, рассказчиками легенд, но и хранителями исторических преданий и истолкователями явлений природы. Каждое племя имело своих певцов. В условиях родового и племенного быта народные певцы пользовались большим почётом, так как вначале они были также заклинателями, то есть выполняли жреческие функции; с распадом родового строя их положение ухудшилось. Они перестали быть полноправными членами рода или племени, попали в зависимость от племенных вождей, при дворах которых они жили, превращались в слуг, обязанностью которых было развлекать господ.

Две древние поэмы англосаксов дают яркое представление об образе жизни певцов и поэтов тех отдалённых времён. Поэма «Странник» (Widsith) является рассказом певца-поэта, путешествовавшего по многим странам. Он бывал при дворах разных королей и племенных вождей, встречавших его с почётом.

Иначе сложилась судьба другого поэта, рассказавшего о себе в поэме «Жалоба Деора» (Deor's Lament; около VIII века). У Деора был знатный и богатый покровитель, который наделил его землёй в благодарность за песни и рассказы. Но явился другой певец, песни которого понравились больше, и тогда покровитель лишил Деора своей благосклонности и заодно отнял у него ранее данную ему землю.

«Беовульф». Наиболее значительным памятником англо-саксонского литературного творчества является поэма «Беовульф» (Beowulf). Рукопись поэмы относится к X веку. Но исследователями установлено, что поэма была сложена в конце VII века и в начале VIII века. Действие одной части поэмы происходит в Дании, действие другой — в южной Швеции, и это свидетельствует о том, что легендарное предание, лежащее в основе «Беовульфа», восходит к тем временам, когда англо-саксы ещё обитали на континенте. Беовульф был историческим лицом, жившим в VI веке. Вокруг его имени слагались песни, превратившие его в легендарного героя.

Поэма распадается на две части. В первой рассказывается о подвигах Беовульфа в молодости. Во второй части описан подвиг Беовульфа, совершённый им в старости перед смертью.

Король датчан Хротгар, прославившийся многими подвигами, построил для пиров «Оленью палату», в которой он проводил досуг в окружении своих дружинников, слушая предания старины, рассказываемые поэтами-певцами.

Однажды ночью, когда воины после обильной трапезы спали в пиршественном зале, туда ворвалось страшное чудовище Грендель. Грендель убил и пожрал тридцать воинов Хротгара. С тех пор, в течение двенадцати лет, повторялись ночные набеги Гренделя. Опустела «Оленья палата», и не сзывал в неё больше Хротгар своих дружинников.

Странствующий певец, забредя к людям племени геатов (в южной Швеции), рассказал о несчастье Хротгара и его народа. Молодой геатский витязь Беовульф, прослышав об этом, с четырнадцатью товарищами пересек море и приехал к Хротгару, чтобы выручить его из беды. Хротгар принял гостей в «Оленьей палате». После пиршества в честь прибывших воинов датчане разошлись по домам, а Беовульф со своими спутниками остался в «Оленьей палате», куда ночью ворвался Грендель. Он схватил одного из дружинников, убил его и уже потянулся за другим, но Беовульф поймал его за гигантскую лапу. Грендель пытался бежать, но Беовульф цепко держал его и оторвал руку Гренделя до плеча. Истекая кровью, чудовище убежало.

Радость датчан по поводу избавления от Гренделя была, однако, преждевременной. У него оказалась мать, которая в следующую ночь явилась, чтобы отомстить за своего сына. Она, правда, не смогла причинить никакого вреда, но тем не менее Беовульф на следующий день отправился по её следам и нашёл её в подводной пещере, скорбно сидящей у трупа своего сына Гренделя. Завидев Беовульфа, она бросилась на него, и завязался долгий бой. Обуреваемая горем и жадной мести, мать Гренделя представляла собой опасного противника. Беовульф уже терял надежду на победу. Но он заметил висевший на стене пещеры заколдованный меч, схватил его и убил им свою страшную противницу.

Богато награждённый Хротгаром, Беовульф вернулся к себе на родину. Здесь король Хигелак сделал его своим наследником, и

после его смерти Беовульф стал правителем геатов. Пятьдесят лет его царствования были счастливым временем для геатов, но, когда Беовульф был уже стар, в стране появился огнедышащий дракон, сжигавший деревни и убивавший людей. Дракон этот жил в горах и хранил в своей пещере несметные сокровища. Однажды один из геатов унёс из пещеры золотой кубок. В наказание за это дракон и стал мстить геатам.

Скорбя о страшных бедствиях своего народа, Беовульф отправился в горы в сопровождении дружины и вызвал дракона на бой. Долго длилось единоборство героя с чудовищем. Беовульф сломал свой меч о непроницаемый панцырь, покрывавший тело чудовища, а пламя, изрыгаемое драконом из пасти, сожгло его деревянный щит. Беовульфу грозила неминуемая гибель. Дружинники, напуганные страшным чудовищем, не решались пойти на выручку своему королю. Но смелый юноша Виглаф, племянник Беовульфа, ринулся на помощь старому герою, и общими усилиями они одолели дракона. Беовульф был смертельно ранен. Чувствуя приближение конца, Беовульф велел разделить между людьми своего народа сокровища, найденные в пещере дракона.

Исторический Беовульф участвовал в борьбе, которую его дядя Хигелак вёл против франков в 512 году. Но от этих исторических фактов в поэме не осталось ничего, кроме ссылки на то обстоятельство, что Беовульф был племянником и наследником Хигелака. В народном сознании историческая личность Беовульфа ассоциировалась с мифическим героем, которого звали Беова и который прославился тем, что он убил водяного и дракона.

Образ Беовульфа приобрёл, таким образом, легендарно-мифический характер. Поэтическое предание о нём похоже на обычные пародные сказки. Однако, как и в других древних народных сказках, в фантастике следует видеть отражение реальных жизненных явлений.

В образе Беовульфа народное воображение в поэтической форме воплотило своё представление о могучем герое, способном победить враждебные человеку таинственные силы природы.

Поэма «Беовульф» представляет интерес как художественное отражение социальной жизни тех отдалённых времён. Перед нами картина общества, ещё живущего согласно законам родового строя, но в пределах которого уже наметилось известное социальное расслоение. Все герои поэмы принадлежат к родовой аристократии. В ней изображены короли древних племён и их дружинники. В этой среде очень важны родственные связи, что неоднократно подчёркивается в речах действующих лиц. Вместе с тем мораль людей, изображённых в поэме, строится на признании того, что первой и главной обязанностью человека является защита своего рода и племени. Весь облик Беовульфа — образец самопожертвования и бескорыстного служения народу. Беовульф сочетает силу и мужество с честностью и сознанием долга. Геаты звали Беовульфа «отцом народа». «Из всех королей в мире, — говорится о Беовульфе в конце поэмы, —

из всех людей он был самым мягкосердечным и добрым, наиболее благородным по отношению к народу...» В поэме изображено единство героя и народа, что вытекало из самой сущности родового строя, в условиях которого каждый человек ощущал себя неотделимым от своего рода и племени.

Наряду с этим в поэме есть черты, свидетельствующие о начале разложения родового строя. Характерна в этом отношении тема сокровища, охраняемого драконом. Причиной бедствий, постигших геатов, было то, что один из них польстился на чужое богатство. Мотив золота, являющегося началом всяких несчастий для целых народов, встречается в древней эпической поэзии других народов, в скандинавских сагах и в германской легенде о Нибелунгах. Всюду в древних легендах страсть к золоту становится причиной неисчислимых бед. Поэтому Беовульф, убивающий дракона, выступает как борец против того начала, которое грозит разрушением единству родового строя.

Эта героическая поэма приближается по своему типу к эпосе, классическим образцом которой справедливо принято считать древнегреческую поэму «Илиада». В композиционном отношении поэма «Беовульф» распадается на две части, не связанные между собой. Кроме того, эпизоды борьбы Беовульфа против Гренделя и его матери параллельны, и потому второй бой Беовульфа является в какой-то степени повтором. Но даже при некотором несовершенстве композиции поэма в целом представляет достаточно стройное повествовательное произведение. Оно объединяется личностью героя, показанного в разные периоды жизни.

Повествование о Беовульфе обладает подлинной эпической широтой и величавостью. Неторопливое повествование поэта характеризуется ясностью и непосредственностью. Перед нами не примитивный рассказ, а поэтическое произведение, созданное мастером, которому были знакомы классические законы повествовательного жанра.

Сложен вопрос об авторстве поэмы. До нас она дошла в той форме, в какой её записал неизвестный монах в X веке. Мы не знаем, был ли он только писцом, записавшим рассказ какого-нибудь бродячего певца, или сам собрал и обработал жившие в народе предания о Беовульфе. Как бы то ни было, до нас это произведение дошло в обработке несомненного мастера, подлинного поэта, обладавшего настоящим художественным чувством и умением.

Следует отметить, что тот вариант сказания о Беовульфе, который дошёл до нас, был создан уже после введения христианства. Поэтому в поэме упоминаются не языческие божества, а христианский бог. Грендель именуется исчадием ада, потомком Каина, что с несомненностью свидетельствует о некотором влиянии христианской идеологии на данный вариант поэмы. Но, несмотря на наличие этих христианских элементов, весь дух поэмы является языческим. Не исключена возможность, что христианские мотивы были просто внесены монахом, записавшим текст поэмы.

Формальные особенности англо-саксонской поэзии. Всей англо-саксонской поэзии присущи определённые формальные приёмы. Как и в ранней поэзии других народов, стих не был рифмованным. Основной поэтической формой была аллитерация. Аллитеративный стих строится на повторении одинаковых звуков в начале слов, составляющих стихотворную строку. Число слогов в стихе было неопределённым. Стих разделялся посредством паузы на две половины. В каждом стихе (строке) было три или четыре слова, начинавшихся с одинаковой гласной или согласной. Обычно в первом полустии было два слога, начинавшихся с одного и того же звука; во втором полустии этот звук снова повторялся один или два раза. При этом слоги, начинавшиеся с одинаковых звуков, находились под ударением. Таким образом, созвучие в начале слов сочеталось с ударением.

Аллитеративный стих допускал много вариаций. В большинстве случаев аллитерация строилась посредством согласных, но не редки были случаи аллитерации, основанной на повторении гласных. Даём пример аллитеративного стиха:

Flod under foldan Nis thæt feor heonon...
(Поток под землёй Поблизости отсюда...)

Из приёмов поэтической речи в англо-саксонской поэзии особенно часто встречается параллелизм, то есть повторное описание одного и того же факта или явления посредством нескольких разных эпитетов и определений. Грендель, ворвавшийся в «Оленью палату», застаёт там «группу воинов, смелых бойцов, юных сородичей»; все эти определения относятся к одной и той же группе лиц. Хротгар именуется «королём датчан, мудрым правителем, добрым отцом, раздавателем наград». В другой англо-саксонской поэме героиня «заговорила, открыто сказала, обратилась женщина с речью к благородным людям, громко сказала господину...»

Параллелизмы способствовали приданию плавно-величавого тона эпическим повествованиям древности.

Другой обычный приём поэтической речи у англо-саксов — метафорическое обозначение явлений и предметов. Солнце называется «светочем дня», тело — «сосудом костей», борьба — «игрою праха», корабль — «деревом моря» и т. д. Многие из этих метафорических определений были устойчивыми и постоянными, как и в поэзии других народов.

Церковно-монашеская литература англо-саксов. В конце VI века в Англии начало распространяться христианство: В 597 году миссионер Августин, посланный римским папой Григорием Великим, обратил в христианство жителей Кента. Главный город этой области Кентерберн стал центром католической церкви в Англии. Постепенно в новую веру были обращены жители остальных областей Англии.

Католическая церковь сыграла важную роль в развитии феодализма. Энгельс указывал, что она «...окружила феодальный строй

священным ореолом божественной благодати»¹. Под влиянием католического духовенства начала развиваться литература, имевшая целью пропаганду основ новой религии.

На протяжении всего англо-саксонского периода происходит процесс постепенного вытеснения языческой мифологии мифологией христианской. Памятники литературы отразили эту борьбу двух идеологий, которая была выражением происходившей в обществе смены родового строя феодальными установлениями. Любопытно отметить, что в значительнейшей части памятников англо-саксонской поэзии наблюдается своеобразное сочетание элементов языческих верований и христианских религиозных понятий.

Первые творцы церковно-монашеских поэм были выходцами из народа, в их произведениях под религиозной оболочкой нередко скрывались вполне реальные, жизненные мотивы.

Кэдмон. Первым представителем христианской религиозной поэзии был Кэдмон (Caedmon), живший в VII веке. О том, как он стал поэтом, сложили легенду. К пастуху Кэдмону будто бы явился во сне ангел, приказавший ему петь, и с тех пор он стал слагать песни. Прослышав об этом «чуде», монахи ближнего монастыря Уитби поселили Кэдмона у себя. Так как он не знал грамоты, монахи читали и пересказывали ему содержание Библии, различные эпизоды которой он перелагал в форму аллитеративных поэм на англо-саксонском языке. С достоверностью, однако, Кэдмона можно считать автором только одного гимна, якобы сочинённого им во сне и насчитывающего всего девять строк. Все остальные религиозные поэмы VII века, ранее приписывавшиеся Кэдмону, как теперь установлено филологической критикой, были созданы другими авторами. Но так как их имена остались неизвестными, то обычно принято обозначать эту группу произведений церковно-монашеской поэзии VII века названием «поэмы кэдмоновского цикла». Это поэмы — «Даниил» (Daniel), «Изгнание» (Exodus), «Юдифь» (Judith) и другие.

Эти поэмы представляют собой стихотворные переложения (парафразы) различных эпизодов Библии. Так как «священное писание» в те времена существовало только в латинском тексте, то для популяризации его среди новообращённых англо-саксов различные части Библии перелагались на их родной язык. В обработку библейских сюжетов вносилось много элементов, взятых непосредственно из жизни и быта англо-саксонских племён.

К кэдмоновскому циклу принадлежат также два переложения библейской «Книги бытия». Эти поэмы обозначаются названиями Genesis A и Genesis B. Особый интерес представляет вторая из них. В ней с большой поэтической силой рассказывается о падении Сатаны. В уста Сатаны неизвестным древним поэтом вложен протест против крепостной кабалы, в которую попали с развитием феодализма ранее свободные крестьяне. Вот прозаический перевод страстной речи Сатаны, в которой мы слышим отголоски настроений народ-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, т. XVI, ч. II, стр. 295.

ных масс: «Почему я должен быть рабом? Нет никакой причины, по которой я обязан служить господину! Вот этими руками я могу сотворить не менее чудес. И у меня достаточно мощи, чтобы водрузить в небесах более высокий трон! Почему должен я унижаться перед ним, быть рабом, добивающимся его милостей? Я тоже могу стать подобным богу. Со мною надёжные друзья, смелые герои, не сгибающиеся в борьбе. Эти славные воины выбрали меня своим вождем. С такими мужественными соратниками можно много достичь. Они верные друзья, преданные мне во всех своих помыслах».

Сила выраженного здесь социального протеста народных масс несколько не снижается тем, что автор поэмы, следуя формально-религиозным принципам, осуждает бунтаря Сатану. И в дальнейшем в английской поэзии образ Сатаны неоднократно возникает в сходной трактовке как воплощение протеста против всякой тирании и гнёта («Потерянный рай» Мильтона, «Каин» Байрона).

Кюневульф. С именем Кюневульфа (Cynewulf), жившего в конце VIII и в начале IX века, связана вторая группа произведений англосаксонской церковно-монашеской поэзии. Как и Кэдмон, Кюневульф наделён легендарной биографией, построенной на основе различных намёков, содержащихся в его поэмах. Вначале он был странствующим певцом, но затем какое-то сильное переживание обратило его к религии и побудило стать духовным лицом. Имя поэта, записанное руническим алфавитом, было найдено в рукописях четырёх поэм: «Христос» (Christ), «Юлиана» (Juliana), «Судьбы апостолов» (Fata Apostolorum) и «Елена» (Elene).

Если Кэдмон и поэты его времени ограничивались переложением библейских сказаний, то Кюневульф ввёл в англо-саксонскую поэзию жанр легенды, представлявший собой стихотворный рассказ о житиях святых.

В этих поэмах господствуют обычные для церковно-монашеской литературы религиозные мотивы, но в них встречаются также штрихи, взятые непосредственно из жизни. Кюневульф и подражавшие ему неизвестные поэты стремились придать рассказам о христианских святых и великомучениках занимательность, и поэтому в них немало авантюрных элементов.

Англо-саксонская проза. Как и у многих других народов, развитие поэзии у англо-саксов предшествовало появлению прозаической литературы. Первые прозаические сочинения англо-саксов, дошедшие до нас, появляются начиная с VIII века.)

Большое значение для англо-саксонской литературы имела деятельность «достопочтенного» Бэды (Bede, 673—735). Его наиболее значительным созданием была «Церковная история английского народа» (Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum), законченная автором в 731 году. Наряду с историей церкви, Бэда излагает и события гражданской истории страны, начиная с попытки завоевания Британии Юлием Цезарем. Вместе с большим количеством подлинных исторических фактов Бэда излагает также ряд легендарных преданий англо-саксонского народа. Отметим, что именно он первый рас-

сказал легендарную биографию церковного поэта Кэдмона, изложенную выше.

Бэда был представителем образованности, доступной лишь узким кругам духовенства, поскольку его труды были написаны на латинском языке. Однако в IX веке появился деятель, стремившийся к распространению образованности на родном языке англо-саксов. То был король одной из южных областей Англии, Уэссекса, Альфред (Alfred, 848—901). В начале своего правления Альфред вёл долгие войны против датчан, стремясь оградить от их посягательств своё королевство. Одержав над ними ряд побед, он добился мирного договора с датчанами, обеспечивавшего безопасность его государства. После этого Альфред посвятил свои силы государственным работам и просветительной деятельности. Для своего времени он был прогрессивным государственным деятелем, осуществившим ряд реформ.

Альфред перевёл на англо-саксонский язык несколько латинских сочинений. Наибольшее значение из трудов, созданных Альфредом, имела «Англо-саксонская хроника». Обработав ранние записи монахов-летописцев и прибавив к этому подробное описание событий своего времени, Альфред создал ценнейший летописный труд по древней истории Англии. После его смерти работа над хроникой была продолжена и доведена до вступления на престол Генриха II в 1154 году.

Наконец, следует отметить литературную деятельность учёного-монаха Эльфрика (Aelfric, 955—1023). Наряду с большим количеством церковных сочинений на латинском языке, он создал также любопытный разговорник для обучения латыни. Этот труд Эльфрика называется «Беседы о разных профессиях» (Colloquium). Книга эта состоит из бесед между Учителем и представителями различных общественных слоёв. Собеседниками Учителя являются рыцарь, королевский советник, купец, рыбак, крестьянин и т. д. Между строк латинского текста чьей-то рукой был вписан на англо-саксонском языке перевод всех этих бесед. Таким образом, дошедший до нас экземпляр этих «Бесед» является чем-то наподобие англо-латинского словаря. Книга Эльфрика содержит ряд интересных страниц, отражающих социальную жизнь в период установления феодализма в Англии. Особенно интересна беседа Учителя с крестьянином, в которой последний жалуется на тяжёлую судьбу крепостных.

АНГЛО-НОРМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Норманское завоевание и расцвет феодальной культуры в Англии. В 1066 году норманны под предводительством своего герцога Вильяма разгромили в битве при Гастингсе войска англо-саксонского короля Гарольда II и вскоре покорили всю страну.

Норманны происходили из Скандинавии. Задолго до своего нашествия на Англию, норманны завоевали северо-западную часть Франции, которая и по настоящее время именуется Нормандией.

Победители восприняли более высокую культуру побеждённых. Выразительнее всего об этом свидетельствует тот факт, что французский язык стал их языком.

Завоевав Англию, норманны принесли сюда социальные отношения, существовавшие во Франции, и французскую культуру. С норманским владычеством завершилось формирование феодального строя в Англии. Основная масса населения попала в крепостную кабалу. Господствующий феодальный класс состоял из двух сословий — дворянства и духовенства. В среде дворянства установилась система вассалитета, объединившая различные разряды рыцарства. Феодалы получали землю от короля в ленное владение и обязывались служить ему. Система вассалитета была военным союзом феодалов для подавления эксплуатируемого крестьянства и защиты страны от внешних нападений. Но внутри страны не было подлинного единства. Корыстные и честолюбивые стремления феодальных баронов, добивавшихся увеличения своих земельных владений, приводили к постоянной борьбе между феодалами, которые нередко восставали даже против самого короля.

Большую роль в жизни феодальной Англии играла католическая церковь, подчинявшаяся власти римского папы. Духовенство было могущественной частью господствующего класса. Церковь владела одной третью всех земель, что определяло её экономическую мощь. Большую роль играла она и в политической жизни, проводя ту политику, которая диктовалась из Рима. Церкви принадлежало господствующее положение в вопросах официальной идеологии.

В то время как основная масса народа находилась в феодальной кабале, в городах вырастал новый класс — буржуазия, которая была ещё слаба, но уже оказывала некоторое влияние на общественную жизнь. Основное социальное противоречие феодализма — противоречие между крепостными крестьянами и феодалами.

Господствующий класс состоял в значительной части из норманских феодалов, пришедших с Вильямом Завоевателем. Народ же состоял из покорённых ими англо-саксов. Народ и феодалы буквально говорили на разных языках. Государственным языком Англии на протяжении двух столетий был французский, тогда как народ попрежнему говорил на языке англо-саксонском. Кроме того, духовенство пользовалось для обрядовых и литературных целей латынью. Сложное переплетение социальных, национальных и культурных противоречий этого времени было впоследствии очень ярко изображено Вальтер Скоттом в его историческом романе «Айвенго».

Разноязычие, существовавшее в Англии XI—XIII веков, отразилось и в литературе. Значительная часть церковно-монашеской литературы существовала на латинском языке, рыцарская поэзия была по преимуществу французской, тогда как народное поэтическое творчество попрежнему развивалось на языке англо-саксонском. Одновременное существование трёх языков не могло не отразиться на языке народа. В народный язык всё больше проникали слова и выражения из языка господствующих классов. Однако основа на-

родного языка оставалась прежней, он только вбирал различные элементы из французского и латыни. В результате, не утратив своей основы, народный язык обогащался и всё больше становился общенациональным языком всех сословий. Этот процесс завершился уже в следующий период — в XIV веке.

Англо-норманский период отмечен расцветом феодальной культуры. Нашествие норманнов, крестовые походы и деятельность католического духовенства расширили знакомство английского народа с культурой других стран. Обогатилась и литература Англии, освоившая поэтические достижения других народов. Особенно значительным было в этот период влияние французской поэзии.

Резкое деление общества на классы и сословия привело к тому, что каждая социальная среда имела свою литературу.

Церковно-монашеская литература. Церковно-монашеская литература англо-норманской эпохи почти полностью освобождается от языческих элементов, ещё сохранявшихся в духовной поэзии англосаксонского периода. Если в англо-саксонской церковной литературе ещё были весьма сильны авантюрные мотивы, то духовная поэзия англо-норманского периода приобретает чётко выраженный дидактический, морально-поучительный характер. Вся эта литература в основном посвящена проповеди аскетизма, отречения от земной жизни и стремления к жизни небесной. Показательными произведениями такого типа являются дидактические поэмы, названия которых достаточно ясно указывают на их содержание: «Моральная поэма» (Poema Morale, около 1170 года) неизвестного автора, «Руководство для спасения от греха» (Handlyng Synne, 1303—1378), переведённая с французского Робертом Маннингом (Mannynge), «Пробудитель совести» (The Pricke of Conscience, начало XIV века) Ричарда Ролла из Гэмпла (Richard Rolle of Hampole) и ряд других.

В соответствии с аскетической моралью католицизма эти поэмы осуждают земную жизнь как греховную, они учат, что скорбь и страдания являются уделом человека, который может достичь блаженства только в жизни загробной. А для того чтобы попасть в рай, нужно очиститься от грехов и заслужить милосердие божие полным отречением от земных благ, смирением и долготерпением.

Не приходится говорить о том, что, проповедуя такую мораль, сами представители духовенства отнюдь не следовали ей. Недаром в литературе средневековья возникло значительное количество произведений, изображавших далёкую от благочестия жизнь священников и монахов. И «Моральная поэма», и «Руководство для спасения от греха», и «Пробудитель совести» были написаны на английском языке, ибо эти произведения предназначались для воспитания народных масс в духе, угодном феодалам, которые требовали от крестьян смирения и долготерпения.

Сухой дидактизм этих поэм, повидимому, не очень увлекал читателей и слушателей. Недаром один из средневековых духовных авторов жаловался, что многие люди предпочитают назидательным поэмам занимательные рыцарские романы.

РЫЦАРСКАЯ ПОЭЗИЯ

Общая характеристика. Феодалное дворянство не считало для себя обязательным подчинение аскетической религиозной морали, которую проповедовала церковь. Феодалы имели при своих дворах певцов-поэтов, слагавших стихи и сочинявших поэтические рассказы. Во Франции, откуда пришли норманны, в среде рыцарства была особая группа людей, специально занимавшихся поэтическим творчеством; на севере Франции они назывались труверами, на юге Франции, в Провансе, их звали трубадурами. Вместе с норманнами труверы появились и в Англии.

Рыцарская поэзия была как эпической, так и лирической. В ней воспевались подвиги рыцарей, описывались их различные фантастические приключения. Большое значение имеет в рыцарской поэзии тема любви и служения даме.

Произведения рыцарской литературы, вначале распространявшиеся только на французском языке, стали затем появляться и на языке английском. Наиболее популярным жанром рыцарской поэзии был роман. Рыцарские романы писались метрическим рифмованным стихом, который получил развитие в англо-норманский период.

Рыцарский роман был выражением идеалов феодалного общества в зрелый период его развития, когда уже отошли в прошлое героические времена становления этого строя. Развитие торговли с Востоком и рост денежных отношений, которым дали серьезный толчок крестовые походы, изменили жизнь рыцарства. Суровый воин-феодал стал превращаться в рыцаря, стремящегося придать внешний лоск своему быту. В рыцарских романах проявление героизма заключается теперь не в борьбе за интересы рода, племени или государства, а в защите своих индивидуальных интересов, своей чести, в отстаивании своего личного достоинства. В связи с этим в ранней рыцарской поэзии большое развитие получил мотив мести рыцаря своим обидчикам, изображение борьбы рыцаря за утверждение своих прав. Возникает кодекс рыцарской морали, который был не столько выражением реальной, жизненной практики феодалов, сколько идеализацией их образа жизни и норм поведения. Рыцарская мораль требовала благородства по отношению к слабым и беззащитным, безоговорочного следования принципам чести, бескорыстного служения ближним. Мы знаем, что на практике рыцарство вело себя иначе, но этот класс в своих собственных глазах и в глазах народа желал быть воплощением лучших человеческих достоинств.

Романы о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. Особенно большую популярность получили романы о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. Произведений на эту тему было создано очень много. Цикл романов об Артуре и его рыцарях сложился в результате напластований различных исторических и легендарных элементов. Артур был исторической личностью. Имя его упоминают кельт-

ские барды Уэльса в VI веке, оно встречается в «Истории британцев» Ненниуса (конец VIII века), который называет его в числе кельтских вождей, особенно отличившихся в борьбе против англосаксов, вторгшихся в Уэльс.

Исторический Артур превратился затем в легендарную фигуру. Вокруг его имени стали складывать мифы, кельтская народная фантазия наделила его чудодейственной силой и способностью к волшебству. В таком виде сохраняют облик Артура легенды валлийских кельтов. С образом Артура побеждённые кельты связывали надежду на возрождение своей независимости. Согласно валлийскому народному преданию, Артур не умер, а, будучи ранен в бою, удалился в некую мифическую страну. Кельты ждали, что он вернётся, когда настанет время для их освобождения от владычества чужеземцев.

В дальнейшем образ Артура подвергся изменениям. Из героя народных легенд он превратился в героя феодальной рыцарской литературы.

В Англии романы артуровского цикла вначале были известны на французском языке; лишь в XIII и XIV веках появляются поэмы об Артуре и его рыцарях на английском языке. Сохранились следующие романы артуровского цикла на английском языке: «Артур» (Arthur), «Артур и Мерлин» (Arthur and Merlin), «Ивейн и Гавейн» (Iwain and Gawain), «Ланселот» (Lancelot of the Lake), «Смерть Артура» (Morte d'Arthur), «Персеваль Уэльский» (Perceval of Wales), «Сэр Тристрэм» (Sir Tristrem). В них отражены почти все основные события, составляющие сюжет артуровской легенды. Эти английские романы в художественном отношении уступают романам французским, переложениям которых они по большей части являются, а также немецким артуровским романам, созданным таким поэтом, как Вольфрам фон Эшенбах.

На перечисленных произведениях история артуровского цикла в Англии не кончается. Произведения на этот сюжет появлялись и в последующие века. В XIV веке был создан лучший из английских рыцарских романов — «Сэр Гавейн и Зелёный рыцарь». В XV веке Малори создал прозаический свод основных артуровских легенд. В новой трактовке появился образ Артура в литературе эпохи Возрождения, у величайшего английского поэта того времени Эдмунда Спенсера. Наконец, образы Артура и его рыцарей снова появились в цикле поэм Альфреда Теннисона в XIX веке.

Основные артуровские легенды. Согласно средневековым легендам, Артур был сыном валлийского короля Утера Пендрагона. Утер влюбился в жену герцога Тинтагельского Игерну, но она была верна своему мужу и отвергла ухаживания короля. Тогда Утер прибег к помощи волшебника Мерлина, который придал ему внешность мужа Игерны. В таком виде Утер проник в замок, где скрывалась Игерна, и разделил с ней ложе. Герцог Тинтагельский был убит, и после этого Игерна стала женой Утера, который, однако, скрыл от неё свой обман. После смерти Утера престол его некоторое время

оставался свободным. Юный Артур совершил при помощи волшебства Мерлина необыкновенный подвиг. Он вытащил гигантский меч, зажатый в расщелине большого камня, который до него безуспешно пытались вытащить десятки славнейших рыцарей. Своим заколдованным мечом Артур победил множество врагов, завоевал Шотландию, Ирландию, Исландию и Оркнейские острова. Он женился на прекрасной Джиневре и жил с ней в своём замке Камелот, где в пиришественной зале стоял большой круглый стол, за которым одновременно могло уместиться 150 рыцарей. Этой чести удостаивались рыцари, совершившие замечательные подвиги. Король Артур принимал рыцарей в своём замке и любил слушать их рассказы о совершённых ими подвигах, после чего он и другие рыцари выносили суждение о том, достоин ли данный рыцарь чести занять место за круглым столом. Но одно место за круглым столом всегда оставалось свободным. Оно предназначалось для рыцаря, который нашёл бы чашу св. Грааля. Артур совершил много подвигов на поле брани. Когда римский император Люций потребовал, чтобы Артур подчинился его власти, последний пошёл на него войной. Во время этого похода на Рим Артур победил великана, обитавшего на горе св. Михаила. В этом походе Артура сопровождал рыцарь Гавейн, также прославившийся храбростью на поле битвы. В то время, когда Артур воевал с Римом, королевством временно правил его племянник Мордред. Мордред задумал завладеть короной Артура и его прекрасной женой. Узнав об этом, Артур вернулся в Уэльс, отвоевал своё королевство, вызволил прекрасную Джиневру. Теснимый Артуром Мордред отступил в Корнуэльс, где и был убит в сражении. Но и сам Артур был смертельно ранен в этой битве. Феи на волшебном челне увезли раненого Артура на остров Авалон, куда ни один человек не мог проникнуть. Там Артур, по преданиям, должен был жить до того часа, когда настанет время освобождения его страны от покоривших её чужеземцев. Прекрасная Джиневра после смерти Артура постриглась в монахини и окончила свои дни в монастыре.

Во всех артуровских легендах фигурирует волшебник Мерлин. В некоторых легендах рассказывается, что именно Мерлин сделал круглый стол. Мерлин принимал участие во многих происшествиях, описанных в артуровских легендах, то помогая рыцарям, то создавая для них препятствия, которые они должны были преодолевать. Его постоянной соперницей была фея Моргана. Случалось так, что они боролись друг с другом посредством всяких чудес и волшебств и один из них преодолевал колдовские чары другого.

Самым прославленным рыцарем Артура был сэръ Ланселот Озёрный (Lancelot of the Lake). Согласно преданиям, он был сыном бретонского короля Бана. Когда он был ещё ребёнком, его похитила дева озера Вивьена, которая, воспитав его, привела затем ко двору короля Артура. Красивый и храбрый рыцарь был принят в братство Круглого Стола. Ланселот влюбился в жену Артура, королеву Джиневру, и тайно встречался с ней, ибо и королева любила его. Совершая рыцарские подвиги, Ланселот попал однажды в замок Асталот, и здесь

в него влюбилась прекрасная Элайн. Несмотря на то, что Ланселот поклялся в верности Джиневре, он согласился носить знак, подаренный ему девой Асталота. Однажды в этот же замок прибыл рыцарь Гавейн, и Элайн сказала ему, что она возлюбленная Ланселота. Вернувшись в Камелот, Гавейн рассказал об этом в присутствии всего двора короля Артура. Джиневра была глубоко оскорблена тем, что её возлюбленный оказал внимание другой женщине. Она осыпала упреками Ланселота, который отрицал свою вину и рассерженный покинул королевский двор. Через некоторое время дева Асталота скончалась от неразделённой любви. Прах её на челне был привезён ко двору Артура, и в гробу было найдено письмо, в котором она рассказывала о своей несчастной любви к Ланселоту. Тогда королева Джиневра простила Ланселота, и они примирились.

Любовь Ланселота и Джиневры была тайной. Однако о ней узнал брат сэра Гавейна Агравейн, который рассказал королю о неверности его жены. Ланселот в стычке убил Агравейна и его рыцарей и бежал с королевой в свой замок. Здесь он был осаждён королём Артуром, которого сопровождал в числе других рыцарей сэр Гавейн. Ланселот вернул Джиневру её супругу, а сам удалился в Бретань, куда направились и его преследователи Артур и Гавейн. Далее повторяется вариант истории сэра Мордреда. Пока Артур был в Бретани, Мордред, остававшийся правителем королевства, хотел овладеть престолом Артура и прекрасной Джиневрой. Артур возвращается. В первой же битве против Мордреда погибает сэр Гавейн. Далее следует рассказ о гибели Мордреда и исчезновении смертельно раненного Артура. Ланселот возвращается в Британию, чтобы помочь Артуру, но не застаёт его в живых. Узнав, что Джиневра постриглась в монахини, Ланселот удаляется в свой замок и там кончает свои дни. По некоторым преданиям, после смерти Артура Ланселот становится священником и сторожит могилу Артура. В других легендах он выступает в числе тех, кто участвует в поисках чаши св. Грааля.

К артуровскому циклу принадлежат также легенды о рыцаре Персевале (Perceval), прославившемся многими подвигами. Среди рыцарей короля Артура Персеваль был одним из наиболее добродетельных и чистых в нравственном отношении. В процессе развития артуровской легенды имя Персеваля было впоследствии связано с историей поисков чаши св. Грааля.

Святым Граалем, по древним легендам, пазывалась чаша, в которую Иосиф Аримафейский будто бы собрал кровь, сочившуюся из ран распятого Христа. Эта чаша, переходя из рук в руки, попала, наконец, к рыцарю Титурелю, который построил на горе Монсальва часовню, где и была установлена эта чаша. По некоторым преданиям, Персеваль будто бы был пра-правнуком Титуреля.

Чаша св. Грааля выступает в средневековых рыцарских романах как символ божественной благодати, лицезрения которой удостоиваются лишь чистые духом люди. Поэтому все легенды о поисках св. Грааля являются аллегорией о подвигах нравственного очище-

ния человека от грехов и всяческой земной скверны. Если другие легенды артуровского цикла носят явно выраженный светский характер, то предания о чаше св. Грааля обладают религиозно-мистической окраской.

Английский вариант предания о св. Граале состоит в следующем. Сэр Ланселот попадает в замок короля Пеллеса. Опутанный колдовскими чарами, он принимает дочь короля Элейн за свою возлюбленную Джиневру. В результате возникшей между Ланселотом и Элейн близости рождается сын, которого, когда он вырастает, приводят ко двору короля Артура. Здесь ему предоставляют пустое место за круглым столом, предназначенное будущему обладателю чаши св. Грааля, ибо рыцари верят в то, что именно этому юноше суждено совершить великий подвиг нравственного очищения. Рыцари во главе с Гавейном решают отправиться на поиски святой чаши, но только три из них, прославленные своей высокой нравственностью, Галахад, Персеваль и Бор, доводят поиски до конца. Они переносят чашу св. Грааля в Саррас, и королём там становится Галахад, охраняющий чашу. Вскоре он умирает, и после его смерти чаша возносится на небеса.

Основные мотивы рыцарских романов. В рыцарских романах впервые в литературе появилось глубокое изображение психологии и интимных чувств. Хотя повествовательный элемент занимает в них много места и эти рассказы о всякого рода приключениях отличаются большой красочностью, описание событий отнюдь не является самоцелью. В них перед нами раскрывается духовный мир людей средневековья.

В рыцарских романах ощущается прямое отрицание морали аскетизма. В них утверждается право человека на любовь, на счастье в земной жизни. Создатели рыцарских романов видели в стремлении человека к счастью не проявление низменности его природы, как это проповедовала католическая церковь. Наоборот, рыцарская литература стремится представить человека как существо благородное по своей натуре, способное к возвышенным чувствам.

Правда, в одном из ответвлений артуровского цикла, в сказании о св. Граале, проявляется попытка пронизать рыцарские романы идеей отречения от земных интересов. Однако этот мотив занимает в рыцарской литературе второстепенное место.

Средневековые романы, несомненно, идеализируют рыцарство. Они описывают нравы, отличающиеся изысканностью и утончённостью. Действительно, с развитием культуры в средневековом рыцарстве возникло стремление отрешиться от грубых и примитивных нравов, оставшихся в наследство от варварских времён. Возникает понятие куртуазии (*courtoisie*) — вежливости, изысканных манер обращения, благородного поведения. Само собой разумеется, что куртуазные нравы ограничивались только кругом рыцарского сословия и не распространялись на отношения феодалов к простому люду. Да и в среде самого рыцарства внешняя утончённость и изысканность манер часто оставалась лишь прикрытием для

всякого рода коварства, вероломства и злодейств. Однако не следует думать, что авторы рыцарских романов были людьми, сознательно обманывавшими своих читателей и слушателей идеализированным описанием рыцарства. Судя по их произведениям, средневековые поэты, создавшие эти прекрасные рыцарские романы, были людьми высоких нравственных понятий, искренно стремившимися к тому, чтобы эти идеалы утвердились в жизни. Поэтому было бы неправильно видеть в рыцарских романах литературные произведения, имевшие ограниченное социальное значение. Поэзия рыцарства — одно из прогрессивных явлений средневековой культуры. В ней отразился переход от варварского состояния к более высоким формам общения и духовной культуры. Рыцарские романы любили и в народной среде, ибо высокие нравственные идеалы, утверждавшиеся в них, были народу близки не менее, если не более, чем представителям феодальной верхушки общества.

Средневековый рыцарский роман существенно отличается от более ранней эпической поэзии средневековья. Хотя и в «Беовульфе» есть элементы вымысла, всё же в своей основе это эпическое повествование имеет реальную жизнь. В этом смысле следует говорить о реализме ранней народной эпической поэзии. Что же касается рыцарского романа, то его можно определить как одно из первых проявлений романтизма в литературе. Здесь перед нами романтика возвышенных чувств, обилие всякого рода вымыслов и явная идеализация действительности — такое художественное преобразование её, когда непосредственная связь поэтических образов с реальностью в значительной степени исчезает и читатель видит перед собой мир, далёкий от подлинной жизни с её повседневными делами и заботами.

В рыцарском романе мы наблюдаем также зачатки индивидуализма. Если в эпосе герой был связан со своей средой, с народом, то в рыцарском романе он уже далёк от него, да и в среде своего сословия рыцарь выступает как лицо, оказывающееся в конфликте со своим окружением. Характеризуя эту существенную особенность средневековой литературы, Белинский отмечал, что в ту эпоху «родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе... Упылая песнь трубадура, в которой изливалось горе любви, жалоба тоскующей поселанки, или заключённой прищессы, песнь торжества и победы, повесть любви, мщения, подвига чести — всё это получило отзыв... Поэма превратилась в роман. Правда, этот роман был рыцарский, мечтательный, смесь бывалого с небывалым, возможного с невозможным, но уже и не поэма, и в нём зрели семена настоящего романа»¹.

Белинский же отмечал следующие черты рыцарской поэзии, придававшей ей романтический характер: «Любовь и уважение к человеческой личности, великодушное мужество, жертвующее всеми своими силами и самою жизнью за угнетённых и гонимых;

¹ В. Г. Белинский, Сочинения в трёх томах, т. I, 1948, стр. 106—107.

идеальное обожание женщины, как представительницы на земле любви и красоты, как светлого гения гармонии, мира и утешения; тревожное стремление в сумрачную даль бесконечного, ко всему таинственному и мистическому — вот романтические элементы, из которых слагалась богатая жизнь средних веков»¹.

НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

Памятников народной поэзии англо-норманского периода сохранилось лишь небольшое количество. Однако отсюда нельзя делать вывода об упадке поэтического творчества народа в эти столетия. Мы знаем, что народная поэзия продолжала существовать и развивалась устным путём; мы можем судить о ней по мотивам творчества более поздних писателей, таких как Ленгленд и Чосер, обработавших сюжеты и мотивы явно народного происхождения.

В связи с развитием городов возникает средневековая буржуазная литература, резко отличавшаяся по своему характеру от рыцарской поэзии. Романтике куртуазных рыцарских поэм эта литература противопоставила трезвое практическое отношение к жизни. Типичным жанром средневековой буржуазной литературы были короткие стихотворные рассказы анекдотического характера — фавль (fabliaux). Этот жанр пришёл из Франции. В фавль изображались ловкие и сметливые горожане, умеющие выкрутиться из всяких положений. Они часто вступали в конфликты со священниками и рыцарями и по большей части умели провести их.

В фавль изображался повседневный быт эпохи, без всяких прикрас и романтической идеализации. Нравы, изображаемые в этих стихотворных рассказах, были довольно грубыми. В частности, надо отметить, что в этой литературе совсем не встречается то возвышенное отношение к женщине, которое было свойственно рыцарской поэзии. В рассказах средневековых горожан обычно изображаются развратные и сварливые женщины, обманывающие своих мужей, занимающиеся всякими нечистыми делами.

В дошедшем до нас английском средневековом фавль «Кумушка Сириз» (Dame Siriz, XIV век) рассказывается о том, как сводня уговаривает горожанку изменить своему мужу. В стихотворном сатирическом рассказе «Страна пирожков» (The Land of Cogaughe, начало XIV века) саркастически изображается тушеядство монахов и священников, проводящих жизнь в безделье и живущих за счёт одуряченного простого народа. Самое название этой выдуманной страны значит — «Страна безделья». Хотя образцы подобного рода стихотворных рассказов дошли до нас в незначительном количестве, нет сомнений в том, что жанр этот был распространён в средние века, о чём свидетельствует хотя бы тот факт, что в «Кентерберийских рассказах» Чосера имеется целых шесть рассказов, по типу принадлежащих к фавлю.

¹ В. Г. Белинский, Сочинения в трёх томах, т. 1, 1948, стр. 460.

Очень распространены были в средние века также забавные рассказы о животных. Благодаря французскому «Роману о Ренаре», повествующему о приключениях хитрого лиса, в Англии также появилось значительное количество подобных рассказов. К числу таких относится стихотворный рассказ «Лиса и Волк» (*The Fox and the Wolf*, конец XIII века). Отметим, что Чосер включил в «Кентерберийские рассказы» один образец этого жанра, который назывался *б е с т и а р и й* (*bestiaria* — от латинского *bestia* — животное).

Ещё недостаточно собрана и изучена крестьянская поэзия этого периода, но и среди доступных нам произведений есть такие, в которых получил отражение протест крестьянства против феодальной эксплуатации. Так, в «Песне поселянина» (*The Song of the Husbandman*, начало XIV века) излагаются жалобы крестьян на тяжёлые налоги, которыми король обложил народ, несмотря на неурожай и засуху. Поселянин с возмущением говорит о том, что за ним, как за зайцем, гоняются всякого рода охотники пожиться за его счёт. Крестьян вынуждают продавать несозревшее зерно, у них забирают все их скромные сбережения, обрекая их на голод. В произведениях такого рода нет ничего похожего на тот красивый идеальный мир, в котором жили доблестные рыцари короля Артура и их прекрасные дамы. Здесь отражалась суровая действительность, тяжёлая жизнь народа, стоившая под игом феодальной эксплуатации.

ЛИТЕРАТУРА XIV ВЕКА

Англия в XIV веке. Централизация власти, проведённая норманскими королями, объединение областей Англии в единое государственное целое и развитие средневековой буржуазии привели к тому, что в XIV веке началось формирование английской нации. В этот период начинается разложение феодализма, и зарождаются первые элементы буржуазного общества в Англии.

Процесс формирования английской нации получил своё выражение в том, что возникает единый для всего общества язык — так называемый среднеанглийский. Основу национального языка составил язык народа (англо-саксонский), но он подвергся значительным изменениям, вобрал в себя многие элементы языка господствующего класса (французского и латинского) и стал общим языком всех сословий английского общества.

Начинавшийся кризис английского феодализма получил выражение в росте могущества и влияния буржуазии, в мощном крестьянском движении против угнетателей и лордов и в религиозных ересьях, направленных против идеологического оплота феодализма — католической церкви.

Развитие внутреннего обмена, внешней торговли и ремесленного производства обусловило рост буржуазии, которая отныне стала играть всё более самостоятельную роль в общественно-политической жизни. Это, в частности, проявилось в том, что в английском пар-

ламенте, наряду с палатой лордов, существовавшей с основания парламента (1315), была выделена палата общин (1332), в которой заседали представители городов и сельских местностей Англии.

Наиболее мощным проявлением крестьянского антифеодального движения были восстания, происходившие в 1381 году в юго-восточных графствах Англии. В Эссексе восстание возглавлял Джек Строу, в Кенте — Уот Тайлер. Стотысячная армия кентских крестьян, под предводительством Уота Тайлера, двинулась на Лондон, разрушая по пути имения лордов. Обложив столицу, они выслали своих представителей, чтобы изложить королю нужды и требования народа. Молодой Ричард II предательски обманул крестьян. Он обещал выполнить все их требования и велел им вернуться по домам. Поверив королю, крестьяне разошлись по своим деревням, оставив Уота Тайлера с небольшой группой дожидаться письменных королевских указов. Когда крестьянская армия таким образом распалась, королевские войска окружили отряд Тайлера и перебили всех. Посланные вслед за этим карательные экспедиции окончательно подавили восстания в Кенте и Эссексе.

Антифеодальный характер имела также деятельность религиозного реформатора Джона Виклифа (John Wiclif, 1324?—1384). В своих богословских сочинениях, написанных по-латыни, Виклиф выступал против власти римских пап и требовал секуляризации церковного имущества. Виклиф перевёл Библию на английский язык (1382—1384). Его перевод явился первым значительным образцом прозы на новом, среднеанглийском языке. Его учение оказало влияние на идеологию мятежного крестьянства той эпохи, которое, борясь против феодальной эксплуатации, оправдывало свою борьбу религиозными аргументами и ссылками на священное писание. Показательно, что идейным вождём крестьян, восставших в 1381 году, был бедный священник Джон Болл (John Ball), поднимавший крестьян на борьбу своими зажигательными проповедями. Идею естественного равенства и социальной справедливости он воплотил в словах: «Когда Адам пахал, а Ева пряла, кто был тогда джентльменом?» (When Adam delved and Eve span, who was then a gentleman?) Эта крылатая фраза стала боевым лозунгом восстания 1381 года.

В конце XIV века возникло также религиозное движение лоллардов, которых католическая церковь считала еретиками. Требование религиозной реформы у лоллардов также, в сущности, выражало стремление к общественным преобразованиям. Борясь за уничтожение политического и экономического могущества церкви, лолларды выдвигали идею уравнивания имущественного состояния всех людей. Своего кульминационного пункта движение лоллардов достигло в 1412 году, в царствование Генриха IV, когда они под предводительством рыцаря сэра Джона Олдкесла подняли восстание, которое было жестоко подавлено.

Обострению социальных противоречий в очень большой степени содействовало начало Столетней войны между Англией и Францией (1337—1453). Война поглощала массу человеческих жертв и ложилась

тяжёлым бременем на плечи народа, который должен был своей кровью и трудом оплачивать осуществление завоевательных планов английских феодалов. Но, с другой стороны, эта война была также фактором, обусловившим более быстрое развитие национального самосознания англичан, ибо привела к обособлению от Франции, социальные установления и культура которой сыграли столь важную роль в предшествующий период английской истории.

К общественно-политическим потрясениям XIV века присоединилось стихийное бедствие — «чёрная смерть». По стране прошли три грандиозные эпидемии чумы: в 1348—1349, 1361—1362, 1368—1369 годах. «Чёрная смерть» уменьшила население страны на одну треть, а в Лондоне число жителей сократилось наполовину. Это привело к социальным последствиям — возникла нехватка рабочих рук, и на время повысилась оплата труда. Феодалное государство насильственными законодательными мерами и введением статута о рабочих (1351) восстановило эксплуататорские расценки оплаты труда.

В таких условиях во второй половине XIV века произошёл яркий расцвет литературы. Возникли замечательные художественные произведения, в которых отразилась жизнь этого бурного времени. Рассматриваемый период явился знаменательной вехой в истории английской культуры, ибо именно во второй половине XIV века зародилась национальная (в точном смысле этого слова) английская литература. В творчестве писателей этого периода жанры средневековой литературы получили своё высшее художественное воплощение. Вместе с тем литература XIV века явилась предвестием той новой литературы, которая получила своё развитие в XVI веке. XIV век можно считать периодом предренессанса в Англии.

В XIV веке в Англии появилось четыре выдающихся писателя: Чосер, Ленгленд, Гауэр и поэт, имя которого осталось потомкам неизвестным. Самым великим из писателей этого времени был Чосер, и недаром этот период истории английской литературы часто называют веком Чосера.

«Сэр Гавейн и Зелёный рыцарь». В XVII веке антиквар Роберт Коттон, которому принадлежит заслуга разыскания текста «Беовульфа» и ряда других памятников старой английской поэзии, нашёл также одну древнюю книгу, содержащую четыре поэмы на среднеанглийском языке: «Жемчужина» (The Pearl), «Чистота» (Cleanpess), «Терпение» (Patience) и «Сэр Гавейн и Зелёный рыцарь» (Sir Gawain and the Green Knight). Критики-текстологи установили, что эта книга была создана в конце XIV века, примерно в 1390 году. Было установлено также, что эти поэмы были произведениями разных авторов, но есть основание полагать, что «Жемчужина» и «Сэр Гавейн» принадлежали перу одного и того же поэта. Имя этого поэта не удалось установить, но он, несомненно, был даровитым художником. Его небольшая поэма «Жемчужина» представляет собой элегию, в которой отец оплакивает смерть своей дочери, называемой им Жемчужиной.

«Сэр Гавейн и Зелёный рыцарь» — рыцарский роман в стихах, сочетающих рифму с аллитерацией. Примыкая к циклу о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола, роман является квинтэссенцией всей английской рыцарской поэзии средневековья. В этом произведении все характерные черты рыцарского романа получили зрелое и мастерское художественное воплощение.

Во время новогоднего пира, на который собрались все рыцари короля Артура, в пиршественную залу королевского дворца въехал на зелёном коне Зелёный рыцарь. Он приехал испытать храбрость рыцарей Круглого Стола. Зелёный рыцарь предлагает лкбому из рыцарей попытаться отрубить ему голову. После этого он, если уцелеет, нанесёт ответный удар. Рыцари не решаются принять вызов, опасаясь, что Зелёный рыцарь заколдован и удар мечом не причинит ему вреда. Когда король Артур уже готов был сам подняться, чтобы ответить на страшный вызов, вперёд выступил сэр Гавейн, племянник короля.

Сэр Гавейн запёс меч, и голова Зелёного рыцаря покатилаь на пол. Но сам Зелёный рыцарь не упал. Он схватил рукой отрубленную голову и высоко поднял её. Отрубленная от тела голова заговорила: Зелёный рыцарь объявил, что не воспользуется сейчас правом нанести ответный удар, вместо этого он назначает Гавейну встретиться с ним ровно через год в зелёном лесу, около зелёной часовни. После этого Зелёный рыцарь сел на коня и усакаал из пиршественного зала.

Долго странствовал сэр Гавейн в поисках зелёной часовни в зелёном лесу. Однажды он подъехал к замку, хозяин которого пригласил его погостить.

Гавейна с почётом приняли в замке. После ужина хозяйка замка и приближённые удалились, а сэр Гавейн остался наедине с хозяином. Гостеприимный лорд предложил рыцарю обмениваться с ним всем, что каждый из них получит за день. Гавейн согласился. На рассвете, когда Гавейн ещё спал, а хозяин уехал на охоту, в опочивальню рыцаря вошла прекрасная хозяйка замка. Красавица разбудила рыцаря и спросила его, действительно ли он прославленный сэр Гавейн. Сэр Гавейн сухо отвечал на заигрывания прекрасной дамы. На прощание она поцеловала Гавейна и покинула опочивальню.

Когда вечером хозяин замка вернулся, он преподнёс сэру Гавейну убитого на охоте зверя. В ответ на это Гавейн подошёл к нему, обнял его и крепко поцеловал в губы. На следующий день повторилось то же самое, только на этот раз сэр Гавейн поцеловал хозяйку два раза. На третий день прекрасная дама была особенно настойчива, и сэр Гавейн вечером трижды поцеловал хозяйку, но он утаил зелёный пояс, который подарила ему хозяйка замка, ибо пояс этот обладал волшебной силой и делал неуязвимым того, кто им обладал.

Подвязавшись волшебным пояском, сэр Гавейн отправился наконец в зелёный лес. Уже издали он услышал, как кто-то в лесу

точил секиру о камень. У зелёной часовни сэр Гавейн нашёл Зелёного рыцаря. Зелёный рыцарь трижды заносил секиру, трижды падала она на шею сэра Гавейна, но голова его оставалась цела, ибо рыцаря охранял волшебный пояс. Тогда Зелёный рыцарь обратился к сэру Гавейну с речью. Он открыл ему, что он-то и был хозяином замка, где Гавейн нашёл приют, и что он сам подсылал к нему свою жену, желая испытать его. Он признал, что сэр Гавейн не подвержен греху сладострастия и потому сумел устоять против искушения, которому его подвергла прекрасная дама. Но сэр Гавейн не до конца сдержал своё слово и не отдал полученного им пояса. Со стыдом и раскаянием выслушал Гавейн отповедь Зелёного рыцаря и дал клятву отныне быть верным своему слову до конца. Зелёный рыцарь простил его и оставил на память пояс.

Велико было удивление во дворце короля Артура, когда вернулся сэр Гавейн, ибо его уже не ждали. Сэр Гавейн рассказал о своём приключении, и рыцари Круглого Стола все, как один, решили носить зелёные пояски, чтобы это напоминало им о долге сохранять верность своему слову.

Основу этого рыцарского романа составляет конфликт между стремлением к самосохранению и долгом чести. Правдивость автора проявилась в изображении того, что рыцарская честь одерживает победу лишь в идеале, тогда как всё поведение сэра Гавейна свидетельствует о его жажде жизни, ради которой он даже идёт на обман. В романе встречаются все типичные мотивы рыцарской поэзии: честь, любовь, необыкновенные приключения, таинственные явления, волшебство. Повествование отличается живостью, поэтической свежестью, тонкой иронией.

«Сэр Гавейн и Зелёный рыцарь» — крупнейший поэтический памятник культуры средневекового феодального дворянства, в котором с большой художественной выразительностью отражены идеалы рыцарства. Можно сказать, что неизвестный автор этой поэмы был замечательным романтическим поэтом XIV столетия.

Вильям Ленгленд и его «Видение о Петре-пахаре». Чувства и мысли народа, в первую очередь крестьянства, его протест против феодально-крепостнического гнёта выразил в своём творчестве Вильям Ленгленд (William Langland, 1332?—1400?). Достоверных биографических сведений о нём не сохранилось, даже время его рождения и смерти точно неизвестно. Родился он, повидимому, в провинции, некоторое время жил в Лондоне. По роду занятий Ленгленд был связан с церковью, может быть, он был бедным священником, а возможно — псаломщиком. Его поэма «Видение о Петре-пахаре» (The Vision of Piers-Plowman) дошла до нас в трёх вариантах.

Наиболее ранний вариант, так называемый текст А, содержит 12 песен и относится к 1362 году; текст В содержит уже 21 песнь и был закончен около 1377 года; наконец, текст С, более обширный, чем оба предыдущих, был создан примерно в 1393—1399 годах.

Вопрос об авторстве этих трёх текстов имеет в науке два решения. Одни исследователи (Скит, Жюссеран, Р. Чемберс) считают все три

текста созданием Ленгленда, другие (например, Менли) полагают, что текст А был написан Ленглендом, а тексты «В» и «С» представляют собой дополненные варианты поэмы, созданные другими.

Поэма Ленгленда, так же как и роман о сэре Гавейне, полна вымыслов, но и вымыслы эти другого рода, и вся атмосфера произведения иная. Краски здесь более суровые, и здесь нет рыцарской галантности и куртуазных манер. Автора поэмы волновали не тонкости рыцарского кодекса морали, а вопросы о хлебе насущном. Кругозор утончённой поэмы о Гавейне несравненно уже, чем поле зрения скромного сельского клирика, написавшего поэму, в которой охвачены почти все стороны жизни средневекового общества. Если автор «Сэра Гавейна» излагает свою историю с изящным светского рассказчика, то поэма Ленгленда написана с пророческим пафосом. Это — страстная проповедь, направленная против социальной несправедливости, царившей в феодальном обществе. Это — клич, обращённый к народу, и вместе с тем грозное предупреждение, адресованное господствующим сословиям феодального общества.

«Видение о Петре-пахаре» написано в форме средневекового жанра видений. Такого рода произведения были распространены в церковно-монашеской литературе. Обычно в них изображалось, как человек, заснув, видит во сне картины потустороннего мира. То были назидательные поэмы в духе церковной идеологии: грешников предупреждали о муках, которые их ожидали в аду, а праведникам рисовали картины блаженства, ожидавшего их в раю. Ленгленд воспользовался этой формой не только потому, что, как лицо духовного звания, он был воспитан на религиозной литературе, но также и потому, что жанр этот был широко популярен. Поскольку религия вообще являлась основной формой идеологии в средние века, то и народные массы привыкли рассматривать важнейшие вопросы жизни в форме понятий и представлений, получивших распространение в условиях духовного господства церкви. Но в эти привычные понятия народ вкладывал иное содержание.

В церковной литературе одним из важнейших художественных приёмов был приём аллегории. Вместо образов реальных, живых людей эта литература изображала абстрактные фигуры пороков и добродетелей. Действующие лица обозначались не обыкновенными именами, а отвлечёнными названиями, как-то: Истина, Порок, Знание, Разум и т. п.

Повествование Ленгленда представляет собой серию аллегорий. Поэт рассказывает, что в один прекрасный майский день он отправился на Мальвернский холм, прилёг там на травку и заснул. В этом сне ему привиделись различные картины. Сначала перед ним предстало огромное поле. На одном конце его была мрачная башня, в которой находилась темница, где обитает Зло. На противоположном конце он увидел Замок Истины. А на пространстве между этими двумя строениями кишела толпа людей всех званий, сословий и профессий: короли, рыцари, священники, монахи, купцы, ре-

мисленники, крестьяне и т. д. Эта картина является символическим изображением человечества, мечущегося между злом и истиной. Затем спящий рассказывает о своей беседе с прекрасным существом железного обличия, имя которому Святая Церковь. Она разъясняет, что в темнице обитает Кривда, а в Замке Истины — жилище бога, к которому человек и должен, по её словам, стремиться.

Религиозно-моральное поучение сменяется сатирической аллегорией, где в качестве главного персонажа выступает леди Выгода. Эта бойкая и изворотливая дама собирается вступить в брак с Обманом. Но Богословие не даёт согласия на этот брак, считая, что леди Выгода должна была бы выйти замуж за жениха, которого зовут Истина. Так как они не могут договориться, леди Выгода, её жених Обман и приятели последнего — Лысец, Лгун и Хитрец — отправляются в Лондон на суд к королю. Узнав о их приближении, король приказывает схватить Обман и его приятелей. Предупреждённые об этом, они разбегаются, ища прибежища. Быстрее других устранивается Хитрец, которого берут к себе торговцы. Лгун дольше ищет покровителей, но в конце концов находит пристанище у продавцов индульгенций, то есть монахов, торгующих отпущениями грехов. Леди Выгода, представ на судилище короля, произносит защитительную речь, в которой говорит, что «нет человека, который может жить без выгоды». На это Совесть отвечает, что надо различать два вида выгоды: один является наградой от бога за добрые дела, а другой — имеет своим источником дурные дела. Король долго слушает эти словоперения и наконец принимает решение: он изгоняет Выгоду и назначает своими советниками Совесть и Разум.

Проснувшись и заснув опять, спящий видит перед собой большое поле и на нём множество людей, которым Разум советует покаяться в грехах и обратиться к Истине. Следует сцена покаяния, в котором участвуют даже сами Семь Смертных Грехов. Покаявшиеся решают совершить паломничество к Истине. Тут впервые появляется Пётр-пахарь, который выступает в поэме как символическое воплощение народа, знающего, что истина заключается в труде, чему он и поучает паломников. В своей речи Пётр-пахарь развёртывает перед слушателями картину невероятных бедствий честных труженников, страдающих от постоянной пужды и феодального гнёта. Это место поэмы является наиболее ярким выражением демократических идей Ленгленда.

Пётр-пахарь говорит паломникам, что он знает путь к Истине и провёл бы их туда, но занят, так как должен закончить вспашку своего поля. Тогда, чтобы ускорить работу, одна из паломниц, богато одетая леди, предлагает помочь пахарю. Её поддерживает рыцарь, он заявляет, что, хотя его и не учили идти за сохой, тем не менее он постарается научиться этому. Но другие знатные паломники не желают трудиться, одни из них отговариваются неумением, другие — слабосилием, а третьи предлагают такое «разделение труда»: пусть Пётр за них работает, а они будут молиться за него. Для того чтобы отделить тунеядцев от слабых и больных, Пётр-пахарь под-

вергает паломников испытанию голодом и добивается того, что все трудоспособные принимаются за работу. Так, посредством аллегорий, Ленгленд утверждает идею, что путь к истине и справедливости будет найден тогда, когда все будут трудиться.

Следующее видение спящего рассказывает о том, как Пётр-пахарь искал встречи с персонажами, которых зовут «Будь хорош», «Будь лучше» и «Будь самым лучшим» (Do-Well, Do-Bet, Do-Best). Два францисканских монаха тщетно пытаются убедить Петра-пахаря, что «Будь хорош» живёт вместе с ними, но он им не верит и продолжает поиски. Он встречает Мысль, и она объясняет ему, что «Будь хорош» означает человека, воздержанного в речах, говорящего только правду и поступающего по справедливости. «Будь лучше» означает человека, который, помимо указанных достоинств, ещё отличается тем, что помогает бедным. «Будь самым лучшим» — обозначение человека, который ко всем этим добродетелям ещё обладает способностью карать злых и дурных. В ходе дальнейшего повествования эти определения дополняются новыми чертами. Так, Пётр-пахарь узнаёт, что «Будь хорош» есть вообще символ деятельной жизни всех честных тружеников.

Изложенное составляет содержание текста «А». Тексты «В» и «С» представляют собой более подробную разработку этих рассказов.

В рамках аллегорического повествования Ленгленд вставил много ярких, вполне реальных описаний. Местами аллегория становится почти неощутимой, и мы видим перед собой картины, полные жизни и движения, передающие не только дух, но и внешний облик того мира, в котором жил автор этой своеобразной социальной поэмы.

Ленгленд написал своё произведение аллитерационным стихом, к которому народ с давних времён привык, он написал его языком, которым говорили простые люди того времени. Эта народность формы сочеталась в поэме Ленгленда с народностью содержания. Ленгленд явился выразителем настроений патриархального крестьянства своего времени. Он отразил и мятежные порывы народа и ограниченность, свойственную людям патриархального уклада. Не случаен тот факт, что Ленгленд создал своё произведение в годы, когда зрели семена крестьянской войны 1381 года. Знаменательно и то, что героем этого монументального произведения был крестьянин, и хотя по временам образ Петра в поэме приобретает черты святого, в сущности, он всё же от начала и до конца простой пахарь, посылитель народной мудрости.

Благодаря Ленгленду жанр аллегорического видения сделался очень популярным в народе, и любовь к такого рода рассказам жила в среде простых людей Англии вплоть до XVII века, когда этот жанр возродился в творчестве Бенъяна, написавшего в форме аллегорического видения свою книгу «Путь паломника».

Гауэр. Если Ленгленд явился выразителем настроений народных масс XIV века, то Гауэр выступил в литературе как представитель культурной части дворянской среды.

Джон Гауэр (John Gower, 1325?—1408) был богатым кентским землевладельцем. Дворянская культура средневековья наложила неизгладимую печать на творчество Гауэра. Он испытал также влияние схоластики и богословских идей церкви, к которой он был особенно близок в последние годы жизни. Но до Гауэра дошли и веяния новой, гуманистической культуры, которая в то время возникла в Италии. Он дружил с поэтом Джеффри Чосером.

Первая поэма Гауэра «Зерцало человека» (*Mirour de l'Omme*, 1376—1379), долго считавшаяся утерянной и вновь обнаруженная в 1895 году, представляет собой длинную стихотворную проповедь в 30 тысяч строк на французском языке. Гауэр обличает в ней пороки и безнравственность современников.

Когда вспыхнуло восстание Уота Тайлера, Гауэр пострадал от взбунтовавшихся крестьян, они сожгли его кентское поместье, и сам он еле уцелел. Под непосредственным впечатлением крестьянского восстания Гауэр создал поэму «Глас вопиющего» (*Vox Clamantis*, около 1382 года), написанную на латинском языке. Поэма открывается аллегорическим введением, в котором Гауэр открыто выражает точку зрения дворянства, отстаивающего свои классовые интересы. С ненавистью относясь к восставшему народу, он изображал мятежных крестьян в виде взбесившихся животных. Ослы отказываются перевозить тяжести, волы не хотят пахать, собаки превращаются в хищников. Соединившись с дикими зверями, они нападают на дом хозяина и разрушают его дотла. Переходя к рассмотрению причин, приведших к восстанию народ, Гауэр делит всё общество на три разряда: духовенство, воинов и пахарей. По мнению Гауэра, все они погрязли в грехах, и это навлекло на них «гнев божий». Дворянскому поэту нельзя отказать в честности и прямоте, с какой он обличает пороки господствующих сословий. Особенно яростно обрушивается он против духовенства, виня его в том, что оно нарушает заветы Христа. Христос был беден, а попы и монахи копят богатства; он проповедовал мир, они же подстрекают к войнам; он был щедр, они — скупы; он велел трудиться, они — тунеядствуют; он был целомудрен, они развратничают. Под несомненным влиянием проповеди Виклифа Гауэр выступает и против папства. С не меньшим пафосом осуждает Гауэр дворян, виня их за то, что они не выполняют требований истинной рыцарской морали. Поэт упрекает молодого короля Ричарда II в невежестве, расточительности, склонности к лести, чревоугодию и разврату, призывает его исправиться и взять себе в пример своего отца, благородного Эдуарда, прозванного Чёрным принцем.

Затем Гауэр переходит к рассмотрению пороков непривилегированной части общества.

Гауэр не видит истинных причин тяжёлого положения народа. Как всегда, он считает, что всё дело в безнравственности простых людей.

Идеалом Гауэра является «доброе старое время», он исходит из наивной иллюзии, будто раньше существовала феодально-патриархальная идиллия, когда духовенство было благочестивым, рыцари —

благородными, а крестьяне — безропотными. Размышляя о бедах своего времени, «кающийся дворянин» XIV века не ищет, однако, спасения в народе. Даже осуждая свой класс, он остаётся на позициях защиты интересов дворянства и ищет спасения в феодально-религиозной морали.

Свою поэму на английском языке «Исповедь влюблённого» (*Confessio Amantis*, 1390—1393) Гауэр написал уже после того, как Чосер создал в своих произведениях образцы нового английского литературного языка. В прологе поэмы повторено многое из того, о чём Гауэр писал в «Глазе вопиющего». В прошлом царили мир, порядок и добродетели. «Ныне же распалась любовь». Поэт предсказывает, что «близок конец мира». Любовь, составляющую основную тему поэмы, Гауэр рассматривает не в тонах куртуазной рыцарской литературы, она для него тоже одна из причин беспокойства и несчастий в жизни.

Сюжетную рамку поэмы составляет аллегория: поэт беседует с духом, который связывает любовь с животной природой человека, и показывает, что любовь неизбежно ведёт человека к Семи Грехам. Схоластический анализ этих грехов иллюстрируется различными рассказами, подчас довольно занимательными, иногда реалистическими, но Гауэр ни на миг не забывает о своей нравоучительной цели. «Исповедь влюблённого» — одно из выражений кризиса феодальной культуры. Жизнерадостное стремление к наслаждению жизнью и воспевание любви как высшего счастья, которыми были полны рыцарские романы, сменяется у Гауэра жаждой покаяния, проповедью аскетизма, жалобами на греховность человека.

Гауэр смотрел на жизнь с точки зрения господствующей верхушки современного ему общества. Он писал свои произведения не для народа, а для читателей из числа образованных представителей духовенства и дворянства. Поэтому он сравнительно мало пользовался в своих произведениях живым народным языком. Из трёх больших поэм, написанных Гауэром, одна была на французском, другая на латинском и лишь третья на английском языке.

Чосер очень метко определил дух творчества своего друга, назвав его «моральный Гауэр» (*moral Gower*). Гауэр действительно был по преимуществу поэтом нравоучительным.

ЧОСЕР

Среди даровитых поэтов XIV столетия выделяется монументальная фигура гениальнейшего из них — Джеффри Чосера. Чосер был для Англии тем же, что Данте для Италии — «последним поэтом средних веков и первым поэтом нового времени». Джон Драйден, английский писатель XVII века, назвал Чосера «отцом английской поэзии», и это название утвердилось за ним. Чосер явился первым великим представителем английского реализма, родоначальником нового литературного языка и создателем стихосложения, которое легло в основу дальнейшего развития английской поэзии.

Жизнь и личность Чосера. Джефри Чосер (Geoffrey Chaucer, 1340—1400) происходил из зажиточной буржуазной семьи; он родился в Лондоне. Отец его был виноторговцем и вёл свой род от французских выходцев, поселившихся в Англии после норманского завоевания. Поставляя свой товар в погреба знатных клиентов, Джон Чосер установил выгодные связи, и когда его сын Джефри достиг семнадцатилетнего возраста, он пристроил его пажем в свиту Елизаветы, жены герцога Кларенса, одного из сыновей короля Эдуарда III. Два года спустя, в 1359 году, девятнадцатилетний Джефри отправился в поход во Францию, но он не успел проявить себя на поле битвы. Его взяли в плен, откуда он был выкуплен за 240 фунтов стерлингов, собранных отцом от различных жертвователей и из своих средств. В эту сумму король, недавно заплативший 60 фунтов стерлингов за выкуп своего коня, внёс от себя 16 фунтов стерлингов. Надо сказать, что и впоследствии короли не намного больше ценили Чосера.

По возвращении из плена Чосер получил место при дворе. В 1372 году он был послан вместе с двумя другими уполномоченными для ведения переговоров о торговле с Генуей. Вернувшись на родину, он снова вращался в придворных кругах. У короля было несколько сыновей, и каждый из них стремился привлечь сторонников. Чосер примкнул к свите Джона Гонта герцога Ланкастерского, который оказывал ему покровительство и содействовал получению им выгодных назначений. Жёну Чосер выбрал себе из дам, окружавших герцогиню Ланкастерскую. Супруга поэта не исторгла у него ни одной лирической строки ни до, ни после замужества, и, вероятно, их союз был обычным браком по расчёту.

В 1374 году Чосер был назначен контролёром таможни Лондонского порта по шерсти, коже и вину. Из придворного Чосер превращается в чиновника, облечённого доверием высокопоставленных лиц и пользующегося уважением купцов Сити. Его неоднократно посылали с дипломатическими поручениями в другие страны: во Фландрию (1377), во Францию (1377 и 1378) и, наконец, ещё раз в Италию (1378). Политическая карьера Чосера завершилась тем, что он был назначен мировым судьёй в графстве Кент (1385) и стал членом палаты общин от этого же графства (1386). Когда покровитель Чосера Джон Гонт уехал в Испанию, наибольшее влияние при дворе приобрёл его соперник герцог Глостерский, который тотчас же принялся смещать с должностей сторонников Гонта и вознаграждать свою клику. В результате этого Чосер потерял место таможенного контролёра, доходами с которого он жил, и его материальное положение резко ухудшилось. Оно улучшилось снова, когда вернулся его покровитель. Теперь Чосера назначили в королевское интендантство, и он заведовал наблюдением за состоянием королевских дворцов (1389—1390), а затем ему поручили ведать Сомерсетским лесничеством. В 1394 году Чосер был пожалован годовой пенсией в 20 фунтов стерлингов. В период опалы Ланкастерского дома Чосеру перестали выплачивать его пенсию. Когда Генрих IV занял трон, Чосер обра-

тился к нему с шутивно-лирическим стихотворением, жалуясь на свою бедность — «Жалоба Чосера к своему пустому кошельку» (*The Complaint of Chaucer to his Empty Purse*). Новый король внял просьбе старого приверженца своего дома, велел выплачивать ему ранее пожалованную пенсию и добавил к ней новую. Но Чосеру недолго оставалось пользоваться монаршими милостями. В 1400 году он умер и был похоронен в Вестминстерском аббатстве. Впоследствии в этом месте аббатства стали хоронить других прославленных писателей, и вокруг могилы Чосера образовался пантеон английской словесности — «уголок поэтов» Вестминстерского аббатства.

Жизнь Джеффри Чосера сложилась так, что на протяжении её он соприкасался со всеми классами современного ему общества и благодаря этому смог выйти за рамки той сословной ограниченности, которая была уделом подавляющего большинства его современников. Выходец из буржуазной среды, воспитанный в условиях придворно-аристократической культуры, созревший в обстановке напряжённой общественно-политической борьбы XIV века, человек, близкий к практическим интересам купеческого сословия, Чосер всю жизнь общался с народом, понимал его интересы, глубоко чувствовал, чем жили простые люди. Если Ленгленд возрастала сельская Англия, а Гауэра замок и монастырь, то Чосер вырос в условиях новой, городской культуры. Он был сыном Лондона, с его разносословной толпой, многообразными интересами, различными обычаями, которые сталкивались и перемешивались в городском котле. При этом он не хуже Ленгленда знал деревню и не уступал Гауэру ни в знакомстве с правами и обычаями рыцарства, ни в знании церковной книжности. Но он ещё превосходил своих современников-поэтов тем, что совершил путешествия в другие страны, в частности в Италию, и это последнее обстоятельство имело исключительно большое значение для расширения кругозора Чосера, ибо он глубоко впитал принципы нарождавшегося на Апеннинском полуострове гуманизма.

Если Ленгленд выразил в своих произведениях идеологию крестьянства, а Гауэр идеологию дворянско-аристократической среды, то Чосер был первым великим писателем нарождавшейся буржуазной Англии. Этим мы отнюдь не хотим сказать, что он был идеологом эксплуататорских интересов буржуазии. В XIV веке английская буржуазия была ещё не столько классом, сколько частью сословия, она ещё не осознала своих особых интересов и не отделяла себя от всей массы народа. Важнейшей чертой мировоззрения Чосера было то, что писатель, по существу, порвал с религиозными формами идеологии, господствовавшими в средние века. Как мы видели, даже Ленгленд, выражая революционные настроения крестьянства, облекал их в форму религиозного видения. В равной мере сумел Чосер преодолеть и формы дворянской культуры, отразившиеся в рыцарском романе. Его мировоззрение выросло на почве развивавшихся элементов буржуазного общества, однако не следует преувеличивать роль и силу этих элементов в Англии того времени. Незрелость

классового сознания английской буржуазии была такова, что не будь палицы влияния культуры Италии XIV века, этой, по словам Энгельса, «первой капиталистической нации Европы», Чосер, возможно, не сумел бы выйти за пределы средневекового мышления. Поэтому колоссальное значение для развития его мировоззрения и творчества имело влияние итальянских писателей Данте, Петрарки и Боккаччо, из произведений которых он воспринял учение гуманизма, ставшее идейной основой всего зрелого творчества Чосера. Без гуманизма не было бы «Кентерберийских рассказов», этого наиболее английского из всех произведений Чосера. Но для того чтобы создать его, для того чтобы стать подлинно национальным писателем, Чосер должен был преодолеть именно ограниченность английской культуры своего времени и впнать наиболее прогрессивные элементы общеевропейской культуры. Это потребовало напряжённой работы, занявшей у Чосера почти четверть века и охватывающей первые два из трёх периодов его творчества.

Первый период. В первый период творчества, от начала 60-х годов до 1372 года, Чосер закладывает формальные основы новой английской литературы: вырабатывает литературный язык и формы стихосложения. Свои произведения он пишет на лондонском диалекте, который он с необыкновенным мастерством приспособливает к отражению всего многообразия фактов действительности, показывая его способность служить для выражения лирических настроений и патетики, отвлечённых идей и конкретных понятий, возвышенного и комического. Испытанием и проверкой всех качеств языка явился перевод «Романа о Розе» (The Romance of the Rose), крупнейшего памятника французской средневековой литературы XIII века. Самый выбор произведения не случаен. Огромная аллегорическая эпопея, созданная Гильомом де Лоррис и Жаном де Мен, содержала в себе разнообразнейший литературный материал, сочетая дух куртуазии, внесённый первым из двух авторов, с бюргерскими взглядами и мнениями второго.

В отличие от Ленгленда и Гауэра, мышление которых было насквозь пропитано религиозностью, богословским духом и (у Гауэра) даже схоластикой, Чосер с первых шагов своего творчества отрывается от средневековой религиозности и становится поборником светской культуры, что особенно сказывается в его ранней лирике. Наиболее самостоятельным произведением первого периода творчества Чосера была «Книга герцогини» (The Book of the Duchess, 1369), элегия на смерть Бланки, жены Джона Гонта, вставленная в рамку аллегорического видения. Искусственный, книжный характер этого произведения, навеянного различными литературными источниками, отчасти искупается глубоким лиризмом и правдивостью изображения чувств в элегии Чёрного рыцаря, составляющей ядро поэмы.

Переводя французских поэтов и заимствуя у них, Чосер перенимает формы и приёмы их стихосложения. Завершая преобразование старого английского стихосложения, начатое поэтами англо-

норманского периода. Чосер создаёт английский силлабо-тонический стих.

Второй период. Творчество Чосера в 1372—1385 годах связано с освоением гуманистического мировоззрения и поисками реалистической тематики. Как уже указывалось выше, решающее значение в оформлении гуманизма Чосера имели его путешествия в Италию. В 1372 году Чосер посетил Геную, Пизу и Флоренцию, а в 1378 году — Милан. Для писателя имело значение не только то, что он вывез оттуда сочинения Данте, Петрарки и Боккаччо, но и самое знакомство с жизнью этих стран. Генуя и Флоренция явили поэту зрелище экономического и политического могущества первых буржуазных государств, он увидел будущее своего класса и перспективы грядущего общественного развития Англии.

Гуманистическое учение, созданное идеологами прогрессивной итальянской буржуазии, дало Чосеру теоретическое обоснование тех идейных позиций, которые он стихийно выработал для себя в первый период своего творчества. Борьба за светскую культуру против засилья богословского духа, составлявшая содержание его раннего творчества, получила теперь новый стимул. Гуманизм дал Чосеру философское обоснование его взглядов на жизнь, блестящий расцвет городов Италии открыл ему образцы новых форм общественной жизни. Чосер стремится теперь выбраться из чащи средневекового романтизма на просторную дорогу реалистического творчества. Этот процесс начинается с того, что, оставаясь ещё в пределах традиционных сюжетов и жанров, Чосер стремится разрушить их изнутри.

В «Птичьем парламенте» (*The Parliament of Fowls*, 1377—1382), написанном по поводу бракосочетания высокопоставленных особ (каких именно — об этом исследователи спорят), Чосер пользуется сюжетной рамкой видения, аллегорией и традиционным для куртуазной литературы сюжетом — судом любви. Поэт засыпает. Во сне он видит сад, куда, по случаю Валентинова дня, слетелись птицы для того, чтобы выбрать себе возлюбленных. Над щебечущими стаями возвышается сидящая на холме Природа, которая держит на руке прекрасную орлицу. Природа не уверена в том, кому из трёх претендентов следует отдать в супруги орлицу; она ставит вопрос на обсуждение всех птиц. Каждая порода птиц, входящих в этот птичий парламент, выставляет своего оратора. Рассказ приобретает пародийно-сатирический характер, ибо, отходя от возвышенной куртуазной аллегории и пользуясь приёмом бестиарий, Чосер уподобляет породы птиц различным общественным сословиям. Вот выступает чопорный дворянин — сокол, который говорит, что спор между претендентами должен быть решён по рыцарскому обычаю посредством турнира, но, вспомнив об иерархии вассального строя, он меняет своё мнение и предлагает выдать орлицу за самого знатного из трёх соперников. Трезво-практический бюргер — гусь — советует самому знатному из трёх соперничающих орлов не отчаиваться, если его не выберут, и поискать себе другую возлюбленную,

так как свет не сошёлся клином на этой орлице. На защиту куртуазии выступают сокол и голубок; последний утверждает, что влюблённый должен служить избранной им даме до смерти, вне зависимости от того, получит ли его страсть удовлетворение. Но бюргерскую точку зрения поддерживает индюк, который заявляет, что он не понимает, «с какой стати нужно вечно любить, коль от этого нету толку?» Сокол с презрением отзывается о столь низменном отношении к любви. А самец кукушка добавляет новый штрих к бюргерской психологии, заявляя, что, поскольку он сам имеет семью, ему безразлично, как решат эту проблему орлы. Кукушка вообще считает, что все должны чувствовать себя сытыми, поскольку её собственный желудок полон. Хотя Природа и высказывается в пользу царственного орла, но орлица не делает своего выбора, откладывая его до будущего года. В споре между «благородными» и «неблагородными» птицами Чосер сопоставляет два отношения к любви — куртуазное, выраженное в рыцарских романах, и бюргерское, получившее своё отражение в фавль. Он оставляет здесь вопрос нерешённым. И хотя очевидно, что он не одобряет низменных бюргерских понятий, тем не менее и куртуазную концепцию любви он подвергает сомнению.

«Дом Славы» (*The House of Fame*, 1379—1384) — единственный у Чосера опыт большой дидактической поэмы. Созданная в период большого внутреннего роста, поэма с наибольшей непосредственностью, по сравнению с другими произведениями, раскрывает идеи, мысли и чувства, волновавшие Чосера.

Как и раньше, сюжетную рамку поэмы составляет видение. Заснув, поэт оказывается в храме Венеры, стеклянные стены которого украшены картинами, иллюстрирующими важнейшие эпизоды «Энеиды», что даёт Чосеру повод пересказать в основном эпосею Вергилия. Особенно подробно останавливается он на истории Дидоны, покинутой Энеем, и перечисляет целую серию преданий о женщинах, оставленных своими возлюбленными. Он желает бежать от печальных мыслей, навеваемых этими трагическими любовными историями, и здесь ему на помощь приходит орёл Юпитера, залетающий в поэму Чосера прямо из девятой песни «Чистилища» Данте. Он подхватывает поэта своим гигантским клювом и взмывает к небесам. Чосер попадает сначала в Дом Славы, а затем в Дом Молвы. Поэма осталась незаконченной.

В «Доме Славы» Чосер сам подчёркивает, что любовь была до сих пор основной темой его произведений. Это и понятно, ибо любовь была одной из тех узловых жизненных проблем, где сталкивались, вступая в конфликт, аскетическое учение церкви, куртуазные идеалы дворянства и трезвая мораль бюргерства. Поэт задумался над трагическими сторонами любви. Чосеровское решение этой проблемы не соответствовало ни нежизненной идеализации, которая имела место в рыцарских романах, ни грубоватой простоте, с которой решали её гуси, индюки и кукушки XIV века.

Именно в трагическом аспекте представляла несчастная любовь в поэме Боккаччо «Филострато». Чосер взялся за перевод этого произ-

ведения. Он переводил творчески и создал произведение столь же оригинальное, как и поэма Боккаччо, — роман в стихах «Троил и Крессида» (*Troilus and Cressid*, 1372—1384), лучшее произведение Чосера из числа написанных до «Кентерберийских рассказов».

История, рассказанная в романе, проста. Троянский принц Троил смеялся над любовными страданиями своих друзей, пока сам не стал жертвой Амура, пронзившего его сердце своей стрелой. Увидев в храме дочь жреца Калхаса, красивую молодую вдову Крессида, он влюбляется в неё и начинает испытывать сердечные муки. На его счастье, дядя Крескиды, старый и мудрый Пандар, благоволит ему и устраивает ему свидание с красавицей. Когда Троил достигает обладания Крессидой, оба клянутся друг другу в вечной любви. Но счастье Троила было недолгим. Калхас, перешедший в лагерь греков, выменивает свою дочь Крессида на пленённого троянского героя Антенора. Так как Троил в соответствии с кодексом рыцарской любовной морали должен сохранять тайну своих отношений с Крессидой, он не может даже просить об оставлении своей возлюбленной в Трое. Крессида уезжает, обещая написать Троилу и вскоре вернуться. Но, оказавшись в лагере греков, осаждавших Троию, она уступает ухаживаниям Диомеда и изменяет Троилу. Узнав об этом, Троил ищет встречи в бою со своим счастливым соперником и убивает многих греков, пока сам не падает, сражённый Ахиллесом.

Боккаччо создал из сюжета Троила и Крескиды лирико-эпическую поэму. Чосер же обработал сюжет в плане бытового психологического романа, также, впрочем, содержащего значительные элементы лирики. Главное внимание Чосера обращено на раскрытие характеров. Ситуацию, в которой действуют его персонажи, он стремится сделать максимально конкретной, жизненно оправданной и поэтому насыщает рассказ бытовыми деталями. Конечно, быт, изображённый в поэме, нимало не похож на примитивные условия жизни той отдалённой героической эпохи, в которую якобы происходит действие. Герои гомеровских времён живут у Чосера сообразно условиям быта феодального средневековья. Из среды родовой аристократии они перенесены в обстановку быта аристократии феодальной. Троил изображён благородным рыцарем, Крессида — средневековой дамой. Как то делали рыцари и дамы норманских времён в Англии, они подписывают свои письма по-французски: *Le Vostre Troilus* (Ваш Троил) и *La Vostre Cressid* (Ваша Крессида).

Чосер снижает романтическую идеализацию чувств введением всякого рода жизненных и бытовых подробностей. Характерен в этом смысле повод, используемый Пандаром для устройства свидания Троила с Крессидой. Повод этот исключительно деловой. Пандар сообщает Крессиде, что её имущественные права оспариваются и что для улаживания этого вопроса ей нужно посетить брата Троила, который берётся выступить ходатаем за неё перед троянцами. Достаточно солгать это с феями, волшебниками и колдовством рыцарских романов, чтобы увидеть, как Чосер вводит изображение чувств в рамки бытового реализма. «Троил и Крессида» является первым

крупным реалистическим произведением Чосера. Используя традиционный в рыцарской литературе романтический сюжет, Чосер наполнил его новым содержанием, придав всему повествованию законченно реалистический характер.

Преодоление романтической идеализации проявляется в этом произведении и в новом отношении к любви. Чосер отверг оба крайних воззрения средневековья, из которых одно начисто отрицало любовь, а другое чрезмерно идеализировало её. Это выражено всей поэмой в целом, но в особенности подчёркнуто эволюцией образа героя. Вначале Троиц отрицает любовь, считая, что настоящему мужчине это чувство не должно быть присуще, и смеётся над своими влюблёнными друзьями. Но он влюбляется сам, и чувство его достигает такой интенсивности, что, узнав об измене Крессиды, он ищет смерти, переходя, таким образом, в другую крайность. Однако, когда после смерти его душа возносится на небо, он, взирая оттуда на покинутую им землю, проникается философским спокойствием и с некоторым скептицизмом смотрит на бедствия и тревожения человеческой жизни.

Сам Чосер, достигший к этому времени полной зрелости, проникается философским взглядом на жизнь. Рассказывая историю Троицы и Крессиды, эту «маленькую трагедию», как он её называет, Чосер отказывается винить кого-либо за эти несчастья, что лучше всего проявляется в оправдании им Крессиды. Он считает, что объяснение всему следует искать в человеческой природе.

Отвергнув аскетически-монашеское отрицание любви, преодолев рыцарскую идеализацию её, Чосер пришёл к гуманистическому взгляду на любовь как на естественное свойство человеческой природы. Но оставался ещё один вопрос, в который Чосер желал внести ясность, — отношение к женщине. И это побудило его написать «Легенду о славных женщинах» (*The Legend of Good Women*, 1384—1386). Замысел поэта раскрывается в аллегорическом прологе, которому он придавал большое значение, что видно из факта тщательной обработки его (до нас дошли два варианта — первоначальный и окончательный). Чосер снова рассказывает о своей любви к книгам, но признаётся, что, когда наступает май и расцветает природа, он покидает их и идёт на лужайку, к цветам, из которых он больше всего любит маргаритку, являющуюся для него символом женской чистоты и верности. Когда он заснул так на лужайке, ему явились в видении бог любви и королева Альцеста в сопровождении девятнадцати прекрасных дев. Альцеста приказывает Чосеру рассказать о знаменитых женщинах.

Чосер написал только девять из двадцати задуманных рассказов, заимствовав сюжеты из Овидия (повести о Тизбе, Моеде, Лукреции, Филомеле, Филлиде, Гипермнестре), Вергилия (история Дидоны) и Боккаччо (рассказы о Клеопатре и Ариадне). Наиболее удалась ему повествования о Клеопатре, Тизбе, Дидоне и Ариадне.

Женщина предстаёт в этих рассказах не «сосудом греха», не «дьявольским наваждением», как её изображала церковно-монашеская

литература, не развратницей, как описывали её фавлью, не идеальной полубогицей рыцарских романов, а человеческим существом, разделяющим все страдания, свойственные людям. Постным великому-ченицам христианской «золотой легенды» и падшим повелителям героев-рыцарей Чосер противопоставил глубоко человеческих, страдающих женщин. Реабилитация женщины и утверждение её человечности было одной из прогрессивнейших идей гуманизма. Решением этого вопроса завершается цикл поэм, посвящённых любви и связанным с нею проблемам.

Выше мы уже видели, как писатель, осудив книжность своего раннего творчества, почувствовал необходимость обратиться к реальным людям и подлинной жизни. Переходными ступенями после «Дома славы» были «Троил и Крессида» и «Легенда о славных жёнщинах». Перед Чосером, мыслителем и художником, открылось во всей своей величественности грандиозное поле жизни, на которое он смотрел широким взглядом художника-реалиста. Так произошёл переход к новому, самому блестящему периоду в творчестве Чосера.

Третий период. «Кентерберийские рассказы». Третий период, охватывающий последние 15 лет жизни писателя (1385—1400), был занят работой Чосера над «Кентерберийскими рассказами» (*The Canterbury Tales*). Это произведение явилось не только завершением всего предшествующего творчества Чосера, но и синтезом всей средневековой литературы Англии. Вместе с тем этим произведением Чосер открыл новую страницу в истории английской литературы — «Кентерберийские рассказы» явились первым классическим образцом реализма в английской литературе. Это отмечал М. Горький, когда писал: «Англия является творцом реализма: уже в XIV столетии сын вино торговца Чосер, ... которого считают отцом английского языка и основоположником реализма, написал «Кентерберийские рассказы», в которых изображал жизнь людей, путешествующих по разным житейским делам — купцов, охотников, крестьян и т. д., списывая их прямо с натуры»¹.

По своему построению «Кентерберийские рассказы» напоминают «Декамерон» Боккаччо. Как и произведение итальянского писателя, книга Чосера представляет собой сборник повестей и новелл, рассказываемых определёнными лицами. Она открывается прологом, в котором даётся изображение рассказчиков, а затем следуют излагаемые ими истории.

С первых шагов своего творчества Чосер стремился к созданию повествовательного произведения, которое охватило бы широкое содержание. Вначале все его опыты в этой области определялись традицией средневекового аллегорического жанра, образцом которого был переведённый им «Роман о Розе», в котором многообразие явлений жизни представало в аллегорических образах, объединённых рамкой видения. В этой манере Чосером были созданы также «Книга герцогини», «Птичий парламент» и «Дом славы». В «Троиле

¹ М. Горький, История русской литературы, М., 1939, стр. 38.

и Крессиде» Чосер впервые отказался от приёмов видения и аллегории, создав реалистическое повествование, в котором действующими лицами были не абстрактные аллегории, а живые люди. Зато, с другой стороны, рассказ был ограничен изображением узкого круга лиц. Чосер же чувствовал потребность создать такое произведение, в котором действительность предстала бы в широком многообразии фактов и характеров. Попыткой сведения воедино нескольких реалистических рассказов была «Легенда о славных женщинах». Однако сочетание не явилось органическим, ибо, если сами повести о «славных женщинах» были реалистическими, то объединивший их пролог был написан в условной аллегорической манере.

В «Кентерберийских рассказах» Чосер нашёл реалистическую форму для объединения разрозненных повестей в единое произведение. Образцы такого рода сборников впервые возникли на Востоке («Семь мудрецов», «Тысяча и одна ночь»), они имелись в античной литературе (Овидий), в литературе средневековой («Римские деяния», «Сто древних повелл») и, наконец, у одного из первых реалистов, итальянца Боккаччо («Декамерон»). Из них Чосер знал Овидия, средневековые сборники и, возможно, «Декамерон», хотя достоверных доказательств последнего не имеется. Если он не избрал этой формы, то мастерски использовал и усовершенствовал её.

В прологе к «Кентерберийским рассказам» Чосер рассказывает о том, как однажды в середине апреля он остановился в гостинице «Табард», куда к вечеру пришла компания паломников, состоявшая из двадцати девяти человек. Переночевав, они на следующий день отправились в Кентербери на поклонение мощам св. Томаса Бекета. Чосер и хозяин гостиницы, Гарри Бейли, присоединились к паломникам. Чтобы сделать путешествие приятным, хозяин гостиницы предлагает рассказывать истории. Каждый из паломников должен рассказать по два рассказа на пути в Кентербери и два на обратном пути. Тот, чей рассказ будет признан лучшим, по возвращении будет угощён ужином за счёт остальных. Такова мотивировка, даваемая Чосером своему собранию рассказов.

Благодаря этому приёму, Чосер сумел придать своему сборнику гораздо большее органическое единство, чем это имеет место у Боккаччо. В «Декамероне» рассказчиками ста новелл, составляющих книгу, являются семь девушек и трое юношей, бежавших от чумы, свирепствовавшей во Флоренции, в загородное поместье. Рассказчики у Боккаччо все принадлежат к одной общественной среде, они одного возраста и мало индивидуализированы. Читатель с трудом различает их между собой, исключая разве Дионео, выделяющегося, впрочем, лишь тем, что он обычно рассказывает самые неприличные истории.

Если обрамляющая новелла у Боккаччо оказалась одной из наименее запоминающихся, то у Чосера, наоборот, наиболее яркой частью его произведения является общий пролог и прологи к отдельным рассказам, объединяющие книгу в неразрывное целое. У Чосера характеры рассказчиков сугубо индивидуализированы. Это — люди

различных сословий и профессий, разного возраста, разного культурного уровня. У каждого свой характер, манеры, привычки, вкусы и склонности, и спутать их нельзя. Самые рассказы дополняют их характеристику, ибо каждый рассказывает историю, соответствующую его жизненному опыту, взглядам и склонностям.

Очень важной чертой «Кентерберийских рассказов», определяющей всю тональность произведения, является юмор Чосера, звучащий как в большинстве характеристик паломников в прологе, так и во многих новеллах, представляющих собой весёлые, юмористические рассказы.

Рыцарь излагает своим слушателям куртуазный роман, мельник рассказывает фавлю, настоятельница монастыря — церковную легенду, монах — нравоучительный рассказ, показывающий его учёность, и т. д. При этом они нередко задевают профессиональную честь друг друга, что приводит к забавной полемике. Так, мельник рассказывает фавлю, описывающую некоего плотника, на что управляющий, заступаясь за эту профессию, отвечает фавлю, в котором в дураках оказывается мельник; подобный же обмен колкостями происходит между монахом-миноритом и экзекутором церковного суда. Каждый рассказ вызывает оживлённый обмен мнениями и споры, способствующие дальнейшему раскрытию характеров паломников. Персонажи пролога — это живые люди, заинтересовывающие читателя и придающие динамическое единство всей книге.

Вводный пролог и малые прологи, связывающие между собой отдельные рассказы, имеют не только композиционное значение. Пролог к «Кентерберийским рассказам» является яркой реалистической картиной социальной жизни Англии XIV века. Среди паломников есть представители всех сословий и почти всех профессий того времени. Чосер так и представляет их читателю отдельными группами. Впереди едут обитатели феодального поместья — рыцарь, оруженосец и йомен; за ними монастырские жители — настоятельница, сопровождаемая тремя священниками, монах и минорит. Далее следуют представители учёных профессий — студент, юрист и врач; средневековые горожане — купец, купчиха из Бата, лондонские ремесленники; сельские жители — деревенский священник, его брат крестьянин, мельник, управляющий имением, эконоом, а в конце кавалькады — экзекутор церковного суда и продавец индульгенций. Кроме Чосера и хозяина гостиницы, к паломникам присоединяется по пути ещё каноник со своим йоменом. В этих образах перед нами встаёт вся Англия XIV века, её замки и монастыри, города и деревни.

С явной симпатией обрисован облик рыцаря, славного воина, сражавшегося во многих странах, побывавшего в Палестине, Литве и даже в России, человека полного чести и достоинства. Образ настоятельницы подан иронически: в ней больше светскости, чем духовного благочестия, она отличается изяществом манер, не роняет крошек во время еды, не погружает пальцев в соус; говорит она по-французски, но не с парижским произношением, а так, как говорят

в английском провинциальном городке Стратфорде на реке Бау; на браслете, который она носит на руке, брошка с многозначительной надписью: *Amor vincit omnia* (Любовь побеждает всё). Монах — любитель охоты, чревоугодник и сластолюбец; вместо церковной службы он предпочитает скакать по полям за зайцами; аскетизма у него совершенно нет — одет он роскошно, денег имеет много. Его нищенствующий брат — минорит, конечно, не так богат, но и он умеет любыми средствами вытягивать деньги у верующих. Живёт он не так роскошно, но зато лучше любого бродяги знает все таверны и кабаки.

Тонкий студент, на столь же тощей кляче, везёт с собой всё своё богатство — около двадцати книг; сочинения Аристотеля он не променяет ни на какие блага. Представительный купец очень ловко умеет вести дела, и никому не догадаться, есть ли у него долги. Юрист помнит все законы и судебные прецеденты со времён Вильяма Завоевателя. Врач весьма учён, его главным подспорьем является знание астрологии; зная движение небесных светил, он может предугадать течение любой болезни. Немолодая, задорная купчиха из Бата, имевшая пятерых мужей и не теряющая надежды приобрести шестого, торгует сукном и конкурирует даже с фландрскими ткачами. Пять лондонских ремесленников захватили с собой повара. Весёлому кулинару не уступает в бойкости выдавший виды корабельщик.

Подлинным благочестием веет от добряка сельского священника, который учит своих прихожан не столько проповедями, сколько личным примером, помогая всякому пуждающемуся. Его брат, неутомимый труженик-крестьянин, — образец честности и трудолюбия. В резком контрасте с последним стоит образ сельского кулака — мельника, здорового рыжего детины, самый вид которого уже внушает отвращение. Рядом с честным экономом монастырской школы во всей неприглядности предстаёт жулик-управляющий, дочиста обворовавший своего помещика и потом одалживающий ему украденные у него деньги. Такими же проходимцами являются экзекутор церковного суда и продавец индульгенций. Последний, спекулируя на невежестве, торгует вуалью богородицы, куском паруса св. Петра и косточками свиней, которые он выдаёт за куски мощей разных святых. Сам Чосер держится скромно в этой разнузданной толпе, которую сплачивает неутомимый весельчак, хозяин «Табарда», Гарри Бейли, подъезжающий то к одной, то к другой группе паломников, утихомиривающий подвыпившего мельника, ссорящихся минорита и экзекутора, подбадривающий усталых и забавляющий тех, кто скучает.

Таким же многообразием отличаются и рассказы паломников. Рыцарь рассказывает историю соперничества между двумя друзьями, Паламоном и Арситом, полюбившими одну девушку. Мельник преподносит слушателям фавль о том, как студент Николай наставил рога оксфордскому плотнику. Управляющий описывает проделку двух студентов, из которых один соблазнил жену, а дру-

гой — дочь мельника. Циничной грубости этих двух фабль противостоит нравоучительная история юриста о добродетельной Констанции. Корабельщик противопоставляет этому рассказу фабль о монахе, соблазнившем жену купца и уплатившем ей за ласки деньгами, занятыми у её мужа. Себе Чосер приписывает монотонное повествование о рыцаре Топазе, столь скучное, что Гарри Бейли прерывает его и требует другого рассказа. Тогда Чосер излагает прозой нравоучительную аллегорию о злосчастиях Мелибея, который путём милосердия, проявленного к врагам, достиг блаженства. Монах в подтверждение мысли о том, что всё преходяще, приводит многочисленные примеры падения великих людей. Священник, сопровождающий настоятельницу, потешает слушателей забавной историей о петухе Шантеклере и его супруге, курочке Пертелот, о том, как петух счастливо избежал опасности быть съеденным лисой. Врач излагает знаменитый рассказ Тита Ливия о Виргинии, которую убил её собственный отец, чтобы спасти от бесчестия. Продавец индульгенций рассказывает аллегорию о трёх юношах, которых погубила жажда золота. Разбитная купчиха из Бата игриво описывает приключения рыцаря, искавшего ответа на сложный вопрос о том, «что женщины любят больше всего». Минорит обижает экзекутора рассказом о том, как дьявол утащил одного из его коллег в ад, на что экзекутор отвечает фабль о проделке одного мирянина, посрамившего минорита. Студент излагает трогательную историю о терпеливой Гризельде, перенёсшей все тяжёлые испытания, которым подверг её муж, желавший удостовериться в её любви. Купец рассказывает печальное наставление, навеянное предыдущей историей, рассказом о том, как старик Январь был обманут своей молодой женой, которую зовут весёлый Май. Оруженосец, сын рыцаря, как и его отец, является любителем рыцарских романов и рассказывает историю Камбизхана, роман восточного цикла. Землевладелец описывает супружескую верность и благородство Доригены. Вторая монахиня излагает легенду о жизни св. Сесилии, йомеи каноника разоблачает в своём рассказе проделки алхимиков. Эконом потешает слушателей сказкой о том, почему вороны чёрного цвета. Сельский священник читает проповедь, содержащую нравоучительные примеры, и на этом обрывается изложение рассказов паломников.

Книга должна была содержать около 120 рассказов, но из своего замысла Чосер осуществил лишь одну пятую часть. Из двадцати четырёх рассказов двадцать два написаны стихами, два (рассказ Чосера о Мелибее и рассказ сельского священника) — прозой. Кроме того, из этого же числа два рассказа остались неоконченными. Это — фабль повара, который с первых же слов понёс такие скабрёзности, что Гарри Бейли оборвал его, и рассказ Чосера о сэре Топазе, также прерванный хозяином «Табарда», но по иной причине. — из-за его монотонности.

Хотя Чосер осуществил только небольшую часть своего замысла, но и в таком виде его произведение обладает внутренней цельностью и законченностью, делающими его одним из шедевров английской

литературы. «Кентерберийские рассказы» вобрали в себя не только всё многообразие жизни того времени, но и все жанры средневековой литературы. Рыцарский роман, церковная легенда, фábль, бестиярин, правоучительные проповеди, аллегория — все эти повествовательные виды нашли себе место в «Кентерберийских рассказах». Чосер обнаружил мастерское владение каждой из этих форм. Любопытно при этом, что почти каждый повествовательный жанр предстаёт у него в двух видах — обычном и пародийном. Наряду с типичными рыцарскими романами (рассказы рыцаря и оруженосца) Чосер даёт и пародию на этот жанр (рассказы горожанки из Бата и история сэра Топаса). Аллегорический жанр, представленный целым рядом образов, пародируется в рассказах купца и священника. Характерно, что пародированию подвергаются именно жанры феодальной литературы — рыцарской и церковно-монашеской.

Но если «Кентерберийские рассказы» состоят из типичных образов средневековых жанров, то всё произведение в целом выходит за пределы средневековой литературы. Отдельные части его являются романтическими, аллегорическими, дидактическими, но в целом оно является реалистическим. Романтика, аллегория и дидактика в устах рассказчиков реалистически мотивированы Чосером. Самого Чосера следует искать не в отдельных рассказах и, конечно, уж не в тех неинтересных повестях, которые он вложил себе в уста, а в той общей картине «человеческой комедии» XIV века, которую он создал с такой правдивостью и с таким замечательным мастерством.

Гауэр и Ленгленд также дали обобщённое отражение этой эпохи, но их изображение было затуманено аллегорией и символикой. Чосер же изобразил современность в живых, реалистических образах, показав подлинную жизнь и настоящих людей, а не отвлечённые абстракции и символы. Гауэр и Ленгленд пронизали свои произведения ясно выраженной тенденцией; дидактический элемент господствует в их поэмах. Повествование Чосера лишено открыто выраженной тенденции. Как подлинный реалист, он выдвигает на первый план изображение действительности, но, конечно, и его произведение обладает вполне определённой идейной направленностью, которая, однако, не навязывается читателю, а вырастает из всей системы образов и сюжетов «Кентерберийских рассказов».

Показывая жизнь во всём её многообразии, Чосер рисует как её трагические, так и комические черты. Он разоблачает испорченность духовенства, корыстолюбие буржуа, но он никогда не становится, подобно Ленгленду или Гауэру, в позу проповедника. Всегда и во всём Чосер остаётся прежде всего художником-гуманистом и реалистом, философски взирающим на жизнь и стремящимся понять её. Он подходит к людям без всякой догматики и нравственного ригоризма, рисуя добро и зло в человеческой жизни с одинаковой художественной объективностью. В целом картина жизни, нарисованная Чосером, характеризуется бодростью и оптимизмом. Над всем веет атмосфера раннего лета и аромат расцветающей природы. Мир пред-

стаёт во всей своей яркой красочности, люди полны веселья и жизне-
радостности. Это есть выражение той особой позиции, которую автор
«Кентерберийских рассказов» занял по отношению к своей эпохе.
Величие Чосера заключается в том, что он видел дальнейшие пути
общественного развития Англии. Мир не кончается, говорит он сво-
ими рассказами. Несмотря на все бедствия и несчастия, человечество
должно развиваться. В бурной и мрачной обстановке своей эпохи
художник сумел найти черты будущего. Как гуманист Чосер верил,
что залогом этого будущего является человек, такой, как он есть, со
всеми его достоинствами и недостатками. Великое творение Чосера
выражает жизнеутверждающую философию: даже перед лицом
тяжелейших бедствий человек должен сосредоточиться на том,
в чём заложены ростки новой жизни и новой радости. Ленгленд и
Гауэр, стоявшие на разных полюсах феодального общества, с мрач-
ным пессимизмом рисовали наступающий конец этого общества. Чо-
сер, который стоял у колыбели буржуазного общества, был полон
надежд и оптимизма. Потому так жизнерадостна картина, нарисован-
ная в «Кентерберийских рассказах».

С этого «паломничества» начинается славный путь английской
реалистической литературы, давшей миру огромные художествен-
ные ценности.

ЛИТЕРАТУРА XV ВЕКА

Кризис феодального общества в Англии. После блестящего рас-
цвета поэзии в XIV веке в английской литературе наступает период
упадка. В XV веке углубился кризис феодального общества в Англии.
Первая половина XV века проходит под знаком кровопролитной
войны, которую Англия вела с Францией. Если начало столетия
ознаменовалось блестящими победами Генриха V, захватившего
половину Франции вплоть до Парижа, то затем мощное националь-
ное движение, возглавленное французской народной героиней Жан-
ной д'Арк, привело к поражению англичан, которые были вытес-
нены с завоёванных ими территорий и сохранили за собой только
крепость Кале на побережье Ла-Манша.

Не прошло и двух лет со времени окончания Столетней войны
(1453), как в самой Англии вспыхнула междоусобная война. Она
происходила между двумя соперничающими группами феодалов,
которые боролись за власть. Эта война известна под названием войны
Алой и Белой роз (1455—1485). Две ветви королевской фамилии —
Ланкастер (Алая роза) и Йорк (Белая роза) — с переменным успе-
хом боролись за обладание тронem Англии. Кровавая эпопея междо-
усобной феодальной борьбы получила впоследствии яркое худо-
жественное изображение в шекспировских хрониках «Генрих VI»
и «Ричард III».

Недовольство народа феодальным гнѐтом и разорительными вой-
нами выразилось в ряде вооружѐнных восстаний. Наиболее значи-
тельным из них был крестьянский бунт 1450 года, изображѐнный

Шекспиром во второй части «Генриха VI». Конец этому кровавому периоду в английской истории положило вступление на престол Генриха VII (1485).

«Смерть Артура» Малори. В XV веке в Англии была создана замечательная книга в прозе — «Смерть Артура» Томаса Малори. Личность автора долго оставалась загадочной, пока в 1896 году английский учёный Китридж не установил, что сэр Томас Малори (Thomas Malory, 1395—1471) был дворянином, участвовавшим в Столетней войне и в войнах Алой и Белой роз. Он принадлежал к свите герцога Уорика, «делателя королей», и был одно время представителем графства Уорик в парламенте. Затем он был заключён в тюрьму и, повидимому, во время своего двадцатилетнего заточения написал свою прославленную книгу «Смерть Артура» (*Morte d'Arthur*), законченную в 1470 году.

Книга Малори — единственное значительное явление художественной прозы XV века в Англии. Это произведение равнялось целой библиотеке, ибо Малори собрал воедино все легенды артуровского цикла и изложил их с замечательным повествовательным мастерством. Из разрозненных рыцарских романов Малори создал стройное повествование, в центре которого стоит фигура короля Артура. «Смерть Артура» — первый прозаический роман в английской литературе.

Книга Малори отнюдь не была только собранием занимательных рассказов, но и актуальным для своего времени произведением с вполне определённой социальной направленностью. Созданная в обстановке кризиса феодального общества, она была элегией, оплакивавшей непоправимый развал рыцарства и идеализировавшей прошлое дворянства. То была лебединая песнь феодального рыцарства, которое в это самое время само истребляло себя в кровавых войнах Алой и Белой роз.

Народные баллады Англии и Шотландии. Наряду с упадком, который переживала книжная литература, в Англии XV века наблюдался блестящий расцвет народного поэтического творчества. Это проявилось в замечательных народных песнях, возникших в большом количестве в данную эпоху, а также в развитии народной драмы. XV век — век расцвета народной баллады.

Баллады представляют собой эпические песни, воспевающие какое-нибудь событие исторического, легендарного или бытового характера. Истоки этого жанра ведут нас к самым ранним временам развития поэзии, когда песенное творчество было ещё коллективным. Припев указывает на хоровое исполнение баллад. Часто встречающаяся в балладах форма диалога или спора свидетельствует о том, что они исполнялись двумя хорами, мужским и женским. Многие баллады сохранили элементы обрядовой хороводной песни отдалённых языческих времён. Некоторые из сохранившихся баллад требовали от исполнителей не только пения, но и определённых действий, мимики и жестов. Такие баллады содержали зачатки драматического действия.

Балладная поэзия была устной, и песни передавались из рода в род, от одного поколения другому. Запись их была произведена в очень позднее время, преимущественно начиная с XVIII века. До нас дошло около 300 балладных сюжетов, представленных в многочисленных вариантах, общее же число записанных старинных народных баллад превышает тысячу.

Первые собиратели народных песен полагали, что баллады возникли из переработки отдельных эпизодов больших эпических поэм и рыцарских романов. Теория баллады как деградировавшей формы эпоса рассматривает их как продукт единоличного поэтического творчества.

Этой точке зрения современная наука противопоставляет фольклорную теорию происхождения баллад. Доказано, что источником баллад является коллективное народное творчество. Однако если таково было их первоначальное происхождение, то до нас они дошли не всегда в своей начальной форме. Известные нам баллады содержат напластования поэтического творчества разных эпох, что, однако, нисколько не противоречит народной основе жанра.

По происхождению баллады можно разделить на следующие группы: одни баллады воспевают какое-нибудь реальное историческое событие; другие отражали мифологию и народные легенды; наконец, третьи представляют собой обработку заимствованных сюжетов из литературных произведений. Укажем, что в начале XVII века в Англии возникли, например, баллады на сюжеты «Венецианского купца» и «Короля Лира» Шекспира.

Одним из наиболее популярных героев баллад был Робин Гуд (Robin Hood), восставший против несправедливостей феодалов. Он ушёл в Шервудский лес, и здесь вокруг него собралось много обиженных рыцарями и попами людей, которые составили лесное братство Робин Гуда. Робин Гуд и его приверженцы грабили только рыцарей и монахов, а беднякам они помогали. Особенно враждовал Робин Гуд с нотингемским шерифом и с рыцарем Гаем Гисборном (Guy Gisborne). Робин Гуд был ловким стрелком из лука. Баллады воспевают также приключения сотоварищей Робин Гуда — долгового детину, носившего ироническое прозвище «маленький Джон» (Little John), весёлого силача-монаха брата Тук (Friar Tuck), сладкоголосого певца Аллана (Allan-a-Dale) и возлюбленную Робин Гуда деву Марианну (Maid Marian). В XV веке возникла попытка объединить эти баллады в «Малую песнь о подвигах Робин Гуда» (The Little Geste of Robin Hood), но подлинного единства не получилось, так как каждая из песен сохранила свою структурную обособленность.

Ряд баллад посвящён историческим событиям, в частности войнам между Англией и Шотландией — «Охота на Чевиотских холмах» (Chevy Chase), «Оттербернская битва» (The Battle of Otterburn). Всякого рода семейные трагедии с жестокими убийствами составили основу сюжета таких баллад, как «Две сестры» (The Two

Sisters), «Жестокий брат» (The Cruel Brother), «Трагедия Дугласа» (The Douglas Tragedy) и другие. Немало было лирических баллад, воспевавших верную любовь — «Чайльд Уотерс» (Child Waters), «Елена из Киркконеля» (Helen of Kirkconnell) и другие. Во многих балладах действуют лесные духи, ведьмы, эльфы — «Томас Раймер» (Thomas Rymer), «Школяр Сандерс» (Clerk Saunders) и т. д. Полны народного юмора баллады «Ловкий фермер» (The Crafty Farmer), «Ступай, закрой двери» (Get up and Bar the Door) и другие.

В балладах отразилось всё, чем жил народ, — его радости и горести, надежды и разочарования. Поэтому так разнообразны, так богаты различными мотивами и настроениями эти замечательные памятники поэтического народного творчества. В них есть и пафос, и трагизм, и лирика, и юмор.

Баллады были написаны рифмованным стихом. Балладная поэзия имеет строфический характер; наиболее часто в них встречается четверостишие, в котором рифмуются вторая и четвёртая строки. В некоторых балладах имеются припевы.

Баллады долго жили в народной среде. В пьесах Шекспира и его современников часто встречаются народные баллады и ссылки на них. Балладами являются, например, знаменитая песнь Офелии в «Гамлете» («Баллада о Валентиновом дне») и песнь Дездемоны в «Отелло» («Песнь об иве»). Изображая в «Двух веронцах» лесных разбойников, Шекспир использовал мотивы народных баллад о Робин Гуде.

Средневековая драма. Английская драма также имела народные корни. Зародыши её содержались уже в обрядовых празднествах языческих времён, сопровождавшихся пением, плясками и мимическими действиями. Шествие в лес с майским шестом, украшенным цветами, было одним из любимых народных празднеств, сохранившимся в крестьянском быту вплоть до сравнительно недавнего времени. Вокруг этого шеста устраивались хороводы, участники которых часто были ряжеными, разыгрывались сцены, исполнялись песенные диалоги.

Зная о любви народа к зрелищам, католическая церковь ввела целый ряд театральных элементов в богослужение, из которых получила своё развитие церковная литургическая драма. Католическая церковная служба, литургия, сопровождалась хорёвым пением. Единый вначале хор разбился на два полухория, вступавшие в песенный диалог. Затем из хора выделились отдельные исполнители, выступавшие уже в костюмах. Из подобных сценок постепенно развились целые пьесы, миракли, драматизировавшие отдельные эпизоды Библии и служившие как бы наглядной иллюстрацией церковной проповеди¹.

¹ В то время как во Франции различались пьесы на сюжет из Библии (мистерии) и драматические обработки житий святых (миракли), в Англии все пьесы с религиозными сюжетами назывались мираклями.

В дальнейшем театральные представления в церкви были прекращены по указу духовных властей.

Однако народ любил эти «греховные зрелища», и они были перенесены из храма сначала на церковную паперть, а затем на городскую площадь. Это положило начало новому этапу в развитии драмы. Заботу об устройстве представлений теперь взяли на себя горожане, и это привело к развитию драмы как народного искусства.

Представления устраивались в дни праздников рождества и пасхи. Пьесы были религиозного содержания и исполнялись членами ремесленных цехов. Цехи распределяли между собой отдельные эпизоды Библии. Постройку ковчего обычно изображал цех плотников или судостроителей, а представление потопа брал на себя цех рыбаков и т. п. Так создались в разных городах большие циклы мираклей, включавшие до 50 отдельных пьес и изображавшие наиболее значительные эпизоды Библии от «сотворения мира» до «страшного суда».

Представления происходили следующим образом. Каждый цех имел свою передвижную платформу — педжент (pageant), которую везли лошади. Верхняя площадка платформы служила сценой и была открыта с четырёх сторон. Нижняя площадка, закрытая занавесками, была «артистической», здесь переодевались и гримировались исполнители. Декоративные приспособления и реквизит были немногочисленны и примитивны: колыбель, гроб Христа, трон для фараона или царя, пастушеские посохи, ребро Адама и т. п. Ад изображался в виде гигантской бутаторской рогатой головы чёрта, с клыками, торчащими из развёрстой пасти. В нужный момент в пасти вспыхивало пламя, сжигавшее грешников. Много разнообразия и выдумки было в костюмах и масках, которые надевали исполнители. Инвентарь цеха бакалейщиков города Норвича содержит перечисление следующих предметов, служивших для представления миракля: «2 куртки и пара чулок для Евы; ношенные. Тужурка и штаны для Адама; ношенные. Одевание для Ангела и штаны из обезьяньих шкур. Лицо (маска) и волосы для господ бога. 2 парика для Адама и Евы». А вот как расплачивались с исполнителями. В городе Ковентри в XVI веке некоему Фоусону было заплачено «4 пенса за повешение Иуды и 4 пенса за пение петухом». Три шиллинга было дано актёру, «игравшему бога», «5 шиллингов — трём спасённым душам; 5 шиллингов — трём заблудшимся душам», «двум червям, подтачивающим совесть, уплачено 16 пенсов».

Накануне представления устраивалась процессия по всему городу. Члены цеха в праздничных костюмах со знамёнами сопровождали движущиеся платформы с выряженными актёрами. Представление начиналось рано, иногда в 4—5 часов утра с тем, чтобы дать возможность зрителям просмотреть за один день все пьесы. С этой же целью платформы переезжали с одной площади на другую, и весь город представлял собой, таким образом, один большой театр, в разных частях которого разыгрывались отдельные сцены грандиозного коллективного миракля.

Сохранились тексты пяти циклов мираклей. Из них один, относящийся к XIV веку, Корнуэльский цикл (The Cornish Cycle), насчитывающий 50 эпизодов, написан на кимрском диалекте кельтских обитателей Корнуэльса, остальные четыре — на среднеанглийском языке. Из этих последних наиболее ранний Йоркский цикл (The York Cycle) содержит 48 пьес, исполнявшихся в городе Йорке между 1350—1440 годами. В пьесах этого цикла преобладает серьёзный религиозный тон. В Векфильдском цикле (The Wakefield Cycle, около 1450 года) многие из 32 эпизодов, составлявших его, носят комический характер и содержат черты бытового реализма. Комические эпизоды встречаются и среди 25 пьес Честерского цикла (The Chester Cycle, конец XV века); цикл Ковентри (The Coventry Cycle, около 1468 года) интересен тем, что в нём впервые встречаются аллегорические персонажи.

Инсценировки ветхозаветных и евангельских легенд в этих пьесах делались в наивном духе бытового правдоподобия. Всякое действие по возможности уподоблялось явлениям средневекового быта.

В миракле «Ной и потоп» (Noah and the Flood), принадлежащем к Векфильдскому циклу, изображается комическая перебранка между Ноем и его сварливой женой, которая не хочет идти в ковчег, и её туда насильно втаскивают. Спасшийся от водной стихии Ной, однако, не находит убежища от своей разбушевавшейся жены, которая тузит его кулаками.

Ещё значительнее комический элемент во «Второй пастушеской пьесе» (The Second Shepherds' Play), также принадлежавшей к Векфильдскому циклу и являющейся, по существу, первым фарсом в английской драматической литературе. Вифлеемские пастухи, идя посмотреть новорождённого Христа, обсуждают между собой состояние дел, жалуются на плохую погоду, тяжёлые налоги и несправедливости помещиков-лордов. Среди них появляется продувной крестьянин Мак, просящий разрешения переночевать с ними. Недоверяющие ему пастухи кладут его между собой, но когда они засыпают, он крадёт овцу и бежит домой. Не досчитавшись одной овцы, пастухи наутро идут к Маку, который не пускает их к себе, оправдываясь тяжёлым состоянием жены после родов. Пастухи вламываются в дом и, не найдя нигде своей овцы, собираются уже уходить, когда один из них, согласно обычаю, желая подарить новорождённому монетку, приподнимает одеяло и находит в колыбели пропавшую овцу. В наказание пастухи подкидывают Мака на одеяле столько раз, что он со стонами убегает от них в дом. После этого пастухи запевают благочестивый гимн и навещают новорождённого Христа в яслях. «Вторая пастушеская пьеса» показательна как свидетельство всё большего проникновения мирских мотивов в жанр церковной драмы.

В XV веке в народном театре возникают два новых жанра — моралите (morality) и интерлюдии (interludes), знаменовавшие начало развития светской драмы.

Действующими лицами моралите были аллегорические персонажи: Человечество, Бог, Семь Смертных Грехов (изображаемых то как одно лицо, то раздельно), Добродетель, Порок, Разум, Совесть и т. д. Появление этих пьес означало освобождение от библейских сюжетов; возникли сюжеты, близкие к жизненным ситуациям. Как указывает самое название, назначение этих произведений было нравоучительным. Они изображали обычно борьбу добра и зла.

Наиболее значительным образцом этого жанра является моралите «Каждый человек» (Everyman), напечатанное в 1529 году, но созданное ещё в XV веке. Бог призывает к себе Смерть и посылает её за Человеком. Ничего не подозревающий Человек появляется на сцене и вдруг видит явившуюся за ним Смерть. Он пробует откупиться от неё, плачет и умоляет, но даже молитвы не могут ему помочь. Он должен отправиться со Смертью на суд к богу, но может захватить с собой спутника. Человек колеблется, кого взять ему с собой: Дружбу, Красоту, Силу, Знание, Осторожность или Пять чувств. Все они покидают его. Тогда он берёт себе в спутники Добрые Дела (Good Deeds). Человек ложится в гроб, после чего его напутствует Ангел, а Доктор произносит речь, обращённую к публике:

Запомните, что Красота и Сила, —
Все вещи человека предадут,
Но Добрые Дела его спасут...

Дальнейший шаг в развитии реализма средневековой драмы ознаменовался появлением жанра интерлюдий (конец XV — начало XVI века). Интерлюдиями (Interludes) назывались комические сценки, фарсы. По содержанию они были близки к фавлю, откуда часто заимствовались их темы и сюжеты. Действующими лицами в них были горожане, крестьяне, священники; между ними происходили ссоры, стычки, забавные перебранки.

Наиболее интересные из сохранившихся интерлюдий относятся к началу XVI века. Автором их был Джон Хейвуд (John Heywood, 1497? — 1580?). Его интерлюдия «Джоан, его жена Тиб и священник сэр Джан» (Johan, Tyb his Wife, and Sir Jhan the Preest, 1533) представляет собой живую бытовую сценку, в которой муж посрамляет священника, приволокнувшегося за его женой. Как здесь, так и в интерлюдии «Четыре П» (The Four P's) Хейвуд осмеивал католическое духовенство.

В интерлюдиях были элементы бытового реализма, они ближе к действительности, чем моралите, и содержали зародыши бытовой комедии.





ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Культура Возрождения. «Возрождение» или «Ренессанс» — название эпохи, начавшейся в Европе во второй половине XV века и длившейся до первых десятилетий XVII века. Своим названием эпоха обязана тому, что в те времена произошло возрождение интереса к памятникам культуры древней Греции и Рима. Впоследствии смысл термина стал толковаться шире, и это понятие включило в себя весь комплекс явлений, ознаменовавших расцвет культуры Европы после долгих веков средневековой спячки. В эту эпоху возникает научное естествознание, закладываются основы материалистической философии, «в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеск классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не подымалось до такой высоты. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература; Англия и Испания пережили вскоре затем свою классическую литературную эпоху»¹.

В основе этого процесса было начало развития капитализма. То был период первоначального накопления капитала. В те времена были «положены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру»². На почве этих сдвигов в базисе общества произошли глубокие перемены и в общественно-политическом строе ряда европейских стран. «Королевская власть, опираясь на горожан, сломила мощь феодального дворянства и основала крупные, по существу национальные монархии, в которых получили свое развитие современные европейские нации и современное буржуазное общество...»³. Эпоха Возрождения отмечена

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 476.

² Там же.

³ Там же, стр. 475.

ожесточёнными классовыми битвами. В то время как буржуазия боролась против дворянства, народные массы, крестьяне и ремесленники поднимались на восстания против своих угнетателей.

Такова была обстановка, в условиях которой развивалась новая культура. Хотя в средние века сохранилось кое-какое знакомство с античным миром и иногда даже создавались произведения на античные сюжеты, всё же по существу понимание подлинного духа философии и искусства древней Греции и Рима было утеряно или искажено. Сдвиги, происшедшие во всей жизни европейского общества в конце средневековья, привели к тому, что античная культура привлекла к себе особый интерес передовых людей XV—XVI столетий, которые нашли в ней важнейшее идеологическое подспорье в борьбе против схоластики и богословия. «В спасённых при гибели Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях, перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность. Перед (классическими... пластическими) светлыми образами ее исчезли призраки средневековья...»¹

Если в средние века господствующей идеологической силой была церковь, наложившая свою тяжёлую руку на всю духовную жизнь, то в эпоху Возрождения происходит утверждение светской культуры. «Духовная диктатура церкви была сломлена; германские народы в своем большинстве приняли протестантизм, между тем как у романских народов стало все более и более укореняться перешедшее от арабов и питавшееся новооткрытой греческой философией жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII столетия»².

Передовым идейным течением эпохи, возникшим первоначально в Италии и оттуда распространившимся по всей Европе, был гуманизм. В средние века наука занималась изучением богословия (*divina studia*), в эпоху Возрождения в центре умственных интересов становится изучение всего, что связано с человеческой жизнью (*humana studia*). Гуманистами в узком смысле слова в ту эпоху называли людей, посвятивших себя изучению памятников античной философии и литературы. Первым и обязательным признаком гуманизма считалось знание латинского и греческого языков. В более широком смысле гуманизм понимался как система философских, общественно-политических, этических и эстетических взглядов передовых людей эпохи Возрождения.

Мировоззрение гуманизма было резко враждебно феодально-средневековой идеологии и в первую очередь католической церкви. Гуманисты провозгласили, что основная цель жизни не подготовка человека к загробному бытию, как тому учила церковь, а разумное и справедливое устройство здесь на земле. Если церковь учила направлять все помыслы к постижению бога, то гуманисты утверждали,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 476.

² Там же.

что главной заботой людей является сам человек. Итальянский гуманист Пико делла Мирандола сложил восторженный гимн красоте и величию человека в своём сочинении «О достоинстве человека». Идеалом гуманистов был всесторонне развитый человек, одинаково прекрасный в проявлениях своей физической и духовной природы. Гуманисты утверждали принцип равенства всех людей независимо от сословного происхождения, расы, нации и вероисповедания.

Гуманисты отрицали божественное происхождение власти, тот ореол божественности, которым церковь окружила феодальную монархию. По мнению гуманистов, власть имела своим источником общественный порядок, устанавливаемый самими людьми. Большинство гуманистов отнюдь не было противниками королевской власти. Наоборот, они поддерживали её, ибо видели в ней силу, способную обуздать феодалов и создать централизованные национальные государства.

Объективно деятельность гуманистов была идеологической подготовкой для уничтожения феодального строя и замены его строем буржуазным. Однако сами гуманисты отнюдь не были защитниками ограниченных корыстных интересов буржуазии. Энгельс указывал: «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно ограниченными»¹. Они обогатили, все области культуры, совершив замечательные открытия в науке, создав великие произведения философии, литературы и искусства. Сбросив путы средневековья, человечество как бы выпрямилось во весь свой могучий рост. Силы, долго накапливавшиеся в народе, привели к появлению самых разнообразных талантов.

Ярчайшим явлением новой культуры были сами выдающиеся люди той эпохи. Энгельс прекрасно писал об этом: «Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености... Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества (...именно не только в теоретической, но также и в практической жизни...) ...Люди того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, калечащее действие которого мы так часто наблюдаем на их преемниках. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей»².

Англия в эпоху Возрождения. Как и в других странах Западной Европы, в Англии новые явления в области культуры имели своей

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 477.

² Там же.

основой ломку старых, феодальных установлений и развитие буржуазных отношений. Основу этого процесса составляло развитие капиталистических отношений в городе и деревне. Развитие торговли шерстью привело к тому, что помещики стали согнать крестьян с земли и превращать поля в пастбища для овец. Это проводилось под видом так называемых «огораживаний» (enclosures) земли и имело важнейшие последствия для всей экономики Англии. Прежнее натуральное хозяйство уступило место меновым формам хозяйства.

Изменения в области экономической повлекли за собой перемены в политической надстройке общества. Развитие торговли и обмена и образование национального рынка требовали политического объединения страны.

Как уже было сказано, период феодальной анархии завершился воцарением Генриха VII (1485), от которого получила начало династия Тюдоров. Новый король, опираясь на поддержку буржуазии, положил конец своеволию феодальных баронов и установил в стране единую централизованную власть. Его сын Генрих VIII укрепил позиции абсолютной монархии. Он отказался подчиняться римскому папе, порвал с католической церковью и объявил себя главой новой, англиканской церкви. При этом Генрих VIII подорвал экономическую силу церкви, конфисковав все монастырские земли, которые он за бесценок распродал своим фаворитам и богатым буржуа.

Дочь Генриха VIII, Мария Тюдор, в своё недолгое царствование пыталась восстановить феодально-католические порядки, но сменившая её на троне королева Елизавета (1558) вернула Англию на путь политики Генриха VII и Генриха VIII. Её почти полувековое царствование ознаменовалось блестящим развитием английской культуры, и поэтому выдающихся деятелей того времени иногда называют «елизаветинцами», а всю эпоху — «елизаветинской». Но такое обозначение приписывает королеве роль, которую она в действительности не сыграла в развитии английской культуры. Не монаршими милостями, а широкой поддержкой народа, демократических слоёв общества следует объяснять деятельность и достижения выдающихся мыслителей и поэтов эпохи.

Абсолютная монархия в XVI веке выросла как следствие временного равновесия сил дворянства и буржуазии. Англия была в те времена одним из первых государств, где возникли условия для развития новых, буржуазных отношений. Это ставило её во враждебные отношения с теми странами, где старые, феодальные порядки были ещё в полной силе. Оплотом феодально-католической реакции в Европе была Испания. В XVI веке между Англией и Испанией происходила длительная борьба, которая привела в конце концов к войне между ними. Испанский король Филипп II отправил против Англии огромный флот, которому заранее было дано название «Непобедимой Армады». Испанцы намеревались высадиться в Англии, свергнуть Елизавету, возродить феодальные порядки и восста-

новить католицизм. На защиту независимости страны поднялись все слои населения, не желавшие возрождения феодально-католического режима. Встреча английского флота с «Непобедимой Армдой» закончилась поражением последней (1588). Патриотический подъём этих лет сыграл большую роль в развитии новой культуры и, в частности, театра.

Народ надеялся, что победа над Испанией приведёт к улучшению его положения. Однако лучше не стало. Социальные противоречия всё углублялись. Со смертью Елизаветы и вступлением на престол Якова I Стюарта (1603) окончательно распадается союз абсолютной монархии и буржуазии. Королевская власть становится центром притяжения всех реакционных сил. Дворянская реакция с годами всё усиливалась, но усиливалось также и оппозиционное движение буржуазии и народа.

Два идеологических течения сыграли значительную роль в эпоху Возрождения — пуританство и гуманизм.

Пуританство было религиозной формой буржуазной идеологии. Буржуа-пуритане приспособили религию в качестве средства для оправдания своей практики накопления. Пуритане утверждали, что бог требует от человека бережливости, трудолюбия и приумножения богатств. Они были противниками светской культуры, враждебно относились к искусству, особенно к театру. Пуританство имело свою суровую аскетическую мораль, мораль скопидомов и ханжей. Пуритане составляли религиозную секту. В большинстве это были состоятельные горожане, купцы и ремесленники. Они не подчинялись господствующей англиканской церкви и имели собственных проповедников.

Гуманизм в Англии был идеологией наиболее прогрессивных слоёв общества. При оценке английского гуманизма следует учитывать особые условия, в которых развивалось это течение. Гуманизм в Англии возник и достиг своего расцвета тогда, когда элементы нового, буржуазного строя получили уже значительно большее развитие, чем в других странах. Перед английскими гуманистами было общество, в котором феодальные пережитки сочтались уже с пороками нового, буржуазного строя. Отсюда происходила важная особенность английской гуманистической литературы эпохи Возрождения. Она была не только антифеодальной, но, в значительной степени, и антибуржуазной.

Буржуазный прогресс, по пути которого шла Англия, открывался писателем-гуманистом во всей своей противоречивости. Хотя Англия и не была первой по времени капиталистической нацией Европы, зато она была нацией, которая переживала процесс капиталистического развития в его самой «классической», по выражению Маркса, форме.

Развитие буржуазных отношений в Англии сопровождалось явлениями, затрагивавшими самые коренные интересы народных масс. Первоначальное накопление буржуазии происходило за счёт ограбления и эксплуатации народа, в первую очередь крестьян. Роспуск

феодалных дружин, закрытие монастырей и изгнание крестьян из деревень, проводившееся в форме так называемых «огораживаний», привели к тому, что огромные массы народа оказались лишёнными средств существования. Промышленность не в состоянии была обеспечить их работой, и они превращались в бродяг. Бродяжничество было настолько распространено, что сама королева Елизавета во время одного из путешествий по стране воскликнула (на классической латыни): «*Pauper ubique jacet!*» («Бедняки валяются везде!») Правительство Тюдоров издало жестокие законы против бродяжничества.

По этому поводу Маркс писал: «Отцы теперешнего рабочего класса были прежде всего подвергнуты наказанию за то, что их насильственно превратили в бродяг и пауперов. Законодательство рассматривало их как «добровольных» преступников...»¹. Бедственное положение народных масс не могло не тревожить гуманистов, и именно они выступили первыми защитниками интересов всех обездоленных и угнетённых.

Три периода гуманистической литературы Возрождения в Англии. Английская гуманистическая литература эпохи Возрождения прошла в своём развитии через три этапа. Первый период приходится на конец XV и первую половину XVI века. В этот период в Англии появляются первые учёные-гуманисты, изучающие памятники античной философии и литературы. Новая наука проникает в бывшие цитадели средневековой схоластики и богословия — Оксфордский и Кембриджский университеты. Здесь воспитывались первые поколения английских гуманистов, которые понесли потом это передовое учение в народ. Огромную роль для развития гуманистической культуры сыграло введение в Англии книгопечатания. Первый типографский станок был установлен в Англии Кэкстоном (Caxton) в 1476 году. Однако надо отметить, что в этот период гуманистическая литература в Англии носила по преимуществу теоретический характер и круг её влияния был ещё очень узок. Крупнейшим писателем английского гуманизма на начальном этапе был Томас Мор.

Второй период Возрождения — так называемый «век Елизаветы» — охватывает вторую половину XVI века и начало XVII века. Это — время наивысшего расцвета литературы Возрождения, которая за несколько десятилетий проделывает огромный путь от первых робких шагов в области создания новых художественных форм до зрелого мастерства. На этот период приходится деятельность Шекспира.

Третий период — после смерти Шекспира и до начала 40-х годов XVII века — ознаменовался упадком литературы английского Возрождения. И в эти годы ещё появлялись значительные произведения гуманистической литературы, но в целом данный период характеризовался кризисом гуманизма.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVII, стр. 803.

Рассматриваемое в широкой исторической перспективе английское Возрождение было в сущности прологом к буржуазной революции, совершившейся в Англии в середине XVII века.

Томас Мор. Первым великим гуманистом эпохи Возрождения в Англии был Томас Мор (Thomas More, 1478—1535). Его отец, королевский судья, позаботился о том, чтобы дать ему хорошее образование. Томас Мор учился в Оксфордском университете у учёных, которые первыми принесли в Англию свет нового, гуманистического мировоззрения. Затем Томас Мор учился в одной из лондонских юридических школ. В 20 лет он стал членом палаты общин и сразу же выступил против Генриха VII, требовавшего от парламента очередной субсидии. После этого молодому оратору было приказано больше не появляться в палате. Мор поступил послушником в монастырь, где хотел продолжать свои учёные занятия, но быстро сбежал оттуда, убедившись, что у монахов не было ни учёности, ни благочестия. Когда Генрих VIII вступил на престол, Томас Мор вернулся к общественной деятельности. В 1510 году он был назначен помощником лондонского шерифа и стал видной фигурой в политическом мире. Он ездил с дипломатическим поручением во Фландрию. В 1514 году Томас Мор был назначен управляющим королевской канцелярией по приёму жалоб, в 1521 году он стал государственным казначеем, а в 1525 году — канцлером герцогства Ланкастерского. Некоторое время Мор был спикером (председателем) палаты общин. В 1529 году против своего желания Мор был назначен на высший в королевстве пост лорда-канцлера. Томас Мор резко отличался от политических деятелей своего времени, большинство которых было карьеристами, использовавшими служебное положение для обогащения. Скромный и бескорыстный, Томас Мор пользовался большой любовью народа, видевшего в нём своего защитника и ходатая перед королём. Томас Мор потому и принимал высокие назначения, которые давал ему король, что надеялся использовать своё влияние для облегчения положения народа. Однако все его попытки в этом направлении постоянно наталкивались на противодействие короля и его сановников. В конце концов он вступил в открытый конфликт с Генрихом VIII.

Поводом для этого конфликта был вопрос о реформации церкви. Томас Мор выступил как противник отделения английской церкви от Рима. Оппозиция Томаса Мора по отношению к церковной реформе Генриха VIII была вызвана не столько религиозными взглядами Томаса Мора, сколько его стремлением выразить свой протест против деспотизма Генриха VIII. Томас Мор отказался принести присягу королю как главе церкви. Тогда Генрих VIII заточил его в Тауэр, предал суду по обвинению в государственной измене и обезглавил. Томас Мор мужественно встретил смерть, отказавшись примириться с королём и просить у него помилования.

«Утопия». Главное произведение Томаса Мора — «Утопия» (Utopia, 1516). Оно было написано по-латыни, на которой создавали свои произведения теоретики гуманизма, пользовавшиеся этим язы-

ком как интернациональным языком того времени. В 1551 году «Утопия» была переведена на английский язык и получила широкую популярность в народе.

Книга состоит из двух частей и написана в форме беседы между Томасом Мором и моряком Рафаилом Гитлодеем. Мор, как он изображён в «Утопии», высказывает в общем довольно умеренные взгляды. Не в его речах следует искать изложение основных идей произведения. Свои мысли Томас Мор вложил в уста Рафаила Гитлодея, бывалого морехода и путешественника, изъездившего почти весь свет. В беседах, составляющих содержание первой части, подвергается резкой критике социально-политический строй тогдашней Европы. Здесь говорится о грабительских и захватнических войнах королей, о паразитизме феодального дворянства и жестокости законодательства против бедных. В частности, Томас Мор останавливается на вопросе об «огораживаниях». Когда обнаружилась выгода торговли шерстью, английские помещики стали сгонять крестьян с земли и превращать пастбища в поля для разведения овец. По этому поводу Рафаил Гитлодей с горькой иронией отмечает, что в Англии «овцы пожирают людей».

Осудив пороки и язвы социального быта европейских государств, Гитлодей противопоставляет существовавшему тогда общественному строю тот идеальный уклад жизни, который ему якобы довелось видеть на некоем острове, именуемом Утопия. Слово «утопия» означает, по древнегречески «нигде». Таким образом, картина, рисуемая Гитлодеем, является не реальной, а вымышленной, но то был гениальный вымысел, прозрение в будущее.

На острове Утопия осуществлён коммунистический строй. Частная собственность там отсутствует, все граждане равны между собой, и общество предоставляет им возможности для удовлетворения решительно всех потребностей. Политический строй на Утопии является демократическим, все должности — выборные; при этом никого не выбирают на долгий срок, чтобы люди не засиживались у власти и не приобретали привычки командовать другими. Труд является первой обязанностью жителей Утопии. В стране царит изобилие. Денег нет, каждый получает столько продуктов и необходимых предметов, сколько пожелает, но никто не берёт больше, чем нужно. Граждане Утопии совмещают физический труд с умственным. После работы они занимаются науками, искусствами, гимнастическими упражнениями. Воспитание построено на разумных основах, не посредством палочных приёмов, а путём убеждения. Детей учат всему тому, что необходимо для выполнения ими в будущем своих гражданских обязанностей. На острове Утопия осуществлено равноправие женщин с мужчинами. Уничтожена и противоположность между городом и деревней. Жители Утопии проводят не менее двух лет в деревне, занимаясь сельскохозяйственным трудом.

Демократия в Утопии является патриархальной. Люди живут семьями и родами; во главе каждого рода стоит старейшина; собрание старейшин избирает князя. Это — единственное несменяемое

должностное лицо в государстве, но власть его ограничена, и все важные дела решаются народным собранием.

При всей идеальности общественного строя в Утопии там, однако, имеются и рабы. Сохранение рабства в Утопии объясняется низким уровнем развития техники; Томас Мор полагал, что рабский труд даст возможность компенсировать недостаточный уровень производительных сил, но он не является основой производства. Рабы в Утопии — это преступники, нарушившие законы. Общество карает их исправительным трудом на самых тяжёлых работах. Рабами являются также чужеземцы, пожелавшие переселиться в Утопию. Они лишены гражданских прав, но, как замечает рассказчик, рабам в Утопии живётся лучше, чем свободным людям во многих странах Европы.

Книга Томаса Мора явилась первой стройной и продуманной системой построения коммунистического общества. В этом произведении великий гуманист выразил мечту народа об идеально справедливом общественном строе. Отдельные положения Томаса Мора кажутся теперь наивными и отражают сравнительно незрелую ступень развития материальной культуры и общественного производства. Однако при всём том, книга его в своих основных принципах явилась гигантским вкладом в развитие общественной мысли.

Так как Томас Мор жил в эпоху, когда рабочий класс находился лишь на самых первых ступенях своего развития, естественно, что великий гуманист Томас Мор не мог иметь правильного понятия о том, какими путями будет достигнуто создание общества, основанного на принципах коммунизма. Этого вопроса Томас Мор не касается. Он рисует цель, но не показывает пути к ней. Но уже и это было великим достижением, оказавшим большое влияние на общественную жизнь.

Так как своё представление о «наилучшем устройстве государства» Томас Мор мог выразить лишь в фантастической форме, то созданное им произведение отразило это в своей художественной структуре. «Утопия» — это фантастический роман, в форме диалога. Томас Мор заимствовал идею такого построения книги у древнегреческого философа Платона, но разработал эту форму вполне оригинально. Благодаря Томасу Морю жанр социальной утопии получил большое распространение как в английской литературе, так и в литературе других стран.

Из произведений, написанных Томасом Мором на английском языке, наиболее интересна «Жалостная жизнь короля Эдуарда V» (*The Pitiful Life of Edward V*, 1513) — живой исторический рассказ о политических событиях периода борьбы Алой и Белой роз. Среди характеристик государственных деятелей в этой книге выделяется образ Ричарда III. Характеристика Ричарда, данная Мором, была впоследствии включена Голиншедом в его известные «Хроники». По Голиншеду с ней был знаком Шекспир, целиком принявший её и использовавший для обрисовки героя своей пьесы «Ричард III».

ПОЭЗИЯ АНГЛИЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Английская поэзия эпохи Возрождения развивалась под влиянием традиций Чосера, народного песенного творчества и гуманистической поэзии Италии.

Знаменательной датой, обозначившей перелом в развитии английской поэзии, явился 1557 год, когда было напечатано собрание стихотворений «Песни и сонеты, написанные достопочтенным лордом Генри Говардом, покойным графом Серрей и другими» (Songes and Sonnettes, written by the ryght honorable Lorde Henry Howarde, late earle of Surrey, and others). Эта книга, называемая обычно по имени её издателя «Сборником Тоттеля» (Tottel's Miscellany), содержит почти все основные произведения новой, гуманистической поэзии начала XVI века. Наибольшая доля их принадлежит поэтам Уайету и Серрею.

Уайет. Хотя в числе авторов «Сборника Тоттеля» стоит лишь имя Серрея, ибо он был наиболее знатным из поэтов-дворян, чьи произведения составили эту книгу, но первым представителем новой поэзии был Томас Уайет (Thomas Wyatt, 1503?—1542). Придворный и доверенное лицо Генриха VIII, Уайет неоднократно исполнял важные дипломатические поручения. В 1527 году он совершил путешествие в Италию и познакомился с творчеством итальянских поэтов-гуманистов. Подражая им, он создал первые на английском языке сонеты. Существует предание, что Уайет был влюблён в фрейлину Анну Болейн, ставшую впоследствии второй женой Генриха VIII, и что будто бы ей были посвящены его сонеты.

Введя в английскую поэзию сонет, Уайет, однако, видоизменил его форму. Если классический итальянский сонет Петрарки и его последователей состоит из двух катренов (четверостиший) и сестета (шестистишия), рифмующихся по системе abba abba cdedcd или abba abba cdecde, то Уайет в большинстве своих сонетов придерживался следующей структуры: три четверостишия и заключительный куплет (двустихие) с системой рифм abba abba cddc ee. Наряду с сонетами Уайет писал также песни, которые предназначались для исполнения под аккомпанемент лютни.

Главной темой сонетов и песен Уайета является любовь. Поэт жалуется на неблагоприятность возлюбленной и с большой страстью выражает своё чувство. Он считает, что его преданность заслуживает награды. Нужно отметить, что большая часть сонетов Уайета, как и его современников, были в сущности вольными переложениями мотивов поэзии Петрарки и других итальянских сонетистов.

Уайет написал терцинами (трёхстишиями) сатирическую поэму «О бедности и богатстве» (Of Meane and Sure Estate), в которой он пересказывает известную басню о сельской и городской мыши. Это служит ему для утверждения идеи, что человек не должен искать внешних благ, ибо высшие радости доступны и тому, кто живёт в бедности, если он обладает благородством разума и чистотой чувств,

тогда как стремление к богатству и почестям ведёт к нравственной порче и не может дать человеку спокойствия, так как связано с обстоятельствами, делающими непрочным его высокое положение.

Серрей. Генри Говард, граф Серрей (Henry Howard, Earl of Surrey, 1516?—1547) принадлежал к высшей английской знати. Человек необыкновенно одарённый, обладавший бурным, неудержимым темпераментом, он блистал при дворе, отличился в войнах с Шотландией и Францией, участвовал в последних рыцарских турнирах в Англии. Серрей нажил себе много врагов в придворной среде, и они добились того, что сиятельный писатель был заточён в Тауэр, обвинён в государственной измене и по приговору суда обезглавлен.

Серрей был одновременно и одним из последних представителей рыцарской культуры и одним из зачинателей новой, гуманистической поэзии в Англии. Он создал замечательные образцы любовной лирики. В соответствии с кодексом рыцарской любви, Серрей избрал себе даму сердца, во славу которой он сражался на турнирах и слагал стихи. Этой дамой была леди Елизавета Фити-Джеральд, воспетая им под именем Джеральдины. Ей было 12 лет, когда поэт посвятил ей свои первые стихи, а в 15 она была выдана замуж за 60-летнего старца. Едва ли Серрей питал к ней действительное чувство. Скорее она была лицом, которому он лишь адресовал свои стихи, представлявшие собой по большей части перепевы мотивов Петрарки. Как бы то ни было, сонеты Серрея с большой поэтической силой выражают богатство переживаний человека, охваченного страстной любовью. Гуманизм Серрея проявляется в его стремлении раскрыть многообразие чувств, волнующих человека. Показательно для интересов Серрея также то, что он переводил на английский язык античных поэтов — Марциала, Горация и Вергилия.

Серрей создал ту форму сонета, которая получила особенно широкое распространение в Англии. Как и у Уайета, его сонеты состоят из трёх четверостиший и заключительного куплета. Наиболее часто употребляемая им система рифм — abab cdcd efef gg — полюбилась поэтам Возрождения, и ею пользовался Шекспир, в силу чего эта система и стала именоваться «шекспировской». Другое важное нововведение Серрея в поэзию — создание английского белого (нерифмованного) стиха. Белым стихом он перевёл вторую и четвёртую книги «Энеиды». О том, какое значение это имело для английской литературы, можно судить по тому, что белым стихом были написаны драмы Марло, Грина, Шекспира, Бен Джонсона, Бомонта и Флетчера, Байрона и Шелли, а также большие поэмы Мильтона.

Сидней. Наивысшего расцвета поэзия английского Возрождения достигла тогда же, когда и драма, — в период начиная с 1580 года и до конца первого десятилетия XVII века. Поэзия этого времени отличалась богатством идейного содержания, выражавшего гуманистическое воззрение на жизнь, разнообразием художе-

ственных форм, отточенных и доведённых до высокой степени мастерства.

Начало этого расцвета поэзии ознаменовано творчеством Филиппа Сиднея (Philip Sidney, 1554—1586). Личность Сиднея даёт типичный пример универсализма, свойственного выдающимся деятелям эпохи Возрождения. Сын мелкого дворянина, он благодаря необыкновенным способностям в очень молодые годы сделал блестящую карьеру при дворе Елизаветы. Политический деятель, придворный, дипломат, полководец, учёный, поэт, прозаик и критик, он путешествовал по Франции, Австрии, Швейцарии, Италии, воевал против Испании на суше и на море, был другом философа Джордано Бруно, покровителем поэта Спенсера. Сидней погиб 32 лет в битве при Зутпене во Фландрии, одержав победу над испанцами. Смерть его была поистине героической. Когда раненому Сиднею принесли воды, он велел отдать её лежавшему неподалёку солдату: «Он нуждается в этом больше, чем я», — сказал Сидней, зная, что смерть близка, и через несколько минут скончался.

Хотя литература составляла лишь одну часть его разнообразных интересов, он проявил себя в ней не дилетантом, а подлинным мастером. В 1580 году он написал трактат «Защита поэзии» (The Defence of Poesie, другое заглавие — Apologie for Poetry), который был напечатан в 1595 году. «Защита поэзии» — эстетический манифест английского гуманизма. Сидней написал это сочинение в ответ на памфлет пуританина Стивена Госсона (Stephen Gosson, 1554—1624) «Школа злоупотреблений» (The School of Abuse).

Госсон осуждал драму, поэзию и вообще всякое искусство как безнравственное занятие. Опровергая аргументацию Госсона, Сидней показывает пользу искусства в общественной жизни. Он утверждает, что воспитание в людях чувства прекрасного не только не противоречит морали, но и находится в полном соответствии с её высшими требованиями. Сидней указывает на познавательное и воспитательное значение искусства. Однако собственные эстетические симпатии Сиднея распределялись не вполне справедливо. Он высоко ценил гуманистическую поэзию и прозу, но отрицательно относился к народной драме своего времени. Напомним, что, когда Сидней создавал свою «Защиту поэзии», английская драма находилась лишь на ранней стадии своего развития, ещё не было не только произведений Шекспира, но и драм Марло. Сидней не разглядел в современной ему драме зачатков того великого народного искусства, в которое она превратилась позднее. Он считал, что, создавая национальную драму, необходимо подражать образцам классической античной драматургии. Сидней явился первым теоретиком классицизма в Англии. Но, с другой стороны, надо отметить, что он с высокой похвалой отзывался о народном поэтическом творчестве.

Сидней написал первый пасторальный роман в английской литературе — «Аркадия» (Arcadia, напечатан в 1590 году). Прозаическое повествование перемежается в нём лирическими стихотворениями. Образцом для Сиднея послужили пасторальный роман итальян-

янского гуманиста Саннадзаро «Аркадия» и «Диана» испанского писателя Монтемайора. Основу сюжета «Аркадии» составляют приключения двух принцев Муцедора и Пирокла, которые попадают в Аркадию и влюбляются в принцесс Памелу и Филоклею. Роман изобилует приключениями, бегствами, битвами. В нём есть ряд любопытных вставных эпизодов. Хотя Сидней и не успел закончить своё повествование, тем не менее оно и в незавершённом виде явилось одним из классических образцов английской прозы эпохи Возрождения. Шекспир заимствовал из «Аркадии» сюжет для истории Глостера и его сыновей в «Короле Лире».

В цикле сонетов, объединённых названием «Астрофель и Стелла» (Astrophel and Stella, напечатан в 1591 году), Сидней воспел под именем Стеллы Пенелопу Девере. Имя Стелла означает по-итальянски «звезда». Себя Сидней называет Астрофелем, что означает по-древнегречески «влюблённый в звезду». Сонеты Сиднея отличаются богатством эмоций, оттенков чувств. Поэт находит яркие поэтические образы для выражения своих переживаний. Он как бы любит своими чувствами, наслаждается богатством своих переживаний, поэтически раскрывает их.

СПЕНСЕР

Биография. Величайшим поэтом английского Возрождения был Эдмунд Спенсер (Edmund Spenser, 1552—1599). Сын лондонского суконщика, Спенсер после окончания школы поступил в Кембриджский университет, где получил степени бакалавра и магистра искусств. Ему удалось попасть в свиту графа Лейстера. В доме этого могущественного фаворита королевы Елизаветы он познакомился с его племянником Филиппом Сиднеем. В 1580 году Спенсер отправился в Ирландию, которую англичане тогда частично уже покорили. Живя в уединённом замке Килькольман, Спенсер написал начало своей поэмы «Королева фей». Навестивший его Вальтер Рэлей был восхищён произведением и побудил Спенсера опубликовать первые песни поэмы. Он поехал в Лондон, надеясь, что поэма принесёт ему успех и откроет путь ко двору Елизаветы, которую он прославлял в своём произведении, но дело ограничилось назначением пенсии в 50 фунтов стерлингов, и Спенсер вернулся в Ирландию. В 1598 году угнетённые ирландцы восстали против своих поработителей-англичан, и в числе других был сожжён Килькольманский замок. В огне погиб один из четырёх детей Спенсера, а сам поэт с остальной семьёй бежал в Лондон. Он приехал сюда надломленный физически и морально. Его старых друзей и покровителей Лейстера и Сиднея не было в живых, Рэлей, обвинённый в атеизме, был в опале, и Спенсер не знал, к кому обратиться за помощью. Бен Джонсон сообщает, что «Спенсер умер в доме на Королевской улице, не имея куска хлеба, а когда граф Эссекс прислал ему 20 золотых монет, он отказался от них, велел передать, что у него уже не осталось времени потратить их».

«Пастушеский календарь». Первым произведением, завоевавшим Спенсеру известность, была поэма «Пастушеский календарь» (*The Shepherd's Calender*, 1579), которую поэт посвятил своему покровителю и другу Филиппу Сиднею. Это — пасторальная поэма в двенадцати эклогах, каждая из которых обозначена названием одного из месяцев года. Отдельные части поэмы объединены образом Колина Клаута, питающего неразделённую страсть к прекрасной Розалинде.

Любовная тема, объединяющая все эклоги, является здесь в значительной степени условной. Содержание поэмы гораздо шире. Уже в этом произведении Спенсер предстаёт как поэт, стремящийся к широкому художественно-философскому обобщению явлений жизни. В своих эклогах поэт касается религии, политики, морали. Пастухи и пастушки Спенсера, в уста которых вложены рассуждения автора, нисколько не похожи на настоящих крестьян, они рассуждают, как люди, обладающие гуманистическим образованием, знающие историю, литературу и античную мифологию. Гуманист Спенсер утверждает в этой поэме свои социальные и этические идеалы. Он прославляет королеву Елизавету, в которой видит справедливого и благостного монарха, восхваляет возвышенно-прекрасные моральные качества человека. Уже в этой поэме проявляется свойственная Спенсеру тенденция изображать действительность в идеально-прикрашенном виде.

Лирика Спенсера. Спенсер создал значительное количество разнообразных лирических поэм. Среди них выделяется цикл сонетов «Аморетти» (*Amoretti*, 1591—1595). Составляющие этот цикл 89 стихотворений посвящены прославлению некоей Елизаветы, личность которой осталась неразгаданной биографами поэта. Любовь, вдохновившая поэта, заставила его увидеть мир в красочном освещении, его чувства сливаются с окружающей природой, которая вместе с ним радуется красоте любимой женщины, печалится бедами поэта.

К числу выдающихся образцов лирики Спенсера принадлежат также его два брачных гимна — «Эпиталама» (*Epithalamion*, 1591—1595), в которой Спенсер воспел собственное бракосочетание, и «Проталамион» (*Prothalamion*, 1596), написанный на свадьбу двух дочерей графа Вустера.

«Четыре гимна» (*Fowre Hymnes*, 1596) являются лирическими поэмами философского содержания. Два из них рисуют земные чувства человека, любовь и красоту; два других изображают возвышенные стремления к небесной любви и небесной красоте. В этих поэмах проявляется присущая поэзии Спенсера двойственность. Он любил земную жизнь и воспевал её красоту, но вместе с тем как философ и моралист стоял на позициях неоплатонизма и противопоставлял земным стремлениям человека идеальные, отрешённые от плоти и своекорыстных интересов.

«Королева фей». Самое крупное произведение Спенсера — поэма «Королева фей» (*The Faerie Queene*, 1589—1596) представляет

собой сочетание разнородных традиций: в поэме есть и мотивы рыцарского романа, и дидактическая аллегория. В письме к своему другу Вальтеру Рэлею Спенсер писал, что он стремится «показать в лице Артура, прежде чем он стал королём, образ храброго рыцаря, достигшего, согласно учению Аристотеля, совершенства в двенадцати добродетелях». Замысел Спенсера состоял в том, чтобы создать в лице героя идеальный образ человека, сочетающего рыцарственные доблести с гуманистическим взглядом на жизнь. Уже самый замысел свидетельствует об аристократическом характере гуманизма Спенсера.

Поэма открывается изображением празднества при дворе королевы фей Глорианы, под именем которой воспевается Елизавета. За этим должно было следовать описание приключений двенадцати рыцарей. Из предполагаемых двенадцати книг поэмы Спенсер написал только шесть, но и в таком виде произведение Спенсера представляет собой самый значительный образец английской гуманистической поэзии эпохи Возрождения. На художественную манеру Спенсера оказали большое влияние итальянские поэты эпохи Возрождения, его образцами в особенности были «Неистовый Роланд» Лодовико Ариосто и «Освобождённый Иерусалим» Торквато Тассо. Ряд повествовательных элементов был заимствован Спенсером из «Смерти Артура» Томаса Малори.

Каждый из шести поэтических рассказов имеет аллегорический смысл, а изображённые в них герои-рыцари являются символами определённых нравственных качеств. Принц Артур изображён как воплощение высшего человеческого благородства. Он достигает совершенства, борясь рука об руку с другими рыцарями. Рыцарь Красного Креста выступает как символ благочестия, сэр Гийон — символ умеренности, сэр Бритомарт — посылитель целомудрия, сэр Артегаль — воплощение справедливости, сэр Калидор — образец куртуазии; история Кембелла и Триамонда является аллегорией идеальной дружбы. Принц Артур и рыцари сражаются с великанами, чудовищами, борются против чар волшебников, которые выступают в поэме как аллегорическое изображение различных пороков и дурных сторон жизни.

Поэма Спенсера двойственна. Она выражает типично ренессансные черты: авантюрный дух эпохи, стремление к активности, радость жизни, любовь к природе, богатство воображения, стремление к универсализму, прославление силы и могущества человека. С другой стороны, Спенсер стремится втиснуть всё многообразие жизни в рамки морально-этического учения, которое односторонне расценивало человеческую природу. Как уже было указано, Спенсер тяготел к неоплатонизму, идеалистическому течению в философии Возрождения. Богатство и красочность того мира, который рисовал Спенсер, вступали в неизбежное противоречие с его пуританским морализаторством. Отсюда возникло и несоответствие между этической идеей поэмы и её авантюрным сюжетом, ибо ни герои, ни события, изображённые Спенсером, не могли уложиться в уз-

кие рамки проповедуемых поэтом принципов. Гуманист Спенсер стремился возвысить рыцарские доблести до степени целеустремлённой нравственной деятельности, а религиозно-пуританскую мораль превратить в этическое обоснование этой деятельности. Всё это было не чем иным, как идеализацией действительности в духе аристократического гуманизма.

Спенсера справедливо называли «поэтом для поэтов». Его произведения представляют особенно большой интерес с точки зрения богатства и совершенства поэтической техники. Спенсер оказал влияние на всю современную ему поэзию, дав высочайшие образцы стихотворного мастерства. К наследию Спенсера не раз возвращались позднейшие английские поэты. Поэты-романтики начала XIX века Байрон, Шелли и Китс многое почерпнули для себя в наследи Спенсера.

Из различных стихотворных форм, применявшихся Спенсером, особое значение приобрело в английской поэзии изобретённое Спенсером построение строфы, носящей его имя. «Королева Фей» написана этой «спенсеровой строфой», которая состоит из девяти строк, рифмующихся по схеме: ababbcbcc; первые восемь строк содержат по 10 слогов, последняя, девятая — 12 слогов; размер стиха — ямбический. Спенсерова строфа требует большого поэтического умения, ибо в ней на девять строк приходится три рифмы, повторяющиеся несколько раз. Это придаёт звучность и музыкальность стиху. Владение спенсеровой строфой было экзаменом версификационного мастерства для английских поэтов. Спенсеровой строфой впоследствии написал Байрон свою поэму «Чайльд Гарольд», а Шелли — «Восстание Ислама».

Вальтер Рэлей. Среди замечательных личностей, выдвинувшихся в Англии эпохи Возрождения, выделяется фигура Вальтера Рэлей (Walter Raleigh, 1552—1618), обладавшего удивительной всесторонностью: он был политическим деятелем и полководцем, придворным и мореплавателем, химиком и музыкантом, историком и поэтом. После обучения в Оксфордском университете, он уехал во Францию и сражался рядовым в войсках гугенотов. Затем он служил в Ирландии, после чего попал ко двору королевы Елизаветы, и пользовался покровительством Лейстера. В 1584—1587 годах он совершил путешествие в Северную Америку, откуда привёз в Англию картофель и табак. Его следующая экспедиция была предпринята в поисках легендарной золотой страны Эльдорадо. Рэлей не нашёл золота, но открыл Гвиану и издал описание своего путешествия.

Вольнодумец и атеист Рэлей стал в Лондоне главой кружка свободомыслящих гуманистов, в числе которых был известный драматург Марло. Рэлей вызвал недовольство королевы Елизаветы, и в 1521 году она посадила его в одну из темниц Тауэра, откуда его, однако, скоро выпустили. После вступления на престол Якова I Рэлей был предан суду по ложному обвинению в заговоре против короля и приговорён к смертной казни. Однако исполнение приго-

вора было отсрочено на неопределённое время. Рэлей снова попал в Тауэр, где он на этот раз провёл двенадцать лет и заполнил эти годы чтением книг и писанием различных произведений, из которых наиболее значительным была незаконченная «Всемирная история» (The History of the World, 1614). Яков I, испытывавший постоянную нужду в деньгах, решил воспользоваться предприимчивостью Рэрея. Он выпустил его из тюрьмы и снарядил экспедицию, во главе которой Рэрей отправился к устью реки Ориноко, где по его утверждению должны были быть огромные залежи золота. Два года странствовал Рэрей, испытав много приключений. В 1618 году он вернулся в Англию. Так как золота он не нашёл, то вместо этого пиратствовал в Атлантическом океане и грабил испанские суда. Этим он создал ряд дипломатических осложнений для правительства, поэтому, когда он ступил на землю Англии, его арестовали, и король приказал привести в исполнение свой отсроченный приговор. Так закончил на плахе свою бурную жизнь этот необыкновенный человек.

Поэтическое наследие Рэрея осталось несобранным. Известно, что он написал значительное количество стихотворений, которые ходили в списках; лишь немногие из них были напечатаны.

Исключительно смелой является сатирическая поэма Рэрея «Ложь» (The Lie), в которой он обличает пороки власть имущих, — дворян, церковников и даже самого короля. Рэрей выступает здесь противником всякой несправедливости, ханжества и лицемерия. Эта поэма написана строфами, каждая из которых заканчивается рефреном: «это — ложь».

Рэрей отвергал поэтические условности и ту идеализацию, которые были весьма характерны для поэзии аристократического гуманизма. Большой интерес представляет в этом отношении его пародия на стихотворение драматурга Марло. Марло написал в стиле пасторальной поэзии «Послание влюблённого пастуха своей возлюбленной» (The Passionate Shepherd to his Love). Пастушок зовёт прелестную нимфу разделить с ним радости пасторальной жизни, бродить по горам и лесам; он обещает приготовить ей ложе из роз, поясок из соломы, украшенный цветами; при этом пастухи и пастушки будут танцевать вокруг них и распевать им песни.

Стихотворение Рэрея «Ответ нимфы пастушку» (The Nymph's Reply) в забавной форме подчёркивает несоответствие пасторальной идиллии реальной жизни. Красавица отвечает, что все радости жизни, обещанные ей пастухом, недолговечны: цветы увядают, снег покрывает поля, пастухи разбегаются по домам, и, следовательно, всё, чем пытается соблазнить её влюблённый пастух, исчезнет, как дым.

«Метафизическая поэзия». В начале XVII века происходит разложение традиции поэзии Возрождения. Всеобъемлющему реализму Возрождения приходит на смену запутанная и вычурная «метафизическая поэзия», которая была как бы реакцией на земную, чувственную поэзию эпохи Возрождения.

Главным представителем «метафизической поэзии» был Джон Донн (John Donne, 1573—1631), питомец Оксфорда и Кембриджа, королевский капеллан при Якове I, а впоследствии настоятель лондонского собора св. Павла. Творческий путь Донна как бы предвосхищает всю эволюцию английской поэзии первой половины XVII века; начав с жизнерадостной, светлой лирики, он перешёл постепенно к религиозной духовной поэзии. Его поэмы «Анатомия мира» (*Anatomy of the World*, 1611), «Путь души» (*Of the Progress of the Soul*, 1612), «Благочестивые сонеты» (*Holy Sonnets*, 1618) и другие отмечены преобладанием религиозно-мистических мотивов.

Название этому течению поэзии было дано Драйденом, который, характеризуя поэзию Донна, писал, что «в ней слишком много метафизики». Драйден справедливо отмечал, что Донн и его последователи не столько стремились выразить в стихах свои эмоции, сколько анализировали их. «Метафизические» поэты охотно прибегали к неожиданным и подчас весьма произвольным сопоставлениям. Так, например, Донн в одном стихотворении уподобляет разлучившихся возлюбленных ножкам расставленного циркуля. Донн углублялся в такие дебри рассуждений о чувствах, которые напоминают средневековую схоластику.

Изощрённой форме этой поэзии соответствовало содержание, сложность которого происходила не от глубины мысли, а от противоречивости в чувствах и взглядах поэтов, то осуждавших «греховность» чувственной природы человека, то предававшихся воспеванию чувственности. Гармонический дух, свойственный поэзии Спенсера, отсутствует у поэтов «метафизиков», и в такой же мере им чужд и реализм поэзии Шекспира.

«Метафизическая поэзия» была упадочным явлением в английской литературе XVII века. Показательно, что в XX веке интерес к ней был возрождён представителями декадентской поэзии, увидевшими в Донне и других поэтах этого течения своих предшественников.

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ДРАМА ДО ШЕКСПИРА

Народность английской драмы эпохи Возрождения. Английская драма эпохи Возрождения возникла на основе синтеза передовых гуманистических идей и народной драмы. Она была подлинно демократическим искусством. В ней получили отражение лучшие чаяния народа, его враждебность всем формам угнетения человека. Народная по духу, драма эта была народной и по форме. Она выросла на почве лучших традиций средневековой городской драмы, обогащённых новым, гуманистическим отношением к жизни. Используя классическое наследие античности, гуманисты углубили содержание и усовершенствовали формы драматического искусства.

Театр играл роль рассадника новых идей, проповедника новой, гуманистической морали. Несмотря на правительственные указы,

запрещавшие трактовку злободневных политических вопросов, драматурги, обходя цензуру, находили способы и приёмы, позволявшие им пользоваться драмой как средством политической агитации.

С середины XVI века начинается решительная ломка старых драматических форм и введение новых. Изучение в университетах античных классиков открыло доступ к богатствам античной драматургии. Студенты разыгрывают пьесы Плавта, Теренция и Сенеки. Возникают подражания образцам античных авторов. Однако «учёная» драма, имитирующая образцы античной классики, не получила в Англии сколько-нибудь значительного развития. Английские гуманисты использовали наследие античной драматургии лишь в той мере, в какой оно могло содействовать развитию самобытной национальной драмы.

«Ральф Ройстер Дойстер». В середине XVI века появляются первые «правильные» комедии и трагедии, закладывающие основы для развития новой гуманистической драмы. Заслуга первенства в области комедии принадлежала школьному учителю Николаю Юдолу (Nicholas Udall, 1505?—1556). Около 1551 года он создал комедию «Ральф Ройстер Дойстер» (Ralph Royster Doyster), главный персонаж которой представляет собой английскую вариацию «хвастливого воина» Плавта. Ральф Ройстер Дойстер при всех чертах сходства со своим античным предшественником представлял собой глубоко жизненный образ. Этот похваляющийся мнимыми подвигами рыцарь пытается поправить своё положение женитьбой на богатой вдове, которая предпочитает ему купца Гудлака. Социальный смысл комедии совершенно очевиден: бытовой конфликт завершается победой буржуа над рыцарем.

«Иголлка кумушки Гаммер Гертон». Реалистический бытовой характер имеет также вторая английская комедия «Иголлка кумушки Гаммер Гертон» (Gammer Gurton's Needle, 1556) неизвестного автора. (На печатном издании текста его имя обозначено лишь инициалом С.) В повседневном будничном существовании мещанской среды автор нашёл материал для комедийного действия, насыщенного острыми фарсовыми положениями, раскрывающего перед зрителем характеры людей, принадлежащих к простонародной среде. Фабула комедии построена на тривиальном бытовом происшествии. Кумушка Гаммер Гертон потеряла иголлку, которой она зашивала штаны своего работника Ходжа. Бродяга Диккон, попавший в местечко как раз ко времени пропажи, убеждает хозяйку, что похитительницей иголлки является соседка Чэт. Спор, возникающий по этому поводу, постепенно захватывает всех обывателей местечка, которые, переругавшись, отправляются к судье, и тут Ходж, усаживаясь на свидетельскую скамью, весьма болезненным для себя образом обнаруживает пропавшую иголлку, которая осталась в его штанах.

«Горбодук». В 1562 году была поставлена первая английская трагедия «Горбодук, или Феррекс и Поррекс» (Gorboduc, or Fer-

rex and Porrex), авторами которой были Томас Секвиль (Thomas Sackville) и Томас Нортон (Thomas Norton). В то время как сферой комедии с самого начала становится частная жизнь, в трагедии, начиная с её первого образца, утверждается тематика общественно-политическая. Король Горбодук разделил землю между своими сыновьями Феррексом и Поррексом, которые повергают страну в междоусобную войну. «Горбодук» проникнут идеей необходимости единства государства, вся пьеса направлена против феодальной раздробленности, ведущей к смутам.

Предшественники Шекспира. С 1588 года начинается тот блестящий период расцвета английской драмы эпохи Возрождения, вершиной которой было творчество Шекспира. Подготовительный период, длившийся целое столетие, завершился. Драматическое творчество вступило в пору зрелого мастерства. Каждый новый писатель и почти каждое новое произведение обогащают драму новыми идеями и художественными формами.

Появляется плеяда драматургов-гуманистов, прозванных «университетскими умами». Как указывает прозвище, все они были с университетским образованием. Люди незаурядного художественного дарования, вдохновляемые новыми идеями, они в течение короткого периода, меньше чем за десятилетие, подняли драму на высоту большого искусства. Своей деятельностью они подготовили почву для Шекспира.

«Университетские умы» не представляли собой единой литературной группы. Не говоря об индивидуальных моментах, отличающих творчество каждого, в их среде были различия идейные, определившие два основных течения драмы того времени — аристократическое и народное.

Лили. Типичным представителем аристократических тенденций в гуманистической драме был старший из «университетских умов» Джон Лили (John Lyly, 1553—1606). Внук составителя первой в Англии латинской грамматики, ученик Оксфорда и Кембриджа, магистр искусств, Джон Лили с самого начала своего творчества ориентировался на придворно-аристократические круги. Его «Эвфуэс, или анатомия остроумия» (Euphues or the Anatomy of Wit, 1579) и его продолжение «Эвфуэс и его Англия» (Euphues and his England, 1580) — воспитательный роман, рисующий образец идеального джентльмена. Стиль, которым написан роман, получил название «эвфуизма». Он отличается риторичностью, обилием метафор и сравнений, параллелизмами и частыми ссылками на примеры из античной истории, мифологии и древней натурфилософии. Эвфуизм оказал значительное влияние на литературный язык эпохи, в том числе и на язык драматических произведений. На известном этапе он сыграл положительную роль, содействуя облагораживанию языка. Однако подчеркнутый аристократизм этого стиля и его искусственность не могли не вызвать реакцию со стороны тех писателей, которые ориентировались в своём творчестве на живой, народный язык. Шекспир, испытав сначала влияние этого стиля, затем неодно-

кратно пародировал эвфуизм в своих пьесах (например, в речи Полония в «Гамлете»).

Придворно-аристократический характер носила также драматургия Лили. Заимствуя сюжеты из античной истории и мифологии, уснащая их пасторальными элементами, Лили в своих комедиях давал аллегорические изображения событий из жизни придворного общества. Почти в каждой из комедий Лили — «Женщина на луне» (*The Woman in the Moon*, 1584), «Александр и Кампаспа» (*Alexander and Campaspe*, 1584), «Сафо и Фаон» (*Sappho and Phaon*, 1584), «Эндимион, или человек на луне» (*Endymion, or The Man in the Moon*, 1588), «Мидас» (*King Midas*, 1592) и другие — было льстивое изображение королевы Елизаветы, прославлявшейся как образец всех добродетелей. Действие всех комедий Лили было построено на какой-нибудь любовной интриге, в них утверждались идеалы аристократического гуманизма. В позднем творчестве Лили намечилось некоторое расширение тематики. В «Мидасе» были отдельные черты политической сатиры: в образе жадного фригийского царя с ослиными ушами был осмеян испанский король Филипп II. В «Матушке Бомби» (*Mother Bombie*, 1594) Лили, отказавшись от условной пасторальной обстановки, характерной для предыдущих пьес, пытался создать комедию для народного театра. Эта пьеса была одним из первых образцов сочетания реализма и фантастики в драме Возрождения.

Лили является создателем «высокой» комедии в английской драме Возрождения. Он ввёл в комедию новую этическую проблематику, трактуемую с позиций аристократического гуманизма. Он обновил и форму комедии. Вместо однолинейного сюжета ранних комедий он создавал произведения со сложной интригой, сочетавшей в единое композиционное целое несколько сюжетных линий. Важным нововведением было то, что Лили писал свои комедии прозой; все ранние комедии до него были стихотворными.

Грин. Роберт Грин (*Robert Greene*, 1558—1592) учился в Кембриджском университете, где в 1578 году получил степень бакалавра, а в 1583 году — степень магистра искусств. В бытность бакалавром он совершил поездки по Испании и Италии. Литературную деятельность Грин начал ещё в Кембридже, она стала главным источником его средств существования после 1583 года, когда он поселился в Лондоне. Восемь-девять лет, прожитые Грином в столице, были самым бурным и плодотворным периодом его жизни. Ведя беспорядочную жизнь представителя богемы, Грин написал много произведений в различных жанрах: стихи, поэмы, романы, сатирические памфлеты и драмы — таков был диапазон его творчества. Напряжённый, плохо оплачиваемый труд, периоды полной нужды, когда Грин буквально голодал, и сменявшие их месяцы достатка, когда он невзначайно кутил, проматывая гонорар, — всё это надорвало здоровье Грина, он заболел и умер на каком-то постоялом дворе, задолжав хозяину и не оставив денег даже на свои похороны.

В пьесе Грина «Монах Бекон и монах Бонгей» (Friar Bacon and Friar Bungay, 1589) сюжет из национальной истории сочетается с фольклорными мотивами. История дочери лесника Маргариты, взаимности которой домогаются принц Уэльский и молодой Лэси, служат Грину для утверждения его демократических идей, для отрицания феодальных сословных предрассудков. Образ монаха Бекона, владеющего тайнами магии, — отражение столь характерного для эпохи Ренессанса стремления постичь тайны природы и заставить её служить человеку. В «Якове IV» (James IV, 1591) Грин осуждает монархический произвол и даёт резкую критику макиавеллизма, воплощением которого является придворный Атекин.

Крупнейшее произведение Грина — «Джордж Грин, веффилдский полевой сторож» (George Green, the Pinner of Wakefield, 1592). Героем пьесы является человек из народа, йомен, гордящийся тем, что он простой человек, и отказывающийся от дворянского звания, которым хочет пожаловать его король. Джордж Грин враждебно относится к феодалам, он помогает подавить их восстание против короля. Политическое направление пьесы соответствовало позиции гуманистов, видевших в укреплении абсолютной монархии средство подавления своеволия феодальных баронов. Демократические симпатии писателя ясно проявляются в изображении дружбы и совместных подвигов Джорджа Грина и Робин Гуда. «Веффилдский полевой сторож» — наиболее значительное выражение плебейско-демократических тенденций в драматургии английского гуманизма.

Драматургическое мастерство Грина характеризуется стремлением к народности, особенно сказавшимся в его изображении героев из простого народа, сочетанием драматизма с юмором, реализмом в обрисовке характеров, лирическими мотивами, выразившимися в песнях, вставленных им в пьесы.

Кид. О Томасе Киде (Thomas Kyd, 1554—1594) не сохранилось почти никаких биографических сведений, и из приписываемых ему произведений с достоверностью можно говорить лишь о принадлежности ему «Испанской трагедии» (The Spanish Tragedy, 1589).

Это произведение является наиболее типичным образцом жанра «кровавой трагедии». В «Испанской трагедии» изображено большое количество злодейств и убийств. Это — трагедия придворных интриг и кровавой мести. «Испанская трагедия» отражает разгул индивидуального своеволия и крах всех патриархальных связей между людьми в обществе. Буржуазная критика стремится уверить, что демократическая публика любила кровавые трагедии Марло и Киды потому будто бы, что изображение всякого рода злодейства соответствовало «грубым вкусам толпы». В действительности дело обстоит совсем не так. Народный зритель справедливо усматривал в «кровавых трагедиях» правдивое отображение жестокостей и разнузданности, свойственных богатой правящей верхушке общества.

Марло. Крупнейшим из предшественников Шекспира был Кристофер Марло (Christopher Marlowe, 1564—1593), сын кентерберийского сапожника, окончивший Кембриджский университет.

Марло был членом кружка вольнодумцев, возглавляемого Вальтером Рэлеем. Полицейские шпионы неоднократно доносили правительству о том, что Марло открыто проповедовал атеизм и республиканские взгляды. Он был убит агентами правительства, и впоследствии была сочинена версия о том, что причиной смерти Марло была трагирная потасовка.

Несмотря на краткость своей литературной деятельности, длившейся всего лишь пять лет, Марло оставил весьма значительное драматургическое наследие. Его первым произведением была трагедия «Тамерлан Великий» (Tamburlaine the Great, I часть — 1587, II — 1588). Воспроизводя жизненный путь восточного завоевателя XIV века, Марло рисует Тамерлана титанической личностью, стремящейся к беспредельному господству над миром. Тамерлан — воплощение индивидуализма, это человек огромного честолюбия, неутолимой жажды власти, неукротимой энергии. Демократическая публика с восторгом принимала изображение истории простого пастуха, свергавшего монархов и покорившего своей власти весь мир.

В «Трагической истории доктора Фауста» (The Tragical History of Doctor Faustus, 1588—1589) Марло изображает другую титаническую личность — учёного Фауста, стремящегося к беспредельному знанию, которое должно дать ему богатство и власть над миром. Заимствовав сюжет для этой пьесы из немецкой народной книги о чернокнижнике докторе Фаусте, Марло наполнил трагедию пафосом стремления покорить природу посредством знания. Он слагает восторженный гимн человеческому разуму:

О, что за мир, мир мудрости и пользы,
Почёта, всемогущества и власти
Открыт пред тем, кто отдался науке!
Всё, что лежит меж полюсов безмолвных,
Подвластно мне.

В трагедии «Мальтийский еврей» (The Jew of Malta, 1592) главный герой ростовщик Варрава одержим маниакальной страстью к обогащению. Злобный, жестокий и мстительный, он воплощает в себе безудержный дух стяжательства, характерный для буржуазии эпохи первоначального накопления. Показательно, что пьеса открывается прологом, в котором перед зрителями появляется не кто иной, как сам Макиавелли, излагающий свою доктрину, как её понимали тогда в Англии.

Если в первых трёх трагедиях Марло создал образы сильных, титанических героев, то «Эдуард II» (Edward II, 1593) имеет своим героем слабого, изнеженного короля, целиком находящегося под влиянием своих фаворитов. Как и «Ричард II» Шекспира, эта историческая пьеса, несомненно, была замаскированной критикой.

королевы Елизаветы, в царствование которой процветал фаворитизм. Политическая идея пьесы заключается в утверждении права на свержение монарха, не способного править страной. «Эдуард II» — антимонархическая и антидворянская пьеса. Марло отрицает божественность королевской власти и показывает общество, в котором царят произвол и насилие.

Творчество Марло — одно из наиболее значительных явлений в английской драме эпохи Возрождения. Из всех предшественников Шекспира он был, несомненно, наиболее даровитым. Ранняя смерть оборвала его деятельность в самом расцвете, но и то, что Марло успел сделать, обогатило театр его времени.

В трагедиях Марло получил выражение пафос утверждения личности, освободившейся от средневековых феодальных связей и ограничений. Прославление могущества человека, стремление к познанию и власти над миром, отказ от религии и патриархальной морали сочетаются у героев Марло с отрицанием каких бы то ни было этических устоев. Индивидуализм его могучих героев носил анархический характер.

Начав с идеи утверждения личности в «Тамерлане», Марло уже в «Фаусте» приходит к частичному пониманию противоречий индивидуализма, критика которого становится основным мотивом в «Мальтийском еврее». Всё же в творчестве Марло наиболее яркое художественное воплощение получили характеры своевольных и жестоких индивидуалистов.

Марло внёс существенный вклад в развитие драмы, подняв на большую высоту её художественную форму. Он дал образцы более совершенной конструкции драматического действия, которому он придал внутреннее единство, строя развитие сюжета вокруг личности и судьбы центрального персонажа. В его творчестве получила более глубокое развитие и концепция трагического. До Марло трагическое понималось внешне, как изображение всякого рода злодейств, вызывающих страх и ужас. На этой позиции стоял и сам Марло, создавая «Тамерлана» и «Мальтийского еврея». «Фауст» Марло превосходит обе эти драмы более глубоким пониманием трагического, которое выражается здесь не столько во внешнем, сколько во внутреннем конфликте в душе героя, продавшего душу дьяволу ради удовлетворения своей жажды могущества.

Заслугой Марло было также утверждение белого стиха как основной формы речи персонажей в драме. Белый стих обладал как поэтичностью, так вместе с тем и той свободой, которая необходима была для придания естественности речам героев. Из всех предшественников Шекспира Марло был наиболее одарённым поэтом. Его стиль отличался возвышенностью, смелыми сравнениями, яркими метафорами, изобилием гипербола и наилучшим образом соответствовал чувствам титанических героев Марло. Энергия и большая эмоциональная сила драматургической речи Марло дала впоследствии Бен Джонсону полное основание говорить о «могучем стихе Марло».

Устройство театров и актёрское искусство. Развитие драмы происходило в тесной связи с развитием театра и сценического искусства. Уже в конце XV века в Англии появляются первые профессиональные труппы актёров, выступавшие в домах знатных лиц, на рыночных площадях и во дворах гостиниц. Борьба против бродяжничества, которая велась драконовскими мерами, поставила перед странствующими актёрами вопрос об их правовом положении. Выход был найден просто. Знатные лица включали актёров в списки своей челяди. Так возникли труппы, именовавшиеся по титулу своего покровителя: «слуги лорда-адмирала», «слуги лорда-камергера», «слуги лорда-канцлера», наконец, «слуги его величества». Таково было их официальное название.

Постоянные театры появились в Лондоне во второй половине XVI века. В 1576 году актёр Джеймс Бербедж выстроил первое театральное здание, которое он так и назвал «Театр». Два года спустя в Лондоне было уже восемь театров, а в начале XVII века их насчитывалось около двадцати: «Занавес», «Роза» (театр Генсло), «Глобус» (в нём работала труппа, к которой принадлежал Шекспир), «Лебедь», «Надежда», «Красный бык» и другие.

Театры представляли собой либо единоличную собственность антрепренёра (например, Генсло), либо товарищества на паях (труппа Бербеджей-Шекспира). В подобных товариществах актёры делились на пайщиков и актёров на жалованье. Шекспир был одним из крупнейших пайщиков труппы «слуг лорда-камергера», впоследствии «слуг его величества».

Труппа состояла обычно из 12—16 актёров. Все роли, включая женские, исполнялись мужчинами. Для ролей девушек театры воспитывали мальчиков, которые переходили на другие амплуа, когда становились взрослыми.

Существовало два вида театров: публичные и закрытые. Ввиду враждебного отношения городских властей к театру, публичные театры располагались за чертой, входившей в юрисдикцию лондонского муниципалитета. Публичные театры представляли собой здания без крыши. Театральное сооружение состояло из овальной или восьмигранной стены, внутри которой размещались сценическая площадка и зрительный зал. Зрители партера стояли; места для сидения были на галерее из двух ярусов с внутренней стороны стены театра и на сцене, где ставились низкие табуретки для посетителей-аристократов.

Сценическая площадка глубоко вдавалась в зрительный зал, и во время спектакля публика окружала её трёх сторон. В задней части сцены было сооружение, служившее различным целям. Ниша в нижней части этого сооружения играла роль тронной залы или спальни, в зависимости от того, ставилось ли там кресло или ложе. Второй этаж сооружения составлял балкон. Здесь именно происходила знаменитая сцена на балконе в «Ромео и Джульетте». Верхняя часть надстройки в форме домика с окном служила для тех эпизодов, где действующие лица должны были появляться

в окне дома (например, сцена, когда Джульетта у окна рассуждает сама с собой, в то время как Ромео подслушивает её в саду).

По ходу действия на сцене ставился или убирался стол для изображения пира, стулья и другие предметы мебели. Других декораций не было.

Актёры выступали в костюмах современных, вне зависимости от эпохи или страны, изображавшейся в пьесе. Костюмы отличались богатством материала и отделки, что зависело от состоятельности актёров, которые сами должны были заботиться об этом.

Спектакли происходили в дневное время, начиная примерно с часу дня, и длились два — два с половиной часа. Конец эпизода отмечался уходом всех действующих лиц со сцены. Зрители привыкли к тому, что сценическая площадка, только что изображавшая дворец, превращалась в сад, лес, таверну и т. д. Обо всём этом публика узнавала из речей персонажей, которые, как правило, описывали или хотя бы кратко определяли своё местонахождение, время дня или ночи и т. д.

Таков был тот театр, для которого создавал свои пьесы величайший английский драматург Шекспир.

ШЕКСПИР

Биография. Вильям Шекспир (William Shakespeare, 1564—1616) родился в провинциальном городке Стретфорде на Эвоне в семье зажиточного горожанина. Он учился в местной грамматической школе. По окончании школы юный Шекспир помогал отцу в его разнообразных делах; возможно, что он некоторое время был помощником стретфордского школьного учителя. В 18 лет он женился на Анне Хесуэй, которая была старше его на 8 лет, и имел от неё троих детей. Около 1585 года он покинул родной город. Как и многих других стретфордцев, Шекспира манил к себе Лондон с его бурной жизнью и неожиданными возможностями. Туда он и направил свои стопы, когда ему было немногим больше двадцати лет.

Чем занимался Шекспир в первые годы пребывания в столице — не установлено. Около 1590 года он уже работал в театре. Сначала он состоял в труппе лорда-адмирала, но ушёл оттуда, и с 1594 по 1613 год был постоянным членом труппы, сначала именовавшейся «слуги лорда-камергера», а с 1603 года удостоенной титула «слуг его величества». Сначала Шекспир был наёмным актёром на жалованье, затем стал пайщиком и совладельцем театра. Доходы от сборов театра и были всю жизнь главным источником его средств существования.

Повидимому, уже с первых лет работы в театре Шекспир начал драматургическую деятельность. Сначала он, вероятнее всего, подновлял старые пьесы других авторов, а затем перешёл к самостоятельному творчеству. Впрочем, и впоследствии он занимался переделкой чужих пьес. Это было обычным явлением в театраль-

ной практике. Но переработка всегда носила такой основательный характер, что каждый раз Шекспир, в сущности, создавал совершенно новое произведение на старый, иногда популярный сюжет. Такими переделками ранее существовавших пьес были «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой», «Мера за меру», «Король Джон», «Генрих IV», «Генрих V» и даже «Гамлет» и «Король Лир». Тексты некоторых дошекспировских драм сохранились: это — «Беспокойное царствование короля Джона», «Славные победы Генриха V» (из этой пьесы Шекспир сделал три хроники — две части «Генриха IV» и «Генрих V»); известен, наконец, дошекспировский «Лир». Сравнение текстов показывает, что Шекспир обычно сохранял сюжетную канву, но значительно обогащал действие и характеристики персонажей, полностью обновляя речи действующих лиц. То, что у его предшественников было схемой, обретало у Шекспира жизненную полноту и убедительность.

Появление нового драматурга не прошло незамеченным. Уже первые три-четыре пьесы Шекспира заставили забеспокоиться кое-кого из «университетских умов». Роберт Грин не на шутку перепугался из-за того, что актёры стали сами писать пьесы. Это грозило подорвать дела драматургов-профессионалов. Лежа на смертном одре, он предупреждал Марло и других профессиональных драматургов из числа «университетских умов»: «О, не доверяйте им (актёрам — А. А.), потому что между ними есть ворона-высочка, разукрашенная нашими перьями, с сердцем тигра под личиной актёра; он думает, что также способен писать белыми стихами, как любой из вас, и как сущий мастер на все руки почитает себя единственным потрясателем сцены (shake-scene) в нашей стране».

Но прошло десять лет с тех пор как Шекспир начал свою драматургическую деятельность, и слава его уже стала общепризнанной. Его оценили и как поэта, и как драматурга. Френсис Мирес писал в 1598 году в своём «Рассуждении о наших английских поэтах, сравнительно с греческими, латинскими и итальянскими авторами»: «Подобно тому, как душа Эвфорба, по преданию, жила в Пифагоре, так исполненный грации и остроумия дух Овидия живёт в медоточивом Шекспире, доказательством чего служат его «Венера и Адонис», «Лукреция» и сладостные сонеты, известные его ближайшим друзьям». В области драмы Мирес ставил Шекспира на один уровень с теми драматургами античности, которых в то время больше всего знали и почитали: «Подобно тому как Плавт и Теренций в комедии, а Сенека в трагедии считались лучшими между латинскими поэтами, так между английскими Шекспир — превосходнейший в обоих видах драмы».

Великие трагедии, созданные Шекспиром в начале XVII столетия, окончательно поставили его на первое место среди авторов, писавших для сцены. Косвенным свидетельством этого является, в частности, то, что ряд драматических произведений, не принадлежавших Шекспиру, был выпущен предприимчивыми издателями с указанием, что они написаны им. Последующая критика доказала

они есть, отдельно от своей личности, переселяться в них и жить их жизнью»¹.

Вместе с тем, Белинский указывал на глубокое социальное и идейное значение произведений Шекспира: «Что Шекспир — величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир всё передаёт через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии»².

Шекспир дал глубокое многостороннее изображение своего времени. Его драматургия явилась наиболее полным художественным отражением общественной жизни эпохи Возрождения.

Шекспир принадлежал к лагерю передовых людей своего времени. Он был сторонником гуманизма и своими произведениями участвовал в борьбе против феодализма. Шекспир содействовал тому историческому процессу, который увенчался утверждением буржуазного строя. Однако к нему в полной мере приложимо то, что Энгельс говорил о титанах эпохи Возрождения: «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно ограниченными». Именно это позволило Шекспиру показать не только бесчеловечность отмиравшего феодального строя, но и пороки нарождающегося нового буржуазного общества.

Народность составляет самое существо искусства Шекспира. «Что развивается в трагедии? какая цель её? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная... Вот почему Шекспир велик...» — писал Пушкин³.

Пьесы Шекспира были посвящены темам и вопросам, глубоко волновавшим народ. Уже в 1604 году Антони Сколокер, писатель той эпохи, отмечал, что искусство Шекспира «трогает сердца простонародной стихии». Бен Джонсон назвал Шекспира «душою века».

Шекспир выразил страстную мечту народа о лучшей жизни, его негодование на несправедливости существующего строя, его жажду действия, активную любовь к жизни, непримиримость ко всем видам социального зла. Именно поэтому его пьесы находили такой горячий отклик у народа и полюбились ему.

Периоды творчества Шекспира. В драматургическом творчестве Шекспира чётко различаются три периода. В первом периоде (1590—1600) преобладает жизнерадостный, оптимистический взгляд, вера в разрешимость жизненных и общественных противоречий наилучшим для человека путём. Над всеми произведениями этого периода веет атмосфера гуманистического оптимизма, они проникнуты стремлением к гармоническому решению противоречий и верой в достижение такой гармонии.

¹ В. Белинский, Сочинения в трёх томах, ГИХЛ, 1948, т. I, стр. 303.

² Там же, т. 3, стр. 796.

³ «Пушкин-критик», 1950, стр. 278.

Шекспир не утрачивает своих гуманистических идеалов и в следующий период творчества (1601—1608). Но его мировосприятие становится другим. Именно с точки зрения своих идеалов Шекспир приходит к сознанию того, что общественные противоречия оказываются глубже, острее, антагонистичнее, чем он полагал. Теперь не стремление к гармонии, а именно антагонистические противоречия преобладают в его драмах. Острота этих противоречий не допускает гармонического примирения их, она требует борьбы до конца, борьбы, в ходе которой обнажается вся сила зла в жизни. Трагическое мироощущение преобладает в творчестве Шекспира этого периода, но оно никогда не доходит до пессимизма.

Именно это позволило Шекспиру в следующий, третий период (1609—1612) вернуться к поискам оптимистического решения жизненных конфликтов. Но так как это решение могло в ту эпоху быть только утопическим, то в этот период трезвый и беспощадный реализм, особенно сильно проявившийся в трагедиях Шекспира, теперь отчасти уступает место идеализации жизненных явлений.

Этим сдвигам в мироощущении и мировоззрении Шекспира соответствовали и определённые формы его художественного творчества. В первый период преобладающее место в его драматургии занимают историческая драма широкого эпического характера и жизнерадостно-оптимистические комедии. Оптимизмом окрашена и крупнейшая трагедия этого периода «Ромео и Джульетта». Во втором периоде в творчестве Шекспира господствует жанр трагедии, и даже комедии этого периода окрашены общим для произведений Шекспира этой поры трагическим мировосприятием. В третий период Шекспир создаёт произведения, жанровые особенности которых критика определила названием «романтической драмы».

ПЕРВЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА

Пьесы-хроники из истории Англии. С самого начала творчество Шекспира характеризуется широтой охвата действительности. На протяжении первого десятилетия драматургической деятельности он создаёт большую серию исторических драм (хроник), в которых охватывает прошлое страны за три столетия. В пьесе «Король Джон» изображаются события, имевшие место в начале XIII века. «Ричард III» заканчивается установлением монархии Тюдоров в 1485 году. В «Генрихе VIII» изображаются события XVI века.

Пользуясь в качестве источника преимущественно «Хрониками Англии и Шотландии» Голиншеда, Шекспир воспроизводит в своих пьесах-хрониках некоторые наиболее драматические моменты английской истории в период феодализма. «...Гибель прежних классов, например, рыцарства,— писал Маркс,— могла давать содержание для грандиозных трагических произведений искусства»¹. Эта тема

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 270.

что в силу своего характера и склонностей, для него было неизбежно вступить с ними в конфликт.

«Гамлет». Основным мотивом трагедии «Гамлет» является сознание, что «век расшатался» (*The time is out of joint*). История принца датского, инсценированная ещё до Шекспира, была переработана им в таком духе, что кровавая драма мести превратилась в трагедию высокого социально-философского обобщения противоречий эпохи.

Герой трагедии Гамлет — гуманист, «он пылок, как все благородные души: всё злое возбуждает в нём энергическое негодование, всё доброе делает его счастливым»¹. В спокойное, гармоническое существование этого человека одно за другим врываются потрясающие его события — трагическая смерть отца и поспешный вторичный брак его матери. Оглядываясь вокруг, он видит то, чего не замечал раньше, что всюду зло, пороки, жестокость. Гамлет, по словам Белинского, увидел, «что мечты о жизни и сама жизнь совсем не одно и то же... Вера была жизнью Гамлета, и эта вера убита, или, по крайней мере, сильно поколеблена в нём — и отчего же? — оттого, что он увидел мир и человека не такими, какими он хотел их видеть, но увидел их такими, каковы они суть в самом деле...»². В этом отношении трагедия Гамлета была не только его личной трагедией, но трагедией целого поколения гуманистов, к которому принадлежал и сам Шекспир.

Перед Гамлетом встаёт вопрос о том, что же он должен делать со злом, окружающим его. Узнав причину гибели отца, Гамлет сразу же делает обобщающий вывод. Задача мести, возложенная на него призраком, воспринимается им как задача борьбы против зла вообще. А это-то его и смущает:

Век расшатался,— и скверней всего.
Что я рождён восстановить его.

(Перевод М. Лозинского)

Вместо того чтобы действовать, Гамлет начинает размышлять, и внешний конфликт героя с окружающей средой усугубляется внутренним конфликтом, который Белинский разъясняет так:

«Ужасное открытие тайны отцовской смерти, вместо того, чтобы исполнить Гамлета одним чувством, одним помышлением — чувством и мыслью мщения, каждую минуту готовыми осуществиться в действии,— это ужасное открытие заставило его не выйти из самого себя, а уйти в самого себя и сосредоточиться во внутренности своего духа, возбудило в нём вопросы жизни и смерти, времени и вечности, долга и слабости воли, обратило его внимание на свою собственную личность, её ничтожность и позорное бессилие, родило в нём ненависть и презрение к самому себе. Гамлет перестал верить

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгера, т. III, СПб, 1901, стр. 226.

² Там же, стр. 227.

добродетели и нравственности, потому что увидел себя неспособным и бессильным наказать порок и безнравственность и перестать быть добродетельным и нравственным. Мало того, он перестаёт верить в действительность любви, в достоинство женщины, как безумный топчет он в грязь своё чувство, безжалостной рукой разрывает свой святой союз с чистым, прекрасным, женственным существом, которое так беззаветно, так невинно отдало ему всё, которое так глубоко и нежно любит он; безжалостно и грубо оскорбляет он это существо, кроткое и нежное, всё созданное из эфира, света и мелодических звуков, как бы спеша отрешиться от всего в мире, что напоминает собой о счастье и добродетели. Ясно, что натура Гамлета чисто внутреннего, созерцательная, субъективная, рождённая для чувства и мысли; а ужасное событие требует от него не чувства и мысли, но дела, из идеального мира вызывает его в мир практический, в чуждый его духовной настроенности мир действия. Естественно, что из этого положения возникает внутри Гамлета страшная борьба, которая и составляет сущность всей драмы¹.

Медлительность Гамлета нередко пытаются объяснить его слабостью. Но это противоречит всем поступкам героя в трагедии. Он сам ощущает в себе «силу льва немейского», и поэтому Белинский имел все основания считать, что «от природы Гамлет — человек сильный»². Гамлет медлит потому, что слишком сложна задача, стоящая перед ним, — уничтожить зло в мире. Для него не только Дания, а «весь мир — тюрьма». Разрешить стоящую перед ним задачу нельзя простым ударом кинжала. Отсюда проистекают сомнения и колебания героя.

Убийство отца — одно из проявлений того насилия, которое ненавистно Гамлету, ибо насилие — одна из форм царящего в мире зла. А Гамлет для свершения своей задачи также должен применить насилие, на что он сразу решиться не может. Он долго колеблется, но эти колебания вовсе не означают отказа от борьбы. Как правильно указал Гегель, Гамлет «сомневается не в том, что ему нужно делать, а в том, как ему это выполнить»³.

Долг, возложенный на Гамлета призраком, перерастает в задачу возмездия. Гамлет — борец против зла, царящего в мире. Зло, которое он видел перед собой, было порождением той переходной эпохи, когда трудно было отделить, какие пороки принадлежат отживающему феодальному миру и какие — нарождающемуся буржуазному строю. Против этого зла Гамлет борется в одиночку. Это следует со всей силой подчеркнуть, ибо в этом отношении он не столько антипод Дон-Кихота, как полагал Тургенев⁴, сколько скорее его единомышленник. Оба они посредством личного подвига хотят изжить мир от зла, однако от Дон-Кихота Гамлета отличает

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгера, т. VI, СПб, стр. 74—75.

² Там же, стр. 229.

³ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 248.

⁴ См. «Гамлет и Дон-Кихот» И. С. Тургенева.

то, что он обладает пониманием действительности и представляет себе трудности борьбы против неё. Об этом свидетельствуют его постоянные колебания, его знаменитое «быть или не быть», выражающее главную трудность, перед которой стоит Гамлет, знающий, что ему надо сделать и не знающий, как осуществить свой замысел наиболее справедливым и действенным образом. Поэтому и разрешение задачи происходит случайно, тогда как гибель самого Гамлета оказывается закономерной. Он гибнет в силу своего одиночества, из-за своей нерешительности, гибнет потому, что ещё не созрели условия для победы социальной справедливости.

Следует указать, что попытки некоторых критиков и режиссёров превратить Гамлета в человека, не знающего сомнений, в человека, уже решившего все терзающие его мучительные сомнения, противоречат самому существу этого образа. Подобная трактовка напоминает, говоря словами Маркса, «...ту обработку шекспировского Гамлета, в которой не хватало не только меланхолии датского принца, но и самого принца»¹. И такой же крайностью было бы возведение слабости героя в абсолют, ибо она есть не свойство Гамлета, а его состояние, и всё развитие характера Гамлета состоит в стремлении героя преодолеть мучительный для него внутренний разлад. Отсюда и глубокая человечность этого образа, и то чувство симпатии, которое он вызывает.

Борьба между Гамлетом и Клавдием не есть борьба между людьми двух разных эпох и укладов. Они оба — люди эпохи Возрождения. Гамлет — воплощение того расцвета личности, интеллектуальной культуры, новой, гуманистической морали, которыми ознаменовалось Возрождение; Клавдий — носитель эгоизма, своекорыстия, жестокого властолюбия, морального нигилизма — всех тех пороков, которые были и в средние века, но особенно пышно распустились на почве буржуазного индивидуализма.

Трагедия Шекспира пронизана боевым духом, страстным негодованием против зла и насилия, утверждением высоких гуманистических идеалов и горестным сознанием того, что время для их победы ещё не наступило. Умирая, Гамлет просит своего друга Горацио поведать миру обо всём, что произошло, и это является как бы завещанием героя — продолжать начатую им борьбу.

«Отелло». Несмотря на то, что в основе сюжета «Отелло» лежит семейная драма, по существу, и это произведение отражает общественные противоречия эпохи Возрождения.

Отелло обладает чертами титанизма, свойственного выдающимся людям эпохи; как и они, он овеян авантурным духом своего времени, что явственно ощущается в его рассказе о своей бурной жизни. «Отелло потому и совершил страшное убийство невинной жены и пал под тяжестью своего проступка, — писал Белинский, — что он был могуч и глубок: только в таких душах кроется возможность трагической коллизии, только из такой любви могла

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. X, стр. 461.

выйти такая ревность»¹. Но не только тема ревности определяет содержание трагедии. Ещё Пушкин указывал: «Отелло от природы не ревнив — напротив он доверчив»². Герой переживает трагедию обманутого доверия.

Отелло, воплощающему лучшие черты человека эпохи Возрождения, противостоит Яго. Он тоже человек этого времени, тоже овеянный его авантюрным духом и по-своему титаничен. Но это — титан зла. Циник, не верящий в людей, не знающий возвышенных чувств, он полон самой низкой злобы и зависти. Стремясь к осуществлению своих эгоистических целей, он безжалостно топчет чужие жизни.

Не веря в людей, он строит свою коварную интригу против Отелло на самом дорогом, что есть у мавра, — на его доверии к людям. Нося всю жизнь личину честности, он заставляет Отелло поверить в то, что Дездемона неверна. В душе Отелло поднимается вихрь ревности. Однако не ревность побуждает Отелло убить Дездемону. Он видит в ней нарушительницу основ жизни, разрушающую доверие между людьми, тем более опасную, что она прекрасна. Он творит над ней суд и решает, что она должна умереть — «иначе и других она ещё обманет в этом мире».

Убивая Дездемону, Отелло считает, что он очищает мир от скверны, на деле же оказывается, что он сам попал под власть зла и обмана. «Ничего я не совершил из ненависти, всё — из чести лишь», — говорит Отелло, объясняя, почему он убил Дездемону. Когда же выясняется, что она была невинна, Отелло, потрясённый своей роковой ошибкой, решает с той же беспристрастностью совершить суд над самим собой и убивает себя. Самоубийство не есть жест отчаяния, а справедливое возмездие, которое Отелло сам налагает на себя за совершённую им страшную ошибку. Он умирает просветлённым, узнав, что Дездемона была ему верна, и это возрождает его веру в человека: значит, можно верить любви, верить человеку, нужно только уметь отличать подлинную честность от мнимой. В глазах самого Отелло нравственный порядок мира восстановлен установлением невинности Дездемоны. Но остаётся его собственная страшная вина, состоящая в том, что он доверился бесчестному человеку и позволил ревности ослепить себя. Яго терпит, таким образом, двойное поражение: он разоблачён, и ему не удалось осуществить своих низменных желаний, не удалось построить своё благополучие на несчастьях других; главное же в том, что он терпит моральное поражение, ибо, как ни трагична ошибка доверившегося ему и обманутого им Отелло, истина восторжествовала.

«Король Лир». Уже в первом акте трагедии Глостер даёт характеристику, показывающую, что всё общество, изображённое в пьесе, переживает полнейший разброд: «...любовь охладевает, дружба гибнет, братья восстают один на другого, в городах, де-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгера, т. V, СПб, 1901, стр. 48.

² «Пушкин-критик», Гослитиздат, 1950, стр. 112.

ревнях — раздоры, во дворцах — измены, расторгаются узы между детьми и родителями... Сын восстаёт на отца; король нарушает законы природы; отец восстаёт на своего ребёнка».

Такого рода конфликтами и заполнено всё действие трагедии. Лир отвергает и проклинает любимую дочь Корделию. Лицемерные дочери короля, Гонерилья и Регана, прогоняют отца, отдавшего им своё царство; Эдмунд добивается изгнания своего брата, а затем предаёт отца; сёстры Регана и Гонерилья соперничают из-за любви Эдмунда — такова картина всеобщего разрыва естественных связей между людьми, которая вырисовывается в трагедии. Каждый стремится утвердить себя, борется за свои цели, противопоставляет свою волю и понятия воле и понятиям других. Однако постепенно, в ходе развития действия, персонажи концентрируются в две противостоящие друг другу группы, объединяющиеся общностью моральных принципов. Одну группу составляют те, кто руководствуются в жизни исключительно эгоистическими интересами — Регана, Гонерилья, Эдмунд, Корнуол, Освальд. Между людьми этого лагеря нет и не может быть длительного единства. Их союз с самого начала непрочен, ибо каждый хочет воспользоваться помощью других только в своих целях; когда же их интересы приходят во взаимное столкновение, они не останавливаются перед физическим уничтожением друг друга: Гонерилья вместе с Эдмундом замышляет убийство своего мужа Олбени. Гонерилья же отравляет свою сестру Регану. Эгоизм людей этой среды сочетается с полной аморальностью.

Другую группу составляют персонажи, для которых собственное достоинство неотделимо от понятий истины, чести, справедливости — Корделия, Кент, Эдгар. Они смело говорят правду даже тогда, когда знают, что это повлечёт для них дурные последствия. Им свойственны отзывчивость, бескорыстность, способность самопожертвования.

Конфликт двух моральных принципов — эгоизма и альтруизма — имеет глубокие социальные основы. Гонерилья, Регана, Эдмунд и люди, подобные им, воплощают психологию собственнического общества, его корыстолюбивые, стяжательские стремления. Корделия, Эдгар, Кент, шут — носители народно-гуманистического идеала.

Какое же место занимает в этом конфликте главный герой трагедии?

Король Лир, человек, обладающий многими прекрасными задатками, явился, по определению Добролюбова, «жертвой уродливого развития»¹. Могущество, которым он обладал как неограниченный повелитель над жизнью и смертью своих подданных, лесть и всеобщее раболепство до чрезвычайности развили его самомнение и самолюбие. Все помыслы Лира получили одностороннее устремле-

¹ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трёх томах, Гослитиздат, М., 1952, стр. 197.

ние «не на великие дела любви и общей пользы, а единственно на удовлетворение собственных, личных прихотей».

Нужно сразу же отметить, что при всём своём деспотизме и себялюбии Лир даже вначале не принадлежит к тем людям, для которых власть и богатство составляют цель жизни. Прежде всего и больше всего ему всегда хотелось быть человеком. Однако его понятие о своём личном достоинстве получило извращённое выражение, оно переросло в самообожание, которое достигло крайнего предела: «Он переносит прямо на свою личность тот блеск, всё то уважение, которым пользовался за свой сан...»¹

Лир решил отдать свои владения, чтобы, сбросив королевское величие, насладиться в полной мере величием человеческим. Он был уверен, что и без своих владений будет пользоваться тем же почётом, уважением, любовью, даже больше того — ему казалось, что в своём новом положении он испытает высокое моральное удовлетворение оттого, что в нём будут ценить Лира-человека.

При всём своём самодурстве Лир тем не менее движим, в сущности, благородным стремлением — он питается иллюзией, будто в том обществе, в котором он живёт, человека ценят по его личным достоинствам. Уверенный в своём превосходстве, он наивно думает, что останется королём в моральном смысле даже тогда, когда перестанет быть им в политическом отношении.

Поэтому, производя раздел королевства, он требует от дочерей выражения любви к нему. Но в том-то и дело, что королевское в нём в этот момент настолько сильнее человеческого, что, по существу, он требует не столько любви, сколько покорности его воле, ибо с чувствами и понятиями других людей он привык не считаться. Поэтому он изгоняет Корделию и отдаёт все свои владения двум старшим дочерям, проявившим должную покорность.

И вот из своего «варварски бессмысленного положения» он переходит в «простое звание человека» (Д о б р о л ю б о в). Надменное обращение старших дочерей, которым он всё отдал, и пренебрежительное отношение бывших подданных и слуг удивляют Лира: ведь он остался тем же человеком, каким был раньше, почему же теперь к нему относятся иначе и почему с его волей и желаниями теперь не считаются? Постепенно Лир становится ясна горькая истина — те, кто преклонялся перед Лиром-королём, равнодушны к Лиру-человеку.

Познание действительных отношений, существующих в обществе, протекает в душе Лира с такой мучительностью потому, что рушатся убеждения всей его жизни и он приходит к пониманию иллюзорности его представлений о себе и своём положении в мире. И прежде всего Лир оказывается вынужденным расстаться с представлением о своей исключительности. Если раньше он ставил себя выше всех других, то теперь он приходит к пониманию того, что он такой же

¹ Н. А. Д о б р о л ю б о в, Собрание сочинений в трёх томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1952, стр. 198.

человек, как и остальные. А человек, если у него нет власти, богатства, положения, оказывается всего лишь «бедным, голым, двуногим существом».

Сознание общности своей судьбы с судьбой всех обездоленных составляет один из высших моментов прозрения Лира. Необыкновенная, на первый взгляд, судьба Лира оказывается в итоге сходной с повседневной судьбой тысяч и тысяч бедняков. Лир упрекает теперь себя за то, что раньше мало или совсем не думал о бесчисленных страданиях, населяющих его королевство.

Трагедия отдельной личности — Лира — сливается, таким образом, с трагедией народа, огромных масс людей, насильственно вырванных из привычного уклада жизни, лишённых средств существования и предоставленных самим себе.

Пройдя через горнило страданий, Лир становится другим человеком. Как отмечал Добролюбов, тут-то «и раскрываются все лучшие стороны его души; тут-то мы видим, что он доступен и великодушию, и нежности, и состраданию к несчастным, и самой гуманной справедливости. Сила его характера выражается не только в проклятии дочерям, но и в сознании своей вины перед Корделией, и в сожалении о своём крутом нраве, и в рассказании, что он так мало думал о несчастных бедняках, так мало любил искреннюю честность. Оттого-то Лир и имеет такое глубокое значение. Смотря на него, мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, всё более примираемся с ним как с человеком, и оканчиваем тем, что исполняемся негодованием и жгучей злобой уже не к нему, а за него и за целый мир — к тому дикуму нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру»¹.

Параллельно трагедии Лира развивается история другого отца — Глостера. Введённый в заблуждение наговором своего незаконного сына Эдмунда, он изгоняет старшего сына Эдгара. Устранив законного наследника, Эдмунд затем предаёт своего отца, которому Корнуол вырывает глаза. Подобно тому как Лир, проходя через помрачение рассудка, обретает разум, так Глостер, будучи ослеплённым, как бы прозревает, приходя к пониманию действительных качеств своих сыновей.

Героиней трагедии, воплощающей гуманистический идеал истины и любви, является Корделия, величественный и прекрасный образ которой служит как бы маяком человечности в трагедии. Ярким является и образ шута короля Лира. Под маской балагурства скрывается незаурядный ум этого простого человека, отлично понимающего людей и смело говорящего им правду в глаза. В поговорках, прибаутках и песенках шута звучит народная мудрость.

«Макбет». Герой трагедии, так же как и Лир, — «жертва уродливого развития», жертва тех противоречий, которые вырастали на почве развития классового общества.

¹ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений, Гослитиздат, 1952, т. 2, стр. 198.

Как справедливо указывал Белинский, «Макбет Шекспира — злодей, но злодей с душой глубокой и могучей, отчего он вместо отвращения возбуждает участие: вы видите в нём человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и падения, и который при другом направлении мог бы быть другим человеком»¹.

Макбет — человек того общества, где одним из способов утверждения личности является её господство над другими. Наделённый качествами мужественного воина и талантливого полководца, он полагает, что человеком вполне он может быть, лишь став королём, — в отличие от Лира, который задумал осуществить это, отказавшись от власти. В этом корень его честолюбия. Но путь к трону лежит через преступление. Макбет не сразу решается на это. Хитрой софистикой леди Макбет уверяет мужа, что его стремление, в сущности, будто бы глубоко человечно, ибо, сказав «хочу», он должен отбросить «не смею».

Макбет решается. Как указывает Белинский, он думает впоследствии «снять с себя вину царевубийства, мудро управляя народом и даровав ему внешнюю безопасность и внутреннее благоденствие; но ошибся в своих расчётах: не внешний случай был его карой, но сам он наказал себя; во всех он видел своих врагов, даже в собственной тени, и скоро сам осознал это, увидев логическую необходимость новых злодейств и сказав: «Кто зло посеял — злом и поливай!»

Макбет возбуждает участие потому, что он сам сознаёт, что исковеркал свою жизнь, самого себя. В нём постоянно проявляется сознание того, что можно было быть другим человеком. На протяжении трагедии он всё время стремится к тому, чтобы обрести эту утраченную им человечность. Вот почему он встречает смерть как освобождение от того тяжёлого бремени, которое он сам возложил на свою душу.

Идея трагедии в том, что нормальный человек, совершив преступление, сам обрекает себя на духовные муки. Макбет убивает короля, но отныне его всегда будет преследовать сознание своей вины, и он не обретёт покоя.

Леди Макбет, сердце которой казалось закованным в броню, не выдерживает бремени преступлений, совершённых ею вместе с мужем, и сходит с ума.

Этическая проблематика сочетается в трагедии с политической. В «Макбете», как в «Гамлете» и «Короле Лире», Шекспир осуждает пороки самовластия и выступает с критикой монархического деспотизма.

Трагедия безоговорочно утверждает право на тиранубийство, на восстание против короля-узурпатора и свержение его посредством насилия. Восстание против Макбета является законной защитой человеческих прав. Показательно и то, что эта борьба против ти-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгрова, т. V, стр. 50.

рана ведётся не в одиночку, как в «Гамлете», а как народная война, которую возглавляют Малькольм и Макдуфф.

«Тимон Афинский». По сравнению с другими произведениями Шекспира сюжет «Тимона Афинского» отличается большой простотой. Но эта простота великого искусства, простота, купленная ценой долгих исканий. Шекспиру здесь и не нужен был сложный сюжет, ибо он затемнил бы основную мысль произведения, отличающуюся необыкновенной глубиной.

Белинский ценил эту пьесу именно за простоту её сюжета: «Эта пьеса так проста, так немногословна, так скудна путаницей происшествий, что, право, невозможно и рассказать её содержание. Люди обманули человека, который любил людей, надругались над его святыми чувствами, лишили его гегры в человеческое достоинство, и этот человек возненавидел людей и проклял их: вот вам и всё тут, больше ничего нет... Но форма, в которой выражена эта идея, но содержание пьесы и её подробности? Последние так мелочны, так пусты и притом всякому известны, что я наскучил бы вам смертельно, если бы вздумал их пересказывать. И однако ж у Шекспира эти подробности так занимательны, что вы не оторвётесь от них, и однако ж, у него мелочность и пустота этих подробностей prepares ужасную катастрофу, от которой волосы встают дыбом, — сцену в лесу, где Тимон в бешеных проклятиях, в горьких язвительных сарказмах, с сосредоточенно спокойной яростью, рассчитывается с человечеством... И вся эта ужасная, хотя и бескровная трагедия, ужасная даже в своей простоте, в своём спокойствии, готовится глупою комедией, отвратительной картиною, как люди обжирают человека, помогают ему разориться и потом забывают о нём...»¹.

На собственном горьком опыте герой трагедии убеждается в том, что ценность человека в обществе, в котором он живёт, определяется его состоянием, деньгами, золотом.

Шекспир здесь коснулся самых основ зла, царящего в собственническом обществе, того строя жизни, где материальные ценности подавляют человека. «Тимон Афинский» — гневный обвинительный акт, брошенный гениальным художником в лицо всему нарождающемуся буржуазному обществу.

Монологи Тимона Афинского, осуждающего враждебную человечности власть золота, были высоко оценены Марксом, который писал: «Шекспир превосходно изображает сущность денег»².

Комментируя речи Тимона, Маркс пишет: «Деньги превращают верность в неверность, любовь в ненависть, добродетель в порок, порок в добродетель, слугу в господина, господина в слугу, безрассудство в рассудок, и рассудок в безрассудство»³. Маркс назы-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгера, т. II, стр. 219.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, изд. 1938 г., стр. 67.

³ Там же, стр. 70.

вает это «извращением индивидуальностей»¹, он указывает, что деньги не только извращают природу человека, но и выступают против индивида.

Встретив в лесу разбойников, Тимон отдаёт им найденное золото. Для него разбойники — не отверженцы общества, а люди, которые честны хотя тем, что не лицемерят, грабя других, как это делают «почтенные» граждане Афин, лицемерно прикрывая своё стяжательство.

Бесчеловечность, царящая в обществе, делает Тимона мизантропом. Проклиная весь род людской, он уходит из жизни, полный непримиримости ко всем её несправедливостям.

«Мера за меру». Мрачный взгляд Шекспира на жизнь отразился и в пьесе «Мера за меру», которая в жанровом отношении представляет собой драму. Перед зрителем возникает картина города, страны, где царит всеобщая испорченность нравов. Герцог, ранее снисходительно смотревший на безнравственность граждан, решает принять меры. Он на время передаёт власть наместнику Анджело, поручая ему со всей строгостью применять закон, карающий нарушителей нравственности казнью. Первой жертвой нового правителя становится Клавдио, повинный в том, что его возлюбленная родила ребёнка вне брака. Как совратитель, Клавдио осуждён на смерть. Сестра Клавдио, добродетельная Изабелла, является к Анджело просить о помиловании своего брата. Красота девушки воспламеняет сурового блюстителя законов, и он, забыв о них, обещает ей помиловать брата, если она разделит его страсть.

Образ Анджело принадлежит к числу наиболее глубоких реалистических типов, созданных Шекспиром. Анджело — воплощение лицемерия. Однако Шекспир создаёт не односторонний тип лицемера, наподобие Тартюфа, а многосторонний образ человека, которого страсть побуждает отказаться от своих принципов и стать лицемером. Сохраняя видимость нравственного человека, Анджело прикрывает ею своё нарушение нравственности. Как отмечал Пушкин, «У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»²

Осуждая лицемерие, Шекспир отнюдь не проповедует аморализм. Нравственная распущенность и безудержный эпикуреизм, представленный в образе Люцио, осуждаются Шекспиром с не меньшей силой. Общим крайностям Шекспир противопоставляет гуманистическую мораль, основанную на любви к людям. Носителями нравственного идеала Шекспира в пьесе выступают добрый герцог и

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, изд. 1938 г., стр. 70.

² «Пушкин-критик», 1950, стр. 413.

Мастерство Шекспира проявляется в удивительном драматизме, с каким развивается действие в его пьесах. Развитие событий в его драмах отличается необыкновенным динамизмом. Шекспир любил изображать сложное развитие действия, содержащее несколько параллельных, перекрещивающихся линий, создавая тем впечатление совершенной жизненности всего происходящего.

Шекспир — мастер драматургической конструкции и вместе с тем поэт-художник, в совершенстве владевший поэтической речью, и, как справедливо указывал Гёте, «Шекспир воздействует живым словом». Язык Шекспира столь же богат, как и остальные элементы его творчества. Мы встречаем в его пьесах и возвышенную поэзию, и самую грубую прозу, глубокие философские рассуждения и площадные остроты, яркие чувства и деловую речь. Каждое эмоциональное состояние, каждая мысль обретает наиболее соответствующую ей форму. Речь шекспировских героев, особенно когда они находятся под влиянием страсти, приобретает возвышенно-поэтический характер, но никогда не становится напыщенной. Если отдельные персонажи говорят чопорным языком, то это соответствует их характеру. Отмечая отличие языка Шекспира от языка классицистов, Пушкин подчёркивал, что у Шекспира нет напыщенности, и «если герои выражаются в трагедиях Шекспира, как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди»¹.

Язык Шекспира богат сравнениями, метафорами, он использует слова и понятия из всех сфер жизни. Смелость поэтических образов и сопоставлений и острота каламбуров и шуток всегда находятся в соответствии с действием и изображением характеров.

Благодаря речам действующих лиц, мы входим в их внутренний мир. Очень хорошо писал о функции языка в драмах Шекспира Гёте: «Правда, мы создаём себе по очертаниям характеров известные образы, но о сокровенном мы всё же можем узнать лишь из последовательности слов и речей; и здесь, как кажется, все действующие лица точно сговорились не оставить нас в неизвестности и сомнениях. В этом заговоре участвуют герои и простые ратники, господа и рабы, короли и вестники; и в этом смысле второстепенные фигуры подчас проявляют себя даже деятельнее, чем основные персонажи. Всё, что веет в воздухе, когда совершаются великие мировые события, всё, что в страшные минуты таится в людских сердцах, всё, что боязливо замыкается и прячется в душе, — здесь выходит на свет, свободно и непринуждённо; мы узнаём правду жизни и сами не знаем, каким образом»².

Будучи реалистом, Шекспир тем не менее вводит в действие ряда пьес и фантастический элемент (эльфы в «Сне в летнюю ночь», призрак Цезаря в «Юлии Цезаре», призрак покойного короля в «Гамлете», ведьмы в «Макбете» и т. д.). Следует, однако, иметь

¹ «Пушкин-критик», 1950, стр. 281.

² Гёте, Собрание сочинений, Гослитиздат, 1937, т. X, стр. 583.

в виду, что для современников Шекспира это не было фантазией. Тогда верили в духов, привидения и всякую чертовщину. По этому вопросу Лессинг высказал суждение, которое сохраняет своё значение и для нас: «Вся древность верила в привидения. Поэтому драматические поэты древности имели право пользоваться этой верой, если у кого-нибудь из них являлись прищельцы с того света, то не следует вооружаться против этого на основании наших более просвещённых взглядов»¹. Лессинг же отмечал, что Шекспир «мыслил в духе поэзии», и этого не следует забывать при знакомстве с произведениями великого драматурга, в которых встречаются фантастические элементы.

Следует указать, наконец, что не всё в произведениях Шекспира одинаково хорошо отделано в художественном отношении. Поэтому Пушкин, при всём его преклонении перед величием художественного гения Шекспира, с полным правом отмечал, что иногда мы сталкиваемся в произведениях английского драматурга с тем, что нельзя определить иначе, как «неравенство, небрежность, уродливость отделки». В какой-то степени это следует отнести за счёт несовершенства дошедших до нас текстов произведений Шекспира. Ряд несообразностей объясняется тем, что перед нами тексты, предназначенные не столько для чтения, сколько для постановки на сцене. Гёте писал по этому поводу: «Вообще Шекспир в своих пьесах едва ли думал о том, что они будут лежать перед читателем, как ряды напечатанных букв, которые можно пересчитать и сопоставить между собой; скорее, он видел перед собой сцену, когда писал. Он видел в своих пьесах нечто подвижное и живое, что быстро изливается с подмостков перед зрителями и слушателями, что нельзя удержать и подвергнуть мелочной детальной критике; поэтому его единственной задачей было дать самое яркое и действенное в данный момент»².

АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА ПОСЛЕ ШЕКСПИРА

Бен Джонсон. Наиболее значительным представителем народно-гуманистической драмы после Шекспира был Бен Джонсон (Ben Jonson, 1573—1637). Талантливый выходец из народа, выросший в семье каменщика, Бен Джонсон получил основы классического образования в Вестминстерской школе под руководством крупнейшего филолога того времени Вильяма Кемдена. По окончании школы Джонсон недолгое время работал каменщиком, затем вступил в армию и сражался против испанцев в Нидерландах. Но уже около 1592 года он вернулся в Лондон, стал актёром и в самые последние годы XVI века начал писать пьесы. Человек очень бурного темперамента, он постоянно оказывался замешанным в разного рода истории. Он сидел в тюрьме то за убийство на дуэли, то за написание

¹ Г. Э. Лессинг, Гамбургская драматургия 1936, стр. 45—48.

² И. П. Эккертман, Разговоры с Гёте, 1934, стр. 706.

пьесы, в которой содержались намёки, предосудительные с точки зрения правительства Якова I; за переход в католичество, от которого он впоследствии отрёкся, ему поставили клеймо на большой палец. Джонсон постоянно затевал споры с драматургами и актёрами и был одним из главных участников самого большого спора, известного под названием «войны театров» (1601—1602). В 1616 году король Яков I пожаловал ему звание поэта-лауреата, денежную пенсию и бочку вина ежегодно. В 1625 году он был избран хроникёром Лондона. Два года спустя ссора с художником-декоратором Иниго Джонсом привела к потере Бен Джонсоном королевской пенсии. Он умер в нищете, но был похоронен с почётом в уголке поэтов Вестминстерского аббатства.

С самого начала своей театральной деятельности Бен Джонсон занял особую позицию в вопросах драматургии. Он выступил против «неправильностей» народной драмы, не останавливаясь перед критикой Шекспира. Сохранилось предание о том, что в таверне «Сирена», где собирались актёры и драматурги, Джонсон вёл ожесточённые споры с Шекспиром.

Свои творческие позиции Джонсон формулировал в прологах к пьесам. В прологе к комедии «Всяк в своём нраве» Бен Джонсон критиковал отсутствие единства времени и места в народной английской драме, потешался над условностями театра, изображавшего войны Алой и Белой роз посредством «трёх ржавых мечей». Комедия должна показывать не необычайные происшествия, а людей, которые говорят и поступают, как в действительной жизни. Не дело театра изображать преступления; его задача в том, чтобы осмеивать пороки. В сущности Бен Джонсон выдвигал принцип бытового реализма; этот принцип он противопоставлял тому широкому методу, который характеризовал искусство Шекспира, допускавшего сочетание реализма и романтики, изображение быта и фантастики.

Теория «юморов». Бен Джонсон разработал особую теорию характеров, получившую название «теории юморов». От средних веков Возрождение унаследовало представление о том, что человеческий организм содержит определённые жидкости, жизненные соки, так называемые «гуморы» (humours). Различное сочетание этих «гуморов», или «юморов», определяет будто бы тот или иной психологический склад человека. Равновесие «юморов» — явление редкое. Большинству людей свойственно то или иное нарушение этого равновесия, придающее каждому человеку свой психический склад. Отсюда будто бы и возникает своеобразие поведения индивидов, независимое от окружающих обстоятельств. «Юмор» может выражаться либо как страсть, либо как причуда. Все характеры в пьесах Бен Джонсона построены как иллюстрации и подтверждение этой теории. Её прямым результатом был отказ от шекспировской многосторонности характеров и утверждение узко понимаемой типизации, когда персонаж наделяется только одной страстью или склонностью, определяющей всё его поведение.

Такое понимание характера приводило Бен Джонсона к отчётливому делению действующих лиц на положительные и отрицательные. Заранее данная определённость характера ещё подчёркивалась именем персонажа, которое сразу подсказывало публике оценку персонажа. Наконец, следует указать, что теория юмористов предопределила также статичность характеров у Бен Джонсона.

Однако было бы неверным судить о творчестве Бен Джонсона исключительно на основании его теории, которая была уже его драматургической практики и не покрывала всех особенностей последней.

Драматургия Бен Джонсона. Драматургия Бен Джонсона — крупнейшее после Шекспира явление реализма в английском театре эпохи Возрождения. Проникнутое народностью и гуманистической идейностью, его творчество было насыщено значительными социальными мотивами. Бен Джонсон — создатель бытового реализма в английской ренессансной драме. Он основоположник комедии нравов. Его произведения содержат интересные и правдивые зарисовки быта и социальных типов различных слоёв английского общества того времени.

Несмотря на то, что большинство пьес Бен Джонсона было написано в стихотворной форме, они лишены той поэтичности, которая была органически присуща драматургии Шекспира. Комедии Бен Джонсона глубоко прозаичны, и причина этого была в самой природе того жизненного материала, который составлял основу его произведений.

Хотя Бен Джонсон использовал в своём творчестве идеи, темы, сюжетные мотивы и формальные приёмы, заимствованные у античных и итальянских авторов, драматургия его была вполне оригинальна. Он особенно выделялся среди современных ему английских драматургов тем, что никогда не использовал готовых сюжетов, как это делал Шекспир, а сам изобретал их.

В обширном и разнообразном драматургическом наследии Бен Джонсона (комедии, трагедии, пьесы-маски) наибольший интерес представляют его социально-бытовые комедии: «Всяк в своём нраве» (*Every Man in his Humour*, 1598), «Всяк вне своего нрава» (*Every Man out of his Humour*, 1598), «Вольпоне» (*Volpone*, 1606), «Алхимик» (*The Alchemist*, 1610), «Варфоломеевская ярмарка» (*The Bartholomew Fair*, 1614). В своих комедиях Бен Джонсон обличал стяжательство и лицемерие буржуазии. С большим сатирическим мастерством обрисованы им характеры буржуа-стяжателей — Вольпоне и Моска («Вольпоне»), сэр Эпикур Маммон («Алхимик»). Бен Джонсон выступал также с обличением ханжества пуританской буржуазии (Рабби Бизи в «Варфоломеевской ярмарке», пастор Хоульсом в «Алхимике»).

Политические взгляды Бен Джонсона получили выражение в его римских трагедиях — «Падение Сеяна» (*Sejanus, his Fall* 1603) и «Катилина» (*Catiline* 1611), в которых он выступил с критикой монархии и деспотизма.

Наряду с работой для народного театра, Бен Джонсон писал также пьесы-маски для придворных представлений.

Будучи бытописателем буржуазии, Бен Джонсон отнюдь не был её апологетом. В духе лучших традиций гуманизма он обличал пороки этого класса.

«Вольпоне». Наиболее значительная сатирическая комедия Бен Джонсона — «Вольпоне». Темой пьесы является обличение корыстолюбия и стяжательства. Как и другие гуманисты, Бен Джонсон показывал разлагающее влияние золота на человека, ту нравственную порчу, которая имела своим источником утверждение буржуазных порядков.

Богатый венецианский купец Вольпоне придумывает хитроумный план для умножения своих богатств. Он притворяется смертельно больным, и так как у него нет детей, его знакомые наперебой стремятся завоевать его расположение в надежде получить наследство. Вольпоне помогает в его махинациях пройдоха Моска, распространяющий слухи о близкой смерти своего патрона. Никто не может устоять перед соблазном обогащения. Законник Вольторе становится нарушителем законов и играет роль сводника. Купец Корвино не останавливается перед тем, чтобы предоставить Вольпоне свою жену Селию в качестве любовницы. Вольпоне обманывает все расчёты, завещая после своей мнимой смерти всё имущество Моске. Но тут оба жулика ссорятся, ибо Моска теперь не желает делиться с Вольпоне богатствами, которые формально отошли к нему. Вольторе, раздосадованный тем, что его богатые подарки не принесли ему ожидаемого наследства, доносит Сенату о проделке Вольпоне, которого вместе с Моска и Корвино осуждают.

Хотя характеристика каждого персонажа чётко вырисовывается в действии, Джонсон считал нужным подчеркнуть своё отношение к ним, наделив их именами, которые сразу определяют облик персонажа: по-итальянски Вольпоне — значит «лис», Моска — «муха», Вольторе — «коршун», Корвино — «ворон».

«Варфоломеевская ярмарка». Широко представлены различные социальные типы в «Варфоломеевской ярмарке». Комедия лишена фабулы, которая органически объединяла бы персонажи. Пьеса представляет собой ряд эпизодов, в которых перед зрителем проходят представители различных слоёв английского общества: законники — судья Оверду, поверенный Литльвит, провинциальный дворянин Варфоломей Кук, лондонские щёголы — Винвайф и Кварелиус, буржуа-пуританин Рабби Бизи, барышник Нокем, полицейские, трактирщики, балаганные фигляры и т. д.

Ни один из драматургов, включая Шекспира, не создал в ту эпоху столь богатых картин быта, нравов и образов людей различных социальных групп, как Бен Джонсон.

Бомонт и Флетчер. Представителями аристократического крыла в драматургии начала XVII века были Френсис Бомонт (Francis Beaumont, 1584—1616) и Джон Флетчер (John Fletcher, 1579—1625). Оба они, в отличие от большинства английских драматургов

Возрождения, происходивших из демократических слоёв общества, были выходцами из дворянства. Их совместная литературная деятельность длилась с 1607 по 1616 год. После смерти Бомонта Флетчер выступал в соавторстве с другими драматургами. Ещё раньше совместно с Шекспиром Флетчер написал пьесу-хронику «Генрих VIII». После 1616 года Флетчер часто работал в сотрудничестве с Мессинджером.

Трагедии Бомонта и Флетчера представляли собой в формальном отношении некоторый возврат к традициям «кровавой драмы». В своих трагедиях «Филастер» (Philaster, 1609), «Трагедия девушки» (The Maid's Tragedy, 1609—1611), «Валентиниан» (Valentinian, 1614), изобилующих кровавыми событиями, они неизменно утверждали одну и ту же идею: божественное право монарха над жизнью и смертью подданных. В отличие от драматургов демократического направления, доказывавших право на свержение дурных монархов, Бомонт и Флетчер отказываются от моральной оценки носителей королевской власти, которые у них волены делать, что угодно. Всякий бунт и протест против королевской власти решительно осуждается ими.

Аристократизм Бомонта и Флетчера проявлялся и в их комедиях. «Укрощение укротителя» (The Woman's Prize, or The Tamer Tam'd, около 1625 года — продолжение «Укрощения строптивой» Шекспира), «Испанский священник» (The Spanish Curate, 1622) и другие пьесы отличаются прежде всего ярко выраженным гедонизмом, не считающимся ни с какими моральными принципами. Внешне живые и занимательные комедии Бомонта и Флетчера лишены той глубины изображения характеров, которая была столь свойственна комедиям Шекспира.

В комедии «Рыцарь пламенеющего пестика» (The Knight of the Burning Pestle, около 1608 года) Бомонт и Флетчер выступили с осмеянием буржуазной драматургии, пародируя, в частности, «Четыре лондонских подмастерья» Томаса Хейвуда. Действие пьесы происходит то в зрительном зале, то на сцене, она представляет значительный интерес как документ, характеризующий театральный быт той эпохи.

Творчество Бомонта и Флетчера отличается внешним блеском композиционного мастерства. Их пьесы, как правило, обладают сложностью фабулы, несколькими параллельными линиями действия. Одна из них так и называлась «Четыре пьесы в одной» (Four Plays in One, 1613). Нагромождение мелодраматических ужасов в трагедии, а в комедии — смешных совпадений придавало внешнюю занимательность их произведениям. Главное внимание они уделяли не изображению характеров, а созданию необыкновенных драматических положений.

Упадок гуманистической драмы. Творчество Бомонта и Флетчера было одним из признаков начинавшегося упадка английской драмы Возрождения, который и завершился в 20-х и 30-х годах XVII века. В этот период происходит решительное изменение ориен-

тации театра в целом. Буржуазия, в среде которой пуританская идеология завоевывает всё большее количество сторонников, усиливает свою борьбу против театра. С другой стороны, театр всё больше становится придворным аристократическим развлечением.

Утвердившись у власти, пуритане в 1642 году парламентским актом запретили все публичные театральные представления. Таким образом, был положен конец английскому театру эпохи Возрождения. Закрыв театры, пуританская буржуазия не только воспрепятствовала пропаганде аристократических и монархических взглядов со сцены, но уничтожила те жизнеспособные элементы, которые имелись в английском театре, ибо буржуазия не без основания опасалась той критики новых буржуазных отношений, которую давали в своих пьесах писатели-гуманисты. Никогда больше после этого английское драматическое искусство не подымалось на ту высоту, которой оно достигло в эпоху Возрождения.





XVII ВЕК

ЛИТЕРАТУРА АНГЛИЙСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ XVII ВЕКА

Английская буржуазная революция. Если в начальный период своего развития английская буржуазия поддерживала королевскую власть как силу, обуздавшую своеволие феодалов, то с конца XVI века рамки абсолютной монархии становятся тесными для дальнейшего развития капиталистического производства. Буржуазия уже больше не могла мириться с господством земельного дворянства.

Борьба буржуазии против дворянско-монархического строя, начавшаяся в последние годы царствования Елизаветы, стала всё более расширяться с воцарением династии Стюартов. Карл I, вступивший на престол в 1625 году, решил положить конец оппозиции буржуазии и распустил парламент. Но в 1640 году он вынужден был снова созвать его. Этот парламент, прозванный «Долгим», просуществовал до 1653 года и сыграл важную роль в политических событиях эпохи.

Парламент вступил в борьбу с королевской властью. Карл I в 1642 году уехал из Лондона и стал собирать армию, чтобы подавить оппозицию буржуазии посредством вооружённой силы. Парламент также собрал войска, и осенью 1642 года началась гражданская война, которая завершилась полным разгромом королевской армии в 1648 году. Карл I был взят в плен и предан суду, который приговорил его к смертной казни. В январе 1649 года короля обезглавили, и Англия была провозглашена республикой (the Commonwealth).

В годы гражданской войны выдвинулся полководец парламентских войск Оливер Кромвель, который возглавил правительство республики. Развитие общественно-политической борьбы в период республики привело к установлению единоличной диктатуры Кромвеля, который получил титул лорда-протектора Англии.

Характеризуя английскую буржуазную революцию, Маркс писал: «В 1648 году буржуазия в союзе с новым дворянством боролась против монархии, феодального дворянства и господствующей церкви». Как указывал Маркс, «...буржуазия была тем классом, который действительно стоял во главе движения. Пролетариат и не принадлежавшие к буржуазии слои городского населения либо не имели еще никаких отдельных от буржуазии интересов, либо не составляли самостоятельно развитого класса или части класса»¹. Решающую роль в революции сыграли народные массы, ибо, как отмечал Энгельс, «...исключительно благодаря вмешательству этого йоменри² и плебейского элемента городов борьба была доведена до последнего решительного конца, и Карл I угодил на эшафот»³.

Политическая борьба в Англии XVII века протекала в теснейшей связи с борьбой религиозной. Буржуазная революция проходила под религиозными лозунгами. Пуританская религия составила идеологию революционной буржуазии Англии XVII века. Библия была для пуритан не только предметом религиозного культа, но и сводом политических и нравственных истин. Это наложило свою печать и на литературу рассматриваемого периода.

Буржуазии нужны были «...идеалы, искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»⁴.

Английская революционная буржуазия отвергла традиции материализма, свойственные культуре Возрождения, ища таких идеологических форм, которые помогали бы ей скрыть и от самой себя, и от народных масс буржуазно-ограниченное содержание борьбы. Такую идеологию буржуазия нашла в кальвинизме, в пуританской религии. Вот почему «Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого Завета»⁵.

МИЛЬТОН

Наиболее выдающимся английским поэтом середины XVII века был Джон Мильтон (John Milton, 1608—1674). Его жизнь и творчество неразрывно связаны с судьбами английской буржуазной революции XVII века, активным участником которой он был. Дед поэта был зажиточным йоменом, отец, состоятельный нотариус, уже принадлежал к джентри. Будущий поэт получил в молодости прекрасное образование. Он учился в Кембриджском университете, в 1629 году получил степень бакалавра, а в 1632 году — степень

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VII, стр. 54.

² Йоменри (усоплагу) — состоятельное крестьянство в Англии.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. 2, стр. 297.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 324.

⁵ Там же.

магистра. Университетские власти предложили ему вступить в духовный сан, но молодой Мильтон, который уже тогда не мирился с господствовавшим строем, отказался стать в ряды послушного монархии англиканского духовенства. Он предпочёл уединённую жизнь в имении отца в Хертоне, где провёл несколько лет, занимаясь наукой и поэзией. В 1638—1639 годах Мильтон совершил путешествие за границу, посетил Париж, долго жил в Италии (в Генуе, Флоренции, Риме, Неаполе). Существует рассказ о том, что молодой Мильтон встретился с великим учёным Галилеем, уже подвергшимся к тому времени пыткам инквизиции. На обратном пути Мильтон заехал на родину Кальвина в Женеву, после чего вернулся в Англию и некоторое время занимался педагогической деятельностью, обучая своих племянников и детей знакомых.

Уже в эти годы Мильтон начал свою поэтическую деятельность. Свои первые стихи он написал, когда ему было 15 лет. На протяжении 20-х и 30-х годов XVII века Мильтон создал значительное количество поэтических произведений.

Первый период творчества. Первый период его творчества, охватывающий 1625—1640 годы, характеризуется идейным самоопределением поэта, формированием его взглядов и эстетических вкусов. Поэзия молодого Мильтона с самого начала — «серьёзная» поэзия. В ней нет эротических мотивов, отсутствует характерный для поэзии позднего Возрождения гедонизм. Нет у него и мистического надрыва поэтов-«метафизиков». Творчество молодого Мильтона отличает большая идейность и философская глубина. В эпоху кризиса гуманистического мировоззрения поэт производит переоценку ценностей, стремясь выработать мировоззрение, отвечающее новым требованиям времени.

Мильтон был и наследником ренессансного гуманизма и поэтом-пуританином, что с самого начала предопределило двойственный характер его поэзии.

Он воспевает красоту природы в «Оде майскому утру» (Song on May Morning, 1630) и пишет религиозную оду «На утро рождения Христа» (Ode on the Morning of Christ's Nativity, 1630).

Борьба ренессансных и пуританских настроений получила выражение в наиболее зрелых произведениях его раннего творчества — в поэме «Весёлый» (L'Allegro) и «Задумчивый» (Il Penseroso), созданных им в 30-х годах XVII века, но напечатанных впервые в 1645 году. Вероятно, интерес к итальянской поэзии подсказал Мильтону дать своим поэмам итальянские названия. В L'Allegro он рисует весёлого и беззаботного юношу, который гонит прочь меланхолию, так как душа его полна желаний и он хочет испытать все высокие радости, которые может дать жизнь. В il Penseroso Мильтон выводит молодого человека, который, наоборот, гонит от себя веселье и отдаётся во власть «божественной меланхолии».

В этот период Мильтон написал также «Комус» (Comus, 1637) и элегию «Лисидас» (Lycidas, 1638). В этой последней звучат и

политические мотивы — неудовлетворённость условиями современной общественной жизни и критика англиканского духовенства и епископальной церкви.

Второй период творчества Мильтона охватывает 1640—1660 годы. Это — период непосредственного участия поэта в общественно-политической борьбе.

Мильтон на протяжении революционного двадцатилетия почти совершенно отказывается от поэзии. Он становится публицистом и выдвигается в первые ряды политических писателей эпохи. Его политические сочинения были рупором пуританской партии. Они были и откликом на запросы дня и вместе с тем содержали теоретическое обоснование основных принципов политики революционного пуританства.

В 1644 году Мильтон выступил со своей знаменитой «Ареопагитикой» (Agoragitica) — обращением к парламенту («ареопагу»), посвящённым утверждению свободы слова, которая представляется Мильтону необходимым условием республиканского строя, основанного на разуме и справедливости. Мильтон высоко ценит печатное слово: «Тот, кто уничтожает книгу, убивает самый разум», ибо «хорошая книга есть жизненная кровь высокого разума». Свобода слова для Мильтона — гарантия наибольшего совершенства политической жизни.

«Ареопагитика» Мильтона сыграла видную роль на протяжении XVII—XVIII веков в борьбе за буржуазно-демократические свободы.

После казни Карла I начался поход общеевропейской феодальной реакции против буржуазной пуританской революции. На континенте Европы появляется ряд памфлетов и трактатов, направленных против молодой буржуазной республики. Эти сочинения засылаются в Англию, они распространяются по разным странам Европы с целью морально-политической изоляции буржуазно-пуританской Англии. По поручению государственного совета Мильтон написал в ответ на памфлеты реакционеров свою знаменитую «Защиту английского народа» (Pro Populo Anglicano Defensio, 1650, и Pro Populo Anglicano Defensio Secunda, 1654). Вся полемика велась на международном для того времени латинском языке. Оба трактата Мильтона написаны в резком полемическом стиле. Не ограничиваясь оправданием действий пуритан, казнивших Карла I, Мильтон излагает здесь свои политические принципы. «У христиан не должно быть никакого короля, — пишет он, — а если уж иметь его, то король должен быть слугой народа. Самодержавие и христианство несовместимы». Нилучшая форма управления — республика. «Насколько лучше и более достойно людей, желающих богатства, свободы, мира, — добыть их посредством собственной добродетели, предприимчивости, благоразумия и доблести, нежели тщетно ожидать и надеяться на них под властью короля».

В 1649 году Мильтон был назначен латинским секретарём государственного совета. Официально его обязанности заключались в том, чтобы вести на латинском языке дипломатическую

переписку, но фактически Мильтон был также чем-то вроде министра пропаганды республиканского правительства. Отличаясь с детства слабым зрением, Мильтон в начале 50-х годов был предупреждён врачами, что для сохранения остатков зрения ему необходимо прекратить всякую работу. На это он ответил: «Подобно тому, как я пожертвовал поэзией, так теперь я готов принести на алтарь свободы свои глаза». В результате усиленных занятий Мильтон в 1652 году ослеп. Тем не менее при помощи секретарей он с прежней энергией продолжал свою государственную и публицистическую деятельность. «Вторая защита английского народа» была написана им тогда, когда он был уже слепым.

Сонеты. За двадцатилетний период революционной деятельности Мильтон написал около двадцати сонетов, часть которых носила политический характер. Таковы сонет VIII, написанный в 1642 году в связи с ожидавшимся нападением королевской армии на Лондон, сонет XV, посвящённый главнокомандующему Ферфаксу (1648), сонет XVI, посвящённый Кромвелю (1652), сонет XVII, обращённый к Генри Вену младшему (1652), и сонет XVIII, в котором Мильтон выразил своё возмущение злодейской резнёй, учинённой в 1655 году над пьемонтскими протестантами в Италии. Небезинтересно отметить, что в отличие от других поэтов, прославлявших диктатуру Кромвеля, сонет Мильтона, посвящённый Кромwelю, воспевае́т его как борца за свободу и призывает не стремиться к личному возвеличению и злоупотреблению властью.

Из стихов на личные темы особенно значительны сонет Мильтона о своей слепоте (XIX) и сонет, посвящённый им памяти второй жены (XVIII).

Третий период. Реставрация Стюартов положила конец политической деятельности Мильтона. Слепота делала его безвредным в глазах монархического правительства, и его не подвергали преследованиям.

Поражение революции не сломило Мильтона. Живя в бедности, окружённый немногими друзьями, он обращается к литературной деятельности.

Именно в годы Реставрации он создаёт свои наиболее крупные художественные произведения — две большие поэмы и трагедии, которые он диктовал своим дочерям и друзьям.

Третий период творчества Мильтона (1660—1674) — это период создания им произведений, выразивших в художественной форме идеалы буржуазной пуританской революции.

Все три большие произведения, созданные Мильтоном в этот период, написаны на библейские сюжеты, они проникнуты духом революционного пуританства XVII века. Мильтон, поэт буржуазной пуританской революции, воспользовался для создания своих монументальных произведений «языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого Завета».

«Потерянный рай». В 1667 году увидела свет грандиозная эпическая поэма Мильтона «Потерянный рай» (*Paradise Lost*). Револю-

ционный характер этой поэмы, несмотря на её библейский сюжет, был высоко оценён Белинским, который писал: «Поэзия Мильтона — явно произведение его эпохи; сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного Сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое».

Революционное содержание поэмы проявляется в изображении борьбы Сатаны против Бога. При этом, как справедливо отметил Белинский, в поэме Мильтона с самого начала есть существенное противоречие. Как пуританин, Милтон должен был сделать своим героем Бога. Но Бог Мильтона — суровый небесный тиран или, как называют его ангелы, «небесный король», а архангел Рафаил даже именует его «суверенным королём». Сатана имеет полное право сказать о Боге, что он

Один царит, как деспот в небесах.

Милтон-революционер вступает в противоречие с Мильтоном-пуританином. Вот почему с гораздо большей привлекательностью обрисована фигура бунтаря Сатаны, восставшего против Бога. Хотя Сатана свергнут с небес в преисподнюю, однако его сторонники не намерены покориться «небесному тирану».

Вся поэма — смелый вызов торжествующей реакции. Многие эпизоды борьбы между Богом и Сатаной содержат отзвуки гражданской войны между королём и парламентом, что особенно подчёркивается таким анахронизмом, как использование артиллерии в битвах между силами неба и ада. Речи персонажей, полные библейского пафоса, содержат явные отголоски парламентского красноречия и публицистики эпохи.

Вторую линию сюжета поэмы составляет история грехопадения Адама и Евы и их изгнания из рая.

Изображение Адама и Евы в поэме Мильтона является свидетельством духовного родства поэта с гуманистами эпохи Возрождения. Эти образы задуманы Мильтоном как символическое воплощение всего человечества, проходящего трудный путь искания наиболее совершенных форм жизни. Адам и Ева жаждут знания, и Ева решает пожертвовать «райским блаженством» ради постижения тайн жизни. Правда, жизнь Адама и Евы после изгнания из рая становится тяжёлой, но Адам не видит в этом несчастья:

Трудом своим питаться должен я,
Но это ли — несчастье? Опасней
И тягостней была бы праздность мне.

В поэме даётся символическое изображение путей исторического развития человечества, утрачивающего свою первоначальную свободу и подпадающего под иго тирании. Милтон не мирится с деспотизмом и вкладывает в уста Адама и архангела Михаила свободолобивые речи.

Милтон считал, что поражение революции и возвращение Стюартов имели своей важнейшей причиной незрелость народных

масс, неподготовленность их к новым, высшим формам жизни. Поэтому человечество должно пройти ещё долгий путь испытаний, прежде чем оно созреет для «райской» жизни. Есть все основания полагать, что Мильтон, горячий приверженец идей буржуазно-демократической революции, был неудовлетворён самим ходом этой революции, действиями её вождя Кромвеля. Его поэма выражает не только пафос пуританской революции, в ней содержится и критика её. Но это — критика слева, а не справа, критика со стороны последовательного республиканца, не удовлетворённого диктатурой Кромвеля. Однако неудача революции не заставила Мильтона отказаться от своих идеалов, но теперь он стал искать иных путей их осуществления.

«Возвращённый рай». Поэма «Возвращённый рай» (Paradise Regain'd, 1671), сюжетно никак не связанная с «Потерянным раем», однако близка к ней в идейно-политическом плане. Совершая с религиозной точки зрения страшное кощунство, Мильтон наделяет героя этой поэмы — Христа — чертами собственной личности. Его Христос — идеализированный образ буржуазного революционера.

Мессия Мильтона ставит себе те же цели, что автор «Ареопагитики» и «Защиты английского народа»:

...Я мечтал народ избавить
От римского владычества, из мира
Изгнать навек насилие и, правде
Свободу дав, восстановить равенство.

Христос в этой поэме, подобно самому Мильтону, изображён в такой момент, когда он убеждается в том, что люди ещё не созрели для свободы. Герой печально признаёт тот факт, что «племена, томимые в оковах», «тому подверглись добровольно». Глубокая усталость сквозит в словах Христа, говорящего, что теперь «не станет он радеть об их свободе». Сатана, играющий здесь совсем иную роль, чем в «Потерянном рае», не может соблазнить Христа ни богатством, ни сладострастием, ни властью и почестями, ни даже знанием. Христос попрежнему ставит себе целью служить освобождению народа. Путь к этому он видит в просвещении умов:

Сердца людей словами покорять
И вразумлять заблудшие их души...

«Самсон-борец». Однако, как ни сильны просветительские мотивы в «Потерянном рае» и «Возвращённом рае», Мильтон-революционер жаждет действия и прежде всего — мести. Призывом к борьбе, страстным стремлением к ней насыщено последнее из больших произведений Мильтона — трагедия «Самсон-борец» (Samson Agonistes, 1671). Как и в «Возвращённом рае», библейский герой напоминает самого Мильтона.

Ослеплённый Самсон, преданный женой-филистимлянкой, томится в рабстве у победивших его врагов. Однако побеждённый Сам-

сон не смиряется. Отчаяние, возникшее от сознания своего поражения, уступает место стремлению к борьбе и жажде возмездия. Самсон накапливает силы и осуществляет месть над врагами:

Самсон наш умер,¹
Как мог один Самсон: он пал героем,
Сторней отомстив своим врагам.

Поэма содержит призыв к молодому поколению продолжать борьбу: Мильтон ждёт, что «юноши бесстрашные придут» и

Вдохновятся памятью героя
К свершенью дел великих и отважных.

Таким воинственным аккордом заканчивается жизнь, борьба и литературная деятельность поэта английской буржуазной революции Джона Мильтона.

Художественные особенности поэзии Мильтона. Мильтон отказался от той пышной орнаментики, которой украшали свои стихи поэты Ренессанса. Его стиль отличается величавой и несколько суровой простотой. Свои большие поэмы он написал белым стихом.

Хотя сюжеты всех крупных произведений Мильтона были заимствованы из Библии, в художественной обработке их он применял формы классической античной литературы. «Потерянный рай» был попыткой возрождения формы античного эпоса. Создавая поэму, Мильтон подражал «Илиаде» Гомера и особенно «Энеиде» Вергилия. При всей значительности социально-философского содержания поэмы, попытка Мильтона оказалась искусственной, ибо, как отмечал Маркс, «...относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы как только началось художественное производство как таковое»¹. Попытка Мильтона сочетать эпическую форму, созданную греческим искусством, с христианской библейской мифологией, была, несомненно, искусственной, и «Потерянный рай» не является произведением в достаточной степени органичным.

Для «Самсона-борца» Мильтон выбрал форму античной трагедии. Хотя это произведение писалось не для сцены и представляет собой скорее драматическую поэму, тем не менее оно проникнуто подлинным драматизмом.

Творчество Мильтона знаменовало переход от поэтического стиля возрождения к классицизму, который утверждался в английской литературе тогда, когда Мильтон создавал свои большие поэмы, то есть в годы Реставрации. Но если другие писатели 1660—1670 годов принадлежали к направлению придворно-аристократического классицизма, то Мильтон был представителем буржуазно-демократического классицизма, утверждавшего республиканские идеи.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 200.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ

Реставрация монархии Стюартов. Когда в 1658 году умер Оливер Кромвель, звание лорда-протектора по наследству перешло к его сыну Ричарду, который не был в состоянии управлять государством. Буржуазия нуждалась в сильной власти для того, чтобы удержать народ в подчинении. Правящие круги решили вернуть в страну наследника казнённого короля — Карла II, находившегося в эмиграции во Франции. С ним вместе в Англию возвратились уцелевшие представители знати. Хотя Карл II обязался соблюдать интересы буржуазии, с его воцарением начался период дворянско-аристократической реакции, продолжавшейся и при его преемнике Якове II.

Реакция в области социально-политической сопровождалась идеологической реакцией. Идеологией буржуазно-демократических слоёв общества попрежнему оставалось пуританство. Светская культура, которая возродилась в этот период, носила подчёркнутый дворянско-аристократический характер.

В противовес строгим нравам пуританства, господствовавшим в годы республики, социальный быт периода Реставрации отличался крайней распушенностью нравов. Это проявлялось, конечно, прежде всего в среде дворянства.

В литературе рассматриваемого периода происходило утверждение стиля классицизма. Важным фактом культурной жизни было восстановление театров, содействовавшее возрождению драматургии.

ДРАЙДЕН

Крупнейшим представителем английского классицизма периода Реставрации был Джон Драйден (John Dryden, 1631—1700). Жизненный и творческий путь Драйдена был необычайно извилист. Начав литературную деятельность в годы республики, он прославлял Кромвеля, но стоило только вернуться Стюартам, как он стал писать оды в честь Карла II. В 1670 году он получил звание поэта-лауреата и был назначен придворным историографом. Драйден усердно трудился, чтобы оправдать своё лауреатство. В 1681 году он опубликовал политическую поэму «Авессалом и Ахитофель» (*Absalom and Achitophel*), направленную против вигов, стремившихся сделать наследником престола герцога Монмутского. Этот последний и выведен в поэме под именем Авессалома, тогда как вождь вигов Шефтсбери представлен в качестве хитрого и коварного Ахитофеля.

Поэма «Медаль» (*The Medal*, 1682) также была направлена против вигов и их вождя Шефтсбери. В этой политической сатире Драйден осмеивает демагогию вигов, апеллировавших к народу. Поэма вызвала ответы со стороны литературных сторонников вигов, которым Драйден в свою очередь ответил сатирой «Мак Флекно» (*Mac Flecknoe*, 1682).

Поэзия Драйдена. Значительное место в поэзии Драйдена занимали также религиозные вопросы. В 1682 году он написал поэму «Religio Laici, или Вера мирянина» (*Religio Laici or a Layman's Faith*), направленную против деизма в защиту религии, осуждавшую католицизм и прославлявшую англиканскую церковь. Но уже пять лет спустя, когда на престол взошёл Яков II, который был католиком, Драйден тоже переходит в католицизм и создаёт поэму «Лань и пантера» (*The Hind and the Panther*, 1687), прославляющую римско-католическую церковь, представленную в виде белоснежной лани в противоположность хищной и жестокой пантере — англиканской церкви.

Названные произведения характеризуют Драйдена как поэта-сатирика. Но он писал также оды. Особенно известна его ранняя ода «Чудесный год» (*Annus Mirabilis: The Year of Wonders*, 1666), отмечавшая ряд событий, заполнивших общественную и политическую жизнь Англии в 1666 году, — пожар Лондона, победы английского флота в войне против Голландии и другие. Из более поздних од отметим «Пиршество Александра» (*Alexander's Feast, or The Power of Musique*, 1697), воспевающую музыку как прекраснейшее из искусств¹. Оды Драйдена, как и его сатиры, знаменуют утверждение классицизма в английской поэзии.

Драматургия Драйдена. Драйден был плодовитым драматургом, написавшим 27 пьес различного жанра: комедий, трагикомедий, опер и трагедий. Драматургическое творчество Драйдена разнообразно не только в жанровом, но и в стилевом отношении. Он подражал различным образцам, испанским и французским, пока не выработал своего оригинального жанра. Таковы его «героические пьесы» (*heroic plays*) — «Королева индейцев» (*The Indian Queen*, 1682), «Император индейцев» (*The Indian Emperor*, 1665), «Завоевание Гренады испанцами» (*The Conquest of Grenada by the Spaniards*, 1670), «Ауренг-Зеб» (*Aureng-Zebe*, 1675).

Героические пьесы были проникнуты дворянской идеологией, их неизменными темами были любовь и честь, они идеализировали дворянский монархический строй. Таким же духом проникнуты и более поздние драматические произведения Драйдена, в которых он выступает уже как последователь принципов классицизма в трагедии. Таковы его пьесы «Всё за любовь» (*All for Love*, 1677), «Дон Себастьян» (*Don Sebastian*, 1689). Драйден был также автором нескольких комедий из светского быта; лучшая из них — «Модный брак» (*Marriage a-la-Mode*, 1671).

Драйден-критик. Драйден явился родоначальником литературной критики в Англии. Свои литературно-критические суждения он изложил в «Опыте о драматической поэзии» (*An Essay of Dramatick Poesie*, 1668) и в предисловиях к своим произведениям. Драйден первый дал характеристики крупнейших английских

¹ Есть прекрасный русский перевод В. А. Жуковского «Пиршество Александра, или торжество гармонии».

писателей — Чссера, Спенсера, Шекспира, Бен Джонсона, Бомонта и Флетчера. В своих критических работах Драйден, оценивая творчество поэтов с точки зрения вклада, внесённого ими в развитие английской поэзии, определял индивидуальное своеобразие их. В своих оценках он исходил в основном из принципов поэтики классицизма, однако это не мешало ему по достоинству оценить величие Шекспира, творчество которого никак не укладывалось в рамки правил классицизма. В оценках Драйдена встречаются противоречия. Он не всегда был последователен, но всё же он первый английский критик, исходивший в своих суждениях из определённой системы эстетических взглядов. Деятельность Драйдена в данной области заслужила ему звание «отца английской критики».

Комедия Реставрации. В серьёзной драматургии периода Реставрации царила искусственность, правдивое изображение жизни подменялось идеализацией дворянско-аристократического быта. Гораздо ближе к действительности была комедия Реставрации, дававшая неприкрытое изображение дворянского быта. Как известно, период Реставрации характеризовался необычайной распушенностью нравов дворянской среды. Авторы комедий изображали пороки аристократии, с циничной откровенностью описывая разврат и распутство знати.

Крупнейшие представители комедии Реставрации — Вильям Уичерли (William Wycherley, 1640?—1716), Вильям Конгрив (William Congreve, 1670—1729), Джон Ванбру (John Vanbrugh, 1664—1726) и Джордж Фаркер (George Farquhar, 1678—1707).

Написанные с немалым техническим мастерством, динамичные, отличающиеся остроумным диалогом, комедии Реставрации в целом дают весьма неприглядную картину полного нравственного разложения английского дворянства того времени. Надо при этом отметить, что и сами авторы комедий не питают никакого предубеждения по отношению к своим героям. Для них вся эта развращённость является естественной, они не бичуют нравы, а с лёгким юмором и весёлой усмешкой показывают родную им по духу социальную среду.

Новая победа буржуазии в 1688 году, естественно, привела к борьбе против аристократической реакции в литературе. Ряд писателей и критиков выступили против аморальности дворянской литературы. Наиболее значительным было выступление Джереми Колльера (Jeremy Collier), написавшего «Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской сцены» (A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, 1698). Критика Колльера и других писателей оказала некоторое влияние на писателей, которые после «славной революции» стали вводить нравоучительные элементы в свои пьесы, что сказывается в последних произведениях Ванбру и Фаркера.

Беньян. Однако борьба против дворянства и его литературы началась ещё в годы Реставрации. Виднейшим представителем литературной оппозиции режиму Реставрации был Джон Беньян

(John Bunyan, 1628—1688), крупнейший писатель-прозаик второй половины XVII века.

Беньян был выходцем из народа. Насильственно завербованный в солдаты, он участвовал в гражданской войне на стороне короля, а после победы пуритан вернулся в родную деревню и стал бродячим лудильщиком. В 1653 году он вступил в сектантскую общину и вскоре стал рьяным проповедником пуританской религии. Во время Реставрации он был арестован за свою проповедническую деятельность и, так как он отказался прекратить её, его продержали в заключении двенадцать лет.

«Путь паломника». Беньян — представитель демократических слоёв пуританства, тесно связанный с жизнью народа. Его крупнейшим произведением является аллегорический роман «Путь паломника» (*The Pilgrim's Progress*, I часть — 1678; II часть — 1684). Изображая паломничество своего героя Христиана, ищущего пути к Граду спасения, Беньян посредством аллегории создаёт сатирически-обличительную картину нравов времён Реставрации. Он бичует разврат и всеобщую продажность, описывая Град тщеславия, в центре которого находится знаменитая Ярмарка тщеславия. «На этой ярмарке продаются любые товары: дома, земли, торговые предприятия, почести, повышения, титулы, страны, королевства, похоть, удовольствия и наслаждения всякого рода, как-то: шлюхи, сводни, жёны, мужья, дети, господа, слуги, жизнь, кровь, тела, души, серебро, золото, жемчуг, драгоценные камни, и всё, что угодно... Здесь увидишь, и совсем даром, воровство, убийства, прелюбодеяния, клятвопреступления, — и всё это кроваво-красного цвета». Отношение Беньяна к дворянству достаточно ясно выражено в том, как он величает аристократов: лорд Сибарит, лорд Промотай, лорд Тщеславец, лорд Сластолюбец, сэр Скопидом. Герой романа Христиан говорит, что «если бы все люди разделяли его мнение, то, будь это возможно, ни один из этих дворян не остался бы в городе».

«Бэдмен». Осуждая развращённые нравы дворянского общества времён Реставрации, Беньян противопоставляет им свой пуританский идеал суровых и простых нравов. Критика Беньяна была выражением недовольства народных масс. Писатель выступал не только с осуждением дворянства, но и с критикой буржуазии. Это получило своё выражение в романе «Жизнь и смерть мистера Бэдмена» (*The Life and Death of Mr. Badman*, 1680), где аллегория сочетается с реалистическим воспроизведением буржуазного быта эпохи.

Главный персонаж романа — Бэдмен, что в переводе означает «дурной человек», — типичный буржуа-стяжатель. Начав с подмастерья, он постепенно приходит к богатству, которое наживает, нечестными путями. Беньян подробно описывает этот тип дельца рассказывая о его проделках и спекуляциях. Бэдмен аморален. Вот как он выражает своё «кредо»: «Я могу быть верующим и неверующим, могу быть чем угодно и ничем. Могу сквернословить и

осуждать тех, кто сквернословит. Могу лгать и осуждать лжецов». Его основной коммерческий принцип: «Покупать на самом дешёвом рынке и продавать на самом дорогом».

Корыстолюбию буржуазии Беньян противопоставляет мораль «честной бедности», он обращается с проповедью к своим читателям, призывая их к умеренности, благочестию, доброте и совестливости. При всей пуританской ограниченности положительных идеалов Беньяна его творчество имело большое значение, ибо разоблачало развращённость дворянства и корыстолюбие буржуазии. Как писатель Беньян был одним из предшественников романистов XVIII века.





ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

Англия в XVIII веке. Реакционная политика монархии Стюартов вызвала революционное брожение в народе. В 1685 году произошло восстание, возглавленное герцогом Монмутским, которое имело целью свержение Якова II. Восстание было подавлено правительством. Но господствующие классы понимали, что феодально-абсолютистский строй полностью изжил себя. Не желая повторения народной революции, подобной той, которая произошла в 40-х годах XVII века, верхушка дворянства и буржуазии решила произвести необходимые изменения без участия народа. В 1688 году произошла так называемая «славная революция» (the Glorious Revolution), как прозвали буржуазные историки этот переворот, совершённый правящими классами, в отличие от буржуазно-демократической революции, которую они называли всего лишь «великим бунтом» (the Great Mutiny).

«Славная революция» поставила у власти, вместе с Вильгельмом III Оранским, наживал из землевладельцев и капиталистов»¹. Верхушка обоих классов заключила компромисс: политическая власть оставалась в руках аристократии, но она обязывалась соблюдать интересы буржуазии. С этого времени «буржуазия стала скромной, но признанной частью господствующих классов Англии. Вместе с ними она была заинтересована в подавлении огромных трудящихся масс народа»².

Англия стала конституционной монархией. Именно после «славной революции» в Англии установился тот порядок, при котором король царствует, но не управляет. Власть перешла к парламенту и ответственному перед ним кабинету министров. Парламент состоял

¹ К. Маркс, Капитал, Госполитиздат, 1949, т. I, стр. 728.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 298.

из представителей двух партий господствующих классов — торн и вигов. Борьба между ними была не чем иным, как борьбой различных групп за власть и источники обогащения.

XVIII век был эпохой утверждения в Англии буржуазных порядков. Дворянское землевладение переходило к капиталистическим методам хозяйствования. И буржуазия, и аристократия в равной мере были охвачены горячкой обогащения. Возникают многочисленные акционерные компании, развиваются финансовые спекуляции.

Англия ведёт в XVIII веке ряд войн, целью которых было приобретение новых рынков и завоевание или сохранение ранее захваченных колоний. Особо следует отметить начало колониального грабежа Индии, осуществлявшегося так называемой «Ост-Индской компанией». Позорное поведение английских колонизаторов по отношению к индийцам вскрылось на скандальном процессе бывшего генерал-губернатора Индии Уоррена Гастингса (1786—1795).

Процесс экспроприации английского крестьянства, начавшийся ещё в XV веке, был завершён в XVIII столетии. Захват общинных земель крестьян помещиками был узаконен парламентским актом. В итоге английская деревня пережила социальную катастрофу, большинство крестьян было согнано со своих земель, которые перешли к помещикам, разводившим овец и устраивавшим парки для охоты. Обезземеленное крестьянство составило внушительную резервную армию труда. Однако вся эта масса безработных не могла быть использована.

Одновременно с обезземеливанием крестьянства происходил промышленный переворот. Изобретение станков и всякого рода машин превратило Англию в первую капиталистическую индустриальную державу мира.

Эти процессы, происходившие на протяжении всего XVIII столетия, тяжелее всего сказывались на положении народных масс. Протест против эксплуататорской политики правящих классов Англии получал выражение в разных массовых политических движениях. В 20-х годах XVIII века наблюдался подъём национально-освободительного движения ирландского народа против угнетателей-англичан. Эта борьба ирландцев не прекращалась на протяжении всего столетия. Шотландский народ дважды восставал на протяжении первой половины XVIII века. Оба восстания — 1715 и 1745 годов — проходили под лозунгом восстановления монархии Стюартов. Однако значение их не ограничивалось реакционными династическими целями. Патриархальное крестьянство Шотландии активно участвовало в этих восстаниях, видя в монархии Стюартов силу, способную обуздать наступление капитала на патриархальный крестьянский уклад.

Во второй половине XVIII века в самой Англии возникает буржуазно-демократическое движение, связанное с деятельностью Уилкса. Уилкс был членом парламента от графства Мидлсекс. В 1768 году, когда он был лишён своего места в парламенте, народ

выступил с протестом против антидемократических действий правительства. Во время происшедших волнений войска стреляли в толпу, и это привело к забастовкам и массовым демонстрациям различных слоёв трудящихся. Вокруг Уилкса группировались активные демократические силы Англии второй половины XVIII века. Популярнейшим лозунгом того времени были слова «Уилкс и свобода!»

В 1780 году произошли антикатолические бунты, возглавлявшиеся лордом Гордоном, в которых наиболее активной силой были беднейшие слои лондонского населения. Наконец, большое значение для всей социально-политической истории Англии второй половины XVIII века имело восстание английских колоний в Америке, превратившееся в войну за независимость и приведшее к образованию США.

Просветительство. Передовым идейным течением эпохи было просветительство. Просветители выступали как идеологи буржуазно-демократических слоёв английского общества. Характеризуя просветителей, В. И. Ленин указывал, что они были одушевлены «...горячей враждой к крепостному праву и всем его порождениям в экономической, социальной и юридической области». Такова первая характерная черта просветительства. Вторая черта — горячая защита просвещения, самоуправления, свободы. «Наконец, третья характерная черта «просветителя» — это отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые ещё не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние, и искреннее желание содействовать этому»¹.

Указывая на то, что просветительство было буржуазным движением, В. И. Ленин отмечал, что из этого не следует делать вывода о том, будто бы просветители выступали только как защитники узких классовых интересов буржуазии: «Нельзя забывать, что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного».²

Английские просветители, в отличие от просветителей других стран, выступили в эпоху, не предшествовавшую буржуазной революции, а уже после того, как она свершилась в их стране. Поэтому

*в своей
англ.
просв.*

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 472.

² Там же, стр. 473.

английские просветители не ставили таких революционных целей, какие выдвигали перед народом французские просветители XVIII века. В Англии основным вопросом общественного развития было не свершение революции, которая уже произошла, а доведение этой революции до конца. Как было указано, в итоге двух бржуазных революций в Англии установился социально-политический строй, в основе которого был компромисс между правящей верхушкой прежнего господствующего класса — дворянством — и верхушкой нового господствующего класса — буржуазией. Пострадали от этого компромисса в первую очередь народные массы.

Английское просветительство не было вполне единым по своей социальной направленности. Одна часть просветителей выступала с поддержкой основ существующего строя, считая достаточными некоторые частные реформы. Это более умеренное крыло английского просветительства имело своих представителей в литературе в лице таких писателей как Поп, Дефо, Аддисон, Стиль, Ричардсон. Другое, более радикальное крыло просветителей боролось за решительную демократизацию управления государством, защищало интересы эксплуатируемых трудовых масс народа, крестьян и ремесленников. Наиболее значительными представителями радикально-демократического крыла английского просветительства были Свифт, Фильдинг, Гольдсмит, Шеридан.

Свое название просветители получили потому, что главным средством преобразования общества они считали просвещение. Просветители верили в силу разума. «Никаких внешних авторитетов они не признавали. Религия, взгляды на природу, общество, государство, — все подвергалось их беспощадной критике, все призывалось пред судилище разума и осуждалось на исчезновение, если не могло доказать своей разумности. Разум стал единственной меркой, под которую все подводилось. Это было то время, когда, по выражению Гегеля, «мир был поставлен на голову», т. е. когда человеческая голова и придуманные ею теоретические положения предъявляли притязание служить единственным основанием всех человеческих действий и общественных отношений и когда вслед за тем противоречившая этим положениям действительность была фактически ниспровергнута сверху донизу. Все старые общественные и государственные формы, все традиционные понятия были признаны неразумными и отброшены, как старый хлам. Было решено, что до настоящего момента мир руководился одними предрассудками, и все его прошлое достойно лишь сожаления и презрения. Теперь впервые взошло солнце, наступило царство разума, и с этих пор суеверие и несправедливость, привилегии и угнетение уступят место вечной истине, вечной справедливости, естественному равенству и неотъемлемым правам человека». (Энгельс)¹

По существу это утверждение идей разума и справедливости¹ было той идеологической формой, в которой получили свое выраже-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 17.

ние принципы утверждавшегося нового, буржуазного строя: «Мы знаем теперь, что это царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии» (Энгельс)¹. Однако просветители искренно верили, что их деятельность принесёт благосостояние всему человечеству, а не одному только классу буржуазии.

Философы и писатели английского Просвещения выдвигали в своих произведениях ряд вопросов, которые они считали основными для решения общественных противоречий. Просветители исходили из того, что не божественные силы, а сами люди должны решить эти вопросы. Хотя многие из них не отвергали официальной религии, тем не менее просветительская мысль в целом характеризовалась стремлением найти решение социальным проблемам за пределами церковного учения. Большое распространение в XVIII веке получили деизм, этот по выражению Маркса «стыдливый материализм», и материалистическая философия. Просветителям ещё чужд был историзм. Всю историю человечества они делили на две формы бытия человека. Первоначальной формой или «естественным состоянием» они считали жизнь первобытного человека на лоне природы. При этом просветители в противовес реальной истории полагали, будто бы люди сначала жили разрозненно, в одиночку и были поэтому совершенно свободны. Когда же люди объединились и стали жить большими коллективами, они создали «цивилизацию», т. е. гражданское устройство, имевшее две основные формы — монархию или республику. Живя вместе, люди должны были выработать законы, определявшие их права и обязанности. В результате развития цивилизации человечество вышло из первобытного состояния и добилось расцвета культуры, науки, искусств. Однако по мере развития цивилизации появлялись пороки, которых не было у первобытного человека, когда он пребывал в «естественном состоянии». С развитием цивилизации большинство людей утратило свободу.

Проблема «естественного состояния» и «цивилизации» была, в сущности, формой, в которой решался вопрос о свободе. Просветители на разных этапах общественной жизни XVIII века различно решали эту проблему. На первых порах просветители верили в возможность утверждения добродетели и создания свободных условий жизни в пределах существующей цивилизации. Чем больше углублялись общественные противоречия, тем очевиднее становилось, что это невозможно. Тогда возникла идея возврата к «естественному состоянию» как единственного пути возрождения человека и достижения им свободы. Культ «естественного состояния» был связан с идеализацией старого патриархального уклада.

На протяжении XVIII века философы и писатели-просветители стремятся выработать такой кодекс нравственного поведения, который соответствовал бы принципам разума и общественной справедливости. По существу, речь шла о выработке морали для нового буржуазного общества.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 18.

Умеренное крыло английских просветителей разрабатывает нормы нравственного поведения, исходя из признания существующих социальных условий как наиболее справедливых. Другие просветители, стоявшие на радикально-демократических позициях, подчёркивали несоответствие между «естественной моралью» и современным им классовым обществом.

Просветители считали пропаганду своих идей важнейшим средством перевоспитания общества. В литературе они видели наиболее могучее орудие просвещения всех слоёв общества. Отсюда вытекала важнейшая характерная особенность всей просветительской литературы — её откровенная тенденциозность, поучительный характер.

Общая характеристика просветительской литературы и этапы её развития. Основное содержание литературы XVIII века составило художественное освоение новых форм общественной жизни, сложившихся в Англии в результате двух буржуазных революций. Господствующим литературным направлением XVIII века явился реализм. То была новая форма реализма, весьма отличная от реализма эпохи Возрождения. Реализм Возрождения отличался большой поэтичностью. Он рисовал могучие титанические образы людей. Изображение быта играло в нём второстепенную роль. Реализм XVIII века был отнюдь не поэтичным. Писатели изображали весьма прозаическую действительность окружавшего их буржуазного общества. Их герои были рядовые люди. В центре внимания писателей стояли вопросы повседневного быта.

Это отличие проявилось внешним образом уже в том, что если в литературе Возрождения преобладали поэтические жанры, то в литературе Просвещения господство перешло к жанрам прозаическим. Правда, критика XVIII века считала подлинным искусством лишь произведения, написанные в поэтической форме, игнорируя прозаические произведения, однако наибольшую популярность получила именно прозаическая литература, ибо в ней читатели находили гораздо более полное отражение современной им жизни, чем в поэзии. Преобладание прозы над поэзией в литературе XVIII века объясняется тем, что прозаическая действительность буржуазного общества не могла стать благодарным материалом для создания поэтических произведений.

XVIII век был эпохой зарождения и расцвета романа. Писатели-просветители создали жанр социально-бытового и правоучительного романа, который занял господствующее положение в литературе XVIII века.

Вплоть до начала XVIII века героями литературных произведений были, как правило, лица, принадлежащие к наиболее привилегированным сословиям общества. Даже у таких народных писателей эпохи Возрождения, как Марло и Шекспир, главные герои произведений были по преимуществу людьми высокого общественного положения — королями, знатными феодалами, дворянами. Героями литературы XVIII века явились люди из буржуазной и даже

из народной среды. Мы и раньше отмечали появление в литературе такого рода героев, но до XVIII века они составляли единичные явления. В XVIII веке герой из демократической среды занимает главное место в литературе: в центре романов английских писателей XVIII века, а также в драмах и поэмах стоят фигуры выходцев из буржуазии, обедневших мелких дворян и даже бедняков без роду и племени.

На протяжении своего развития английская литература в XVIII веке прошла через три этапа.

Первый период — раннее Просвещение — длился от «славной революции» до конца 30-х годов XVIII века. В этот период происходит формирование общих принципов просветительской идеологии. В художественном отношении эти десятилетия характеризуются господством в поэзии стиля классицизма, крупнейшим представителем которого был Александр Поп. Наряду с этим в начале XVIII века возникает новая прозаическая литература: появляются нравоописательные очерки Стиля и Аддисона и первые реалистические романы Дефо и Свифта.

Второй период — зрелое Просвещение — приходится на 40-е и 50-е годы XVIII века. В этот период утверждается господство реалистического социально-бытового и нравоучительного романа, представленного произведениями Ричардсона, Филдинга и Смоллета.

Третий период, охватывающий последние десятилетия XVIII века, отмечен появлением нового литературного направления — сентиментализма, главными представителями которого в области романа были Гольдсмит и Стерн. В этот же период достигает высшего расцвета реалистическая просветительская драма (Шеридан). Последние десятилетия XVIII века отмечены возрождением поэзии. Наконец, литературные явления, объединяемые общим названием «преромантизма», предвещают начало новой эпохи английской литературы — романтизма.

ПЕРВЫЙ ПЕРИОД АНГЛИЙСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

АЛЕКСАНДР ПОП

Биография. Первым выдающимся писателем-просветителем был поэт Александр Поп (Alexander Pope, 1688—1744). Он родился в Лондоне, в семье купца. Тяжёлая болезнь, перенесённая им в детстве, сделала его несчастным на всю жизнь. Поп был маленького роста и горбат, отличался крайне слабым здоровьем и всю жизнь страдал от своей физической немощи и уродства. Отроческие и юношеские годы он провёл в сельской местности, под Лондоном, около Виндзора. Уже с детства Поп обнаруживал незаурядные способности и в очень юные годы начал писать стихи, которые поражали взрослых. Драматург Уичерли ввёл молодого Попа в светские и

литературные круги Лондона, и с этих пор Поп становится одной из центральных фигур литературного мира Англии.

Вокруг него собрался кружок писателей, которые составили «клуб Мартина Скриблеруса» (Martin Scriblerus's Club). «Мартин Скриблерус» было выдуманное имя лица, прикрываясь которым члены кружка писали сатирические стихи по различным поводам. Из их замыслов создать общими силами большие литературные произведения ничего не вышло, но существует предание, что именно в клубе Мартина Скриблеруса у Свифта впервые возник замысел его знаменитого романа «Путешествия Гулливера».

Эстетические взгляды Попа. В 1711 году Поп опубликовал «Опыт о критике» (Essay on Criticism) — поэму, содержащую изложение принципов поэтики классицизма. В своих взглядах на поэзию Поп выступил как последователь поэтики французского теоретика классицизма Буало. Поп считает высшими образцами поэтического искусства произведения писателей древней Греции и Рима. Задача поэзии в том, чтобы подражать природе, но природа должна представлять в поэтических произведениях в красивом виде. Всё безобразное и уродливое исключается им из поэзии. Поп — сторонник строгого деления поэзии на жанры, не допускающего никакого смешения разных видов поэтического творчества. Он излагает правила «хорошего вкуса», которым должны следовать все писатели.

Хотя классицизм начал утверждаться в Англии ещё во второй половине XVII века, однако своего высшего развития он достиг в первые десятилетия XVIII века в творчестве Попа. Классицизм Попа не был строго последовательным. Сам он культивировал не столько те жанры, которые считались, согласно поэтике классицизма, наиболее высокими, а «низкие» жанры. Кроме того, он считал, что древние авторы не всегда превосходят новых писателей. Наконец, несмотря на свой классицизм, Поп всё же признавал Шекспира гениальным писателем.

Пасторальная поэзия. Первые произведения Попа были написаны в духе пасторальной поэзии, — «Пасторали» и поэма «Виндзорский лес» (Windsor Forest, 1713). В этих описательных поэмах природа представляла в идеализированном приукрашенном виде. Она была похожа на английские парки, с подстриженными деревьями и кустами, ровными дорожками и симметричными клумбами цветов. Поп выступил в этих поэмах как последователь принципов классицизма.

«Похищение локона». Поп сделал один из первых опытов изображения современной действительности в поэзии. В поэме «Похищение локона» (The Rape of the Lock, первый вариант — 1712, второй — 1714) он описал в шуточной форме анекдотический случай из жизни лондонского светского общества: некий щёголь отрезал у красавицы Белинды локон, и это вызвало необыкновенный переполох в светском мирке, где вращались оба героя поэмы.

«Похищение локона» — героико-комическая поэма. Этот жанр использует все типичные приёмы эпического повествования в па-

родийной форме. Комический эффект достигается посредством того, что мелкие и незначительные факты описываются в манере, в какой эпические поэты воспевают грандиозные события и великие героические деяния.

В поэме много совершенно прозаических бытовых подробностей, например описание будуара Белинды:

Записочки, булавки, безделушки,
Пуховки, пудра, библия и мушки.

Однако произведение Попа со всей наглядностью обнаружило узость и ограниченность этой поэтической формы, неспособной вместить обширное содержание современной жизни.

Философские поэмы. Классицизм Попа был просветительским. Свои философские, политические и этические взгляды Поп изложил в дидактических поэмах «Опыты о морали» (*Moral Essays*, 1731—1735), «Опыт о человеке» (*Essay on Man*, 1732—1734) и «Послание Арбетноту» (*Epistle to Dr. Arbuthnot*, 1735).

Поп стоял на оптимистических позициях. Он не отрицал наличия противоречий в жизни, но, следуя воззрениям немецкого философа Лейбница, считал, что эти противоречия являются лишь внешними и кажущимися. Во всём есть свой смысл, и мир устроен гармонически. Разумный человек умеет примирять противоречия. Оптимистическая философия Попа означала, по существу, безоговорочное принятие существующего социального строя и оправдание его. Поп выступил, таким образом, как писатель, воспевавший те общественные условия, которые сложились в результате классового компромисса 1688 года. Эта позиция Попа подверглась впоследствии критике со стороны представителей демократического крыла просветительства.

Переводы Попа. Переведя на английский язык «Илиаду» (1715—1720) и «Одиссею» (1725—1726) Гомера, Поп устранил из текста всё, что, по его мнению, было «вульгарным» и отдавало грубым, примитивным вкусом. Классический эпос античной Греции в обработке Попа предстал в приукрашенном виде. Поп стремился сделать так, чтобы «Илиада» и «Одиссея» соответствовали его понятиям о высоком стиле поэзии.

В 1725 году Поп выпустил издание сочинений Шекспира. Признавая Шекспира гениальным драматургом, он, однако, считал, что многое в его произведениях слишком грубо и поэтому в качестве редактора всячески «приглаживал» текст Шекспира.

Сатира Попа. Наряду с большим количеством мелких сатирических стихотворений. Поп создал большую сатирическую поэму «Дунсиада» (*The Dunciad*, первый вариант в 1728 году, второй, значительно расширенный — в 1742 году). *Dunce* по-английски означает «тупица». Этим именем Поп награждает своих многочисленных литературных противников.

Сатира Попа далеко не всегда была справедлива. Однако она была блестяща по форме и на целое столетие послужила образцом литературной сатиры; влияние этого произведения сказывается,

например, в поэме Байрона «Английские барды и шотландские обозреватели».

Поэтическая манера Попа. Большинство своих произведений Поп написал так называемым «героическим куплетом» (heroic couplet). Двустопица Попа отличалась совершенной отточенностью формы. Поп превращал их в законченные эпиграммы, афоризмы, изречения, немалое количество которых вошло в поговорку. Он писал живым, бойким языком, и если в описательных поэмах, а также в переводах поэм Гомера есть некоторая искусственная приподнятость стиля, то в философских, сатирических стихах, а также в «Похищении локона» Поп достиг естественности и большой живости языка. Вся поэзия Попа сугубо рассудочна. В поэмах Попа не встречается выражения глубоких чувств, сильных душевных переживаний, лирических настроений. Эта рационалистичность Попа противоречила самому существу поэзии, и уже очень скоро в Англии появились поэты, стремившиеся вернуть поэзии сферу человеческих чувств.

САТИРИКО-ПРАВОУЧИТЕЛЬНЫЕ ЖУРНАЛЫ

В XVII веке, в период английской буржуазной революции, в Англии возникают первые газеты, журналы и листки новостей. Однако после реставрации монархии Стюартов правительство ввело закон, ограничивающий издание периодических органов. «Славная революция» уничтожила эти ограничения, и в Лондоне сразу же стало выходить множество газет и журналов, которые были по преимуществу заполнены изложением различных новостей и сплетен.

Особенно большое значение для развития английской журналистики имела деятельность Даниэля Дефо, сделавшего периодическую прессу органом общественного мнения и ставшего основоположником английской публицистики XVIII века. Дефо-журналист занимался преимущественно общественно-политическими вопросами. Вскоре после него два писателя придали журналистике новое направление — нравоописательное и поучительное.

Аддисон и Стиль. Этими двумя писателями были Аддисон и Стиль, связанные долготелней дружбой, начавшейся ещё тогда, когда они учились в школе.

Джозеф Аддисон (Joseph Addison, 1672—1719) был сыном сельского священника. В школе Чартер-Хауз (Charter-House) он подружился с Ричардом Стилем. Аддисон окончил Оксфордский университет и получил степень магистра искусств (1693). Он путешествовал в течение двух лет на континенте, затем вернулся в Англию. В 1704 году Аддисон опубликовал поэму «Кампания» (The Campaign), в которой воспел победу английских войск под командованием герцога Мальборо под Бленгеймом. Поэма имела необыкновенный успех. Она определила всю последующую карьеру Аддисона. В 1706 году он был назначен помощником государственного секретаря, а затем стал секретарём генерал-губернатора Ирландии

(1709—1711). Аддисон принадлежал к партии вигов. Пока виги были у власти, он занимал высокие посты, приносящие ему значительный денежный доход. Когда в 1711 году у власти стала партия тори, Аддисон на время потерял свои должности, но в 1714 году, с возвратом его партии к власти, он снова получил назначение в правительство. В 1717—1718 годах он был помощником государственного секретаря.

Ричард Стиль (Richard Steele, 1672—1729) был не столь удачлив, как его друг. Сын ирландского юриста, Стиль по окончании школы тоже учился в Оксфордском университете, но окончил его без степеней. Дальнейшая его жизнь была весьма бурной. Он вступил в армию, дрался на дуэли, опубликовал религиозно-моральный трактат «Христианский герой» (The Christian Hero, 1701), поставил на сцене три комедии — «Похороны» (The Funeral, 1701), «Любовник-лгун» (The Lying Lover, 1703), «Нежный муж» (The Tender Husband, 1705), женился на вдове и через год сам овдовел, опять женился, издавал правительственную газету, был членом парламента, затем лишился своего депутатского мандата, руководил Дрюри-Лейнским театром, опять заседал в парламенте. Незадолго до смерти Аддисона друзья поссорились, разойдясь в мнениях по вопросам политики. В 1722 году Стиль опубликовал свою лучшую комедию «Совестливые влюблённые» (The Conscious Lovers). Теснимый нуждой, он уехал в провинцию и умер в валлийском городке Кармартене.

«Болтун». Стиль издавал журнал «Болтун» (The Tattler, 1709—1711), который выходил три раза в неделю по вторникам, четвергам и субботам. Название журнала объяснялось тем, что Стиль издавал его не от своего имени, а от имени Исаака Бикерстафа. Это было вымышленное имя персонажа, созданного сатириком Свифтом; как раз незадолго до этого Свифт опубликовал под именем Бикерстафа памфлеты, разоблачавшие астролога Партриджа. Одного имени этого персонажа было достаточно для того, чтобы привлечь внимание читателей, ещё не забывших, как они смеялись над разоблачениями Бикерстафа. Бикерстаф и есть «болтун», взявший на себя задачу осведомлять читателей о всех интересных новостях в свете.

Сначала страницы журнала были заполнены очерками, в которых Стиль сатирически осмеивал паразитизм, безнравственность и пустоту дворянского общества, разоблачал всякого рода обманщиков и проходимцев, которыми кишел Лондон. От осмеяния «Болтун» постепенно стал всё более переходить к нравоучениям. Особенно большое внимание он уделял вопросам семейного быта.

Очерки в журнале имели огромный успех, ибо они отвечали назревшей в обществе потребности выработать новые нормы общежития, соответствовавшие тому социальному строю, который установился в Англии после буржуазной революции. Аддисон сотрудничал в издании «Болтуна», однако главная роль в этом журнале принадлежала Стилю.

«Зритель». Прекратив выпуск «Болтуна», Стиль и Аддисон предприняли издание другого журнала — «Зритель» (The Spectator). «Зритель» выходил с марта 1711 до декабря 1712 года, затем в 1714 году Аддисон один возобновил издание, выпустив несколько десятков номеров. Помимо Аддисона и Стиля, в издании «Зрителя» участвовал Поп, а также некоторые другие литераторы.

В первом номере журнала его издатель представился читателям. Он именовал себя «Зрителем», ибо, по его словам, был человеком, склонным наблюдать нравы и характеры людей и размышлять по поводу их. Во втором номере журнала перед читателями предстал целый клуб, собравшийся вокруг «Зрителя». «Зритель» не брал на себя задачу сам судить обо всём. У него были друзья в разных кругах общества, и они-то должны были писать каждый о том, что происходило в той среде, к которой они принадлежали. В клуб «Зрителя» входили почтенный купец сэр Эндрю Фрипорт, офицер, капитан Сентри, светский молодой человек Уил Хоником, священник и, наконец, сельский дворянин сэр Роджер де Коверли. Эти персонажи были очень живо описаны, каждый из них был наделён определённым характером, манерами, своеобразным стилем речи. По мере выхода в свет журнала, читатели всё ближе знакомились с этими лицами, о которых подробно рассказывалось в отдельных очерках.

Особенно яркой фигурой среди членов клуба «Зрителя» был сэр Роджер де Коверли, очерки о котором, собранные вместе, составляют подобие небольшого романа. Сэр Роджер — сельский дворянин, консерватор по убеждениям, с забавными старомодными привычками и взглядами, но при всём том он простодушен и честен. Как типичный провинциал, приехав в Лондон, он многому удивляется и многое осуждает в нравах и обычаях столичных жителей. Мы видим сэра Роджера в общении с его арендаторами-фермерами, в церкви, в театре. «Зритель» с большим юмором описывает сватовство сэра Роджера к одной из его соседок. Наконец, в одном из номеров журнала появилось описание болезни и смерти почтенного сэра Роджера. Он отправился в суд, чтобы вступить за обиженных соседним помещиком вдов и сирот, простудился, слёг и умер. Сэр Роджера де Коверли — один из первых значительных реалистических образов английской литературы XVIII века, стоящий в одном ряду с героями романов Дефо, Свифта, Ричардсона, Фильдинга, Гольдсмита, Смоллета и Стерна.

Как и в «Болтуне», многие очерки «Зрителя» посвящены различным сторонам общественного быта. Аддисон, создавший образ сэра Роджера де Коверли, играл в «Зрителе», пожалуй, даже более активную роль, чем Стиль. Его внимание привлекали самые различные, иногда даже мелкие черты современного быта.

Ряд очерков был посвящён вопросам искусства и литературы. Не порывая решительно с классицизмом, Аддисон тем не менее в своих оценках явлений искусства существенно расходился с оценками сторонников Попа. Аддисон посвятил целую серию очерков

характеристике «Потерянного рая» Мильтона и был, в сущности, первым критиком, сделавшим разбор и давшим эстетическую оценку этого произведения. Следует отметить также, что Аддисон уделил внимание народной поэзии, он написал очерки, в которых подверг разбору старинную балладу «Охота на Чевнотских холмах». Аддисон высоко ценил простоту и поэтичность народных песен.

Очерки Стиля и Аддисона принадлежат к жанру эссе. Стиль и Аддисон ввели в эссе изображение конкретных социальных типов, нравов и быта различных общественных слоёв. Этим они подготовили почву для развития реалистического романа.

После названных журналов Аддисон и Стиль выпускали также ряд других изданий. Из числа их следует отметить журнал «Опекун» (The Guardian), в котором, кроме Аддисона и Стиля, участвовали поэт Поп и философ Беркли, а также журнал «Англичанин» (The Englishman, 1713—1714), издававшийся одним Стилем. «Англичанин» был в основном посвящён политическим вопросам. Из очерков, напечатанных в этом журнале, следует отметить историю моряка Александра Селькирка. Селькирк был сыном сапожника, он убежал из дома, стал моряком, но поссорился с капитаном корабля и потребовал, чтобы его высадили на остров Хуан-Фернандес, где он провёл в одиночестве четыре года и четыре месяца (1704—1709), пока его не подобрал другой проходивший мимо острова корабль. Благодаря очерку Стиля, судьба Александра Селькирка привлекла внимание широких кругов читателей. Эта история послужила Даниэлю Дефо идеей его романа «Робинзон Крузо».

НАЧАЛО АНГЛИЙСКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА

ДЕФО

Биография. Жизнь Даниэля Дефо (Daniel Defoe, 1660—1731) по обилию событий, в которых он участвовал, и приключений, через которые он прошёл, не уступает судьбам героев его романов. Биография Дефо — это история неожиданных взлётов и столь же неожиданных падений. Она типична для эпохи и отражает черты, свойственные судьбам многих людей того времени, которые, обладая умом, энергией и предприимчивостью, стремились завоевать себе место в обществе.

Отец Дефо был мясником, и он звался просто Фо (Foe). Мы не знаем точно причины, побудившей Даниэля прибавить к фамилии отца французскую приставку «де», но именно под этим именем, которое он сам выбрал себе, Дефо и вошёл в историю. Двадцати четырёх лет Дефо женился. В это время он был купцом и занимался продажей чулочных изделий. Ему приходилось путешествовать по своим торговым делам, и он лобывал в Испании, Германии, Франции и Италии. Когда в 1685 году произошло восстание герцога Монмутского, молодой Дефо присоединился к нему. После поражения восстания он в течение некоторого времени скрывался.

В 1688 году он вступил в армию Вильяма III Оранского, прибывшего из Голландии для того, чтобы занять английский престол. С воцарением нового монарха Дефо вернулся к своим мирным купеческим занятиям, некоторое время преуспевал в делах, а затем потерпел банкротство. В 1697 году он опубликовал своё сочинение «Опыт о проектах» (*An Essay upon Projects*). В этом публицистическом произведении Дефо выступил как типичный писатель-просветитель, выдвигая идеи о реформах в различных областях общественной жизни — в области финансов и коммерции, в деле образования и воспитания, и т. п.

Новый король Вильям III был иностранцем, и реакционная дворянская оппозиция использовала это обстоятельство в борьбе против правительства. В ответ на это Дефо выступил со стихотворной сатирой «Чистокровный англичанин» (*The True-Born Englishman*, 1701):

Британец чистокровный — в это верю еле!
Насмешка — на словах и фикция — на деле!

Понятие «чистокровный англичанин», пишет Дефо, является фикцией, ибо английская нация сложилась в результате смешения разных народностей. Особенно нападает Дефо на генеалогию английских аристократических родов, указывая, что они-то уж во всяком случае в значительной своей части не английского происхождения, а были основаны норманнами, французами, шотландцами и т. д. Добродетель — не в происхождении. Демократ Дефо указывает на то, что истинное благородство проявляется не у людей с унаследованным титулом, а у простых людей, совершающих добрые дела на пользу общества. Поэма Дефо произвела огромное впечатление. Она, естественно, понравилась и королю Вильяму, который богато наградил автора и приблизил его к себе. Таков был первый взлёт в карьере Дефо, но за этим сразу наступило падение, которое, впрочем, Дефо сумел обратить в большую моральную победу.

Когда после смерти Вильяма III на престол Англии вступила королева Анна (1702), в политике правительства произошли перемены, сводившие на нет некоторые из завоеваний буржуазной революции, в частности невмешательство государства в религиозные верования подданных. Господствующая англиканская церковь при поддержке правительства повела борьбу против различных пуританских сект, которые назывались диссидентскими. Дефо опубликовал памфлет «Кратчайший способ расправы с диссидентами» (*The Shortest Way with the Dissenters*, 1702). Памфлет был написан якобы от лица представителя официальной церкви. Автор предлагал казнить всех, кто не поддерживает господствующую церковь. Сначала церковники приняли этот памфлет за выступление своего сторонника, но широкие круги читателей быстро разгадали, что это сочинение представляет собой издёвку над политикой господствующей церкви. Тогда правительство издало приказ об аресте Дефо.

Дефо был предан суду, который приговорил его к штрафу и троекратному выставлению у позорного столба. Приговор был приведён в исполнение. 29, 30 и 31 июля 1703 года на одной из площадей Лондона Дефо был выставлен у позорного столба, его голова и кисти рук были закованы в колодку. Огромные толпы народа собирались вокруг помоста, на котором стоял Дефо. Его забрасывали цветами, надели на голову венок. За несколько дней до того как свершилась эта экзекуция, Дефо успел написать «Гимн позорному столбу» (*Hymn to the Pillory*, 1703), который был отпечатан и распространялся в Лондоне тогда, когда автор гимна был выставлен у позорного столба. В этом произведении Дефо писал о том, что душители свободы всегда пользовались подобными средствами для борьбы против тех, кто защищал интересы народа. Опубликование «Гимна» довершило моральный триумф Дефо, снижавшего популярность своей борьбой за веротерпимость.

Ещё находясь в тюрьме, Дефо задумал издание политического журнала. Так как правительство препятствовало обсуждению в печати внутреннего политического положения, то Дефо придумал издавать журнал, посвящённый якобы событиям в других странах. Этот журнал, выходивший еженедельно, назывался «Обозрение дел во Франции и остальной Европе» (*The Review of the Affairs of France and of all Europe*, 1704—1713). Журнал Дефо явился первым органом независимой от правительства политической мысли и сыграл значительную роль в формировании общественного мнения. Конечно, «Французские дела» были для Дефо только удобной ширмой, чтобы обсуждать дела английские.

Затем Дефо сближается с правительством и получает ряд секретных поручений. В частности, ему была поручена подготовительная работа для объединения Шотландии с Англией. Участвуя в политической жизни, Дефо всё время менял ориентацию, примыкая то к партии тори, то к партии вигов, в зависимости от того, кто был у власти. В этом отношении Дефо не отличался от весьма многих политических деятелей того времени. Следует при этом иметь в виду, что эти переходы из одной партии в другую отнюдь не означали существенной перемены во взглядах, ибо ни та, ни другая партия не имели достаточно чёткой политической программы и разница между ними была отнюдь не велика. Опыт политической деятельности убедил Дефо, что борьба вигов и тори — «простое притворство, видимость и отвратительное лицемерие со стороны каждой партии во все времена, при всяком правительстве, при всякой перемене правительства...»

Дефо было около 60 лет, когда он создал свой первый роман «Робинзон Крузо» (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719). В основу книги была положена подлинная история Александра Селькирка, впервые рассказанная Стилем в одном из его очерков в журнале «Англичанин». Дефо, однако, существенно изменил сюжет. Создавая это произведение, Дефо едва ли полагал, что он открывает им новую страницу в мировой лите-

ратуре. Книга была написана в числе многих других произведений, которые Дефо с молниеносной быстротой писал и относил к типографщикам. Успех романа превзошёл все ожидания. Это побудило Дефо написать второй том приключений своего героя, опубликованный в 1720 году. Затем, убедившись в том, что его сочинение приобрело широкий круг читателей, Дефо присовокупил к первым двум ещё и третий том, в котором уже не было никаких приключений и содержание его точно определено в заглавии — «Серьёзные размышления Робинзона Крузо».

«Робинзон Крузо» был издан без имени автора. Дефо выдал книгу за подлинный мемуары Робинзона. Убедившись в том, что читатели увлекаются такими вымышленными биографиями, которые принимались за подлинный рассказ о реальных лицах и действительных происшествиях, Дефо со свойственной ему предприимчивостью издал в течение нескольких лет ряд таких повествований.

Создание этих романов было подлинным литературным подвигом. За одно пятилетие Дефо буквально произвёл переворот в литературе. Не скованный никакими литературными правилами, Дефо с большой творческой самостоятельностью создал разнообразные образцы нового жанра литературы и потому с полным правом заслужил название «отца английского и европейского романа».

Последние два-три года жизни Дефо провёл в нужде и тщетных попытках улучшить своё материальное положение. Существует сведение о том, что незадолго до смерти Дефо постигло нервно-психическое заболевание. Умер Дефо в нищете, одинокий, и был похоронен на одном из лондонских кладбищ.

«Робинзон Крузо». Первый и самый знаменитый роман Дефо воспринимается теперь читателем прежде всего как приключенческая книга. И действительно, Дефо увлекательно повествует о жизни своего героя, который убежал из мирного дома родителей для того, чтобы изведать необыкновенные приключения на море и на суше. Следует помнить, что в эпоху Дефо ещё продолжался «авантюрный» период развития буржуазии, когда купцы в поисках новых земель, источников сырья и рынков совершали смелые путешествия.

Главное место в повествовании Дефо занимает рассказ о том, как Робинзон Крузо, потерпев кораблекрушение, попал на необитаемый остров, где он провёл 28 лет. Описывая подобное же приключение, происшедшее с Александром Селькиром, Стиль, следуя правде, показал, что этот моряк, который провёл в одиночестве всего лишь четыре года, за это время одичал и даже забыл человеческую речь. С героем Дефо происходит совершенно иное. Оказавшись на необитаемом острове, он нисколько не утратил навыков, приобретённых в обществе, сумел создать для себя удобные условия жизни. Человек энергичный, сметливый, Робинзон своими руками создаёт культурные условия жизни на необитаемом острове. С большими подробностями описывает Дефо различные этапы деятельности

Робинзона. Перед читателем вырисовывается фигура, никогда ранее не встречавшаяся в литературе. Книга Дефо — первое произведение во всей мировой литературе, в котором вдохновенно описан созидательный труд человека.

Робинзон — труженик, но он вместе с тем и типичный буржуа. Весь склад мышления Робинзона характерен для человека буржуазной среды. Он бережливо и старательно копит материальные ценности. На всякий случай он сохраняет даже деньги, оставшиеся после кораблекрушения. Он набожен, как буржуа-пуританин, и ко всякому делу приступает с молитвой. Ведя дневник, он записывает все происшествия и уснащает свои записи моральными рассуждениями. На одной из страниц дневника есть любопытная «двойная бухгалтерия», в которой Робинзон отмечает выгоды и невыгоды своего необыкновенного положения.

Когда на острове появляется второй обитатель — дикарь Пятница, Робинзон сразу же устанавливает между собой и им отношения господина и слуги.

Фигура Робинзона в романе Дефо обладает, таким образом, двойственностью. Робинзон и человек труда, и буржуа. Эта двойственность делает героя книги представителем всей буржуазно-демократической среды своего времени. Робинзон — первый положительный образ буржуа в литературе. В нём отражена прогрессивная роль буржуазии в эпоху её подъёма. Образ, созданный Дефо, противостоит всем героям дворянской литературы, которые никогда не занимались никаким полезным трудом, всегда были лишь потребителями жизненных благ, но не создателями их. Герой Дефо своими руками, упорным многолетним трудом обеспечил себя всем необходимым для существования. И есть огромный пафос в описаниях Дефо, раскрывающих перед читателем величие человека — труженика и создателя.

Дефо не отделял в своём герое черт, характеризовавших его как человека труда и одновременно как буржуа, ибо романисту представлялось, что буржуазия и была классом, создавшим все материальные ценности. Мы знаем, однако, что это было идеализацией буржуазного класса. Если известной части буржуазии в эпоху подъёма нельзя было отказать в энергии, предприимчивости, способности на риск, то всё же характернейшая особенность этого класса с самого начала состояла в том, что он строил своё богатство на эксплуатации чужого труда.

Если современный читатель воспринимает по преимуществу авантюрно-приключенческую фабулу романа, то для людей XVIII века «Робинзон Крузо» был и занимательным повествованием, и произведением большого социально-философского смысла. Сам Дефо видел в судьбе своего героя не просто интересный случай, а аллерию судеб всего человечества. Рождённый и воспитанный в условиях цивилизации XVIII века, Робинзон игрою случая оказался возвращённым в то исходное положение, с которого, по мнению просветителей, начиналась история человечества, то есть оказался в

условиях «естественного состояния» жизни на лоне природы. Он как бы начинает сызнова всю историю человечества и проходит основные ступени её развития.

На первых порах Робинзон берёт необходимые ему продукты для пропитания в готовом виде у природы: он живёт охотой и рыболовством. Затем он начинает заниматься скотоводством и приручает диких коз. Следующей ступенью было земледелие. Так Робинзон проходит путь развития первобытных племён. Новый период его жизни на острове начинается с появления Пятницы.

Возникает первая форма «гражданского общества»: Робинзон пользуется трудом своего добровольного раба. Между ним и Пятницей складываются патриархальные отношения доброго хозяина и преданного слуги. Затем, как известно, на острове появляются другие люди. Это — европейцы, потерпевшие кораблекрушение и попавшие к дикарям-канибалам, из рук которых их спасает Робинзон. Когда на острове оказалось много жителей, возникает колония. Робинзон наделяет каждого из колонистов землёй. Возникает частная собственность. Однако среди колонистов оказываются двое моряков, которые не хотят трудиться. Эти лодыри и драчуны отбирают у других плоды их труда. В действиях этих моряков, прибегающих, если можно так выразиться, к «внеэкономическому принуждению», можно видеть аллегорическое изображение если не всего феодального строя, то во всяком случае одной из его существенных черт. Робинзон умиряет драчунов-матросов, наводит порядок на острове, и все колонисты договариваются между собой относительно законов, прав и обязанностей, которые отныне будут регулировать их жизнь на острове. Так на основе «общественного договора» на острове возникает строй жизни, который является, согласно воззрениям Дефо, идеальным выражением всего буржуазного уклада.

Вся эта концепция характерна для буржуазно-просветительской философии. Основу исторического развития Дефо видит не в действиях царей и полководцев, а в производственно-трудовой деятельности рядовых людей. Он рассматривает своего героя в его отношениях к природе и обществу. Это было огромным шагом вперёд по сравнению с пониманием истории человечества в предшествующие периоды развития общественной мысли. Вместе с тем во взглядах Дефо были черты, типичные для него как для идеолога буржуазного общества.

Прежде всего исходным пунктом истории человечества Дефо считал индивида. Маркс писал: «Пророкам XVIII века... этот индивид XVIII века, — продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — развившихся с XVI века новых производительных сил, — представляется идеалом, существование которого относится к прошлому, — не результатом истории, а ее исходным пунктом; потому что соответствующий природе индивид, согласно их воззрению на человеческую

природу, казалось, не возник исторически, а установлен самой природой»¹.

Точка зрения Дефо разделялась многими философами, экономистами и писателями эпохи Просвещения, также считавшими, что существование индивидов будто бы было начальным пунктом исторического развития. В действительности, как известно, история человечества начинается как история больших коллективов, уклад жизни которых постепенно развивался, и лишь в процессе длительной эволюции возник индивид — отдельный человек, освобождённый от естественных связей с другими людьми и выступающий как самостоятельная личность, прежде всего как независимый производитель.

Маркс отмечал также другую искусственную и исторически неверную предпосылку, из которой исходил Дефо. Робинзон начинает производство, живя в совершенном одиночестве. Производство отдельных индивидов, по мнению Маркса, такая же нелепость, как развитие языка без общества, в котором люди пользуются речью как средством общения.

Нельзя не отметить также того обстоятельства, что хотя Дефо предполагает, будто бы Робинзон, попав на остров, начал с первой ступени развития человечества, он, однако, имел при этом орудия труда и навыки, являвшиеся результатом высокой ступени развития культуры.

Оторванный на длительное время от общества, Робинзон в конце концов и на своём острове приходит к социальным формам существования. Когда его колония превращается в идеальную форму буржуазного строя, он вскоре возвращается в Англию и попадает уже не в идеальное, а реальное буржуазное общество.

Вторая часть приключений Робинзона описывает путешествия героя по разным странам. Купец Робинзон побывал и в Африке, и в Индии, он попадает даже в Сибирь и через Россию возвращается опять в Англию. Эта часть приключений героя рисует мир, полный опасностей и борьбы, Робинзону приходится преодолевать препятствия, создаваемые не только природой, но и людьми. Со свойственной ему энергией он побеждает все трудности, счастливо выходит из опасных испытаний. Здесь Робинзон предстаёт перед читателем уже не как труженик, а как купец-авантюрист.

Наконец, в третьей части романа «Серьёзные размышления Робинзона Крузо» довершается полное превращение героя в идеальный образ буржуа. Робинзон здесь излагает свои взгляды на жизнь. Как справедливо заметил Вальтер Скотт, в его рассуждениях нет ничего, что «не могло бы быть сказано любым черинг-кросским лавочником».

Если в творчестве Дефо развитие образа Робинзона состояло в том, что герой — труженик и буржуа — постепенно всё больше превращался в ограниченного буржуазного обывателя, то в памяти

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. I, стр. 173—174.

человечества остался не этот итог, к которому пришёл писатель, а первоначальный Робинзон, Робинзон как воплощение человеческой энергии и замечательного трудолюбия. Иначе говоря, бессмертное значение приобрели не те стороны творчества Дефо, которые были следствием буржуазной ограниченности писателя, а то, что было выражением его пародии. Именно это и стало общечеловеческим достоянием.

Второстепенные романы Дефо. Последующие романы Дефо распадаются на две группы. К одной принадлежат «Капитан Сингльтон» (Captain Singleton, 1720), «Молль Флендерс» (Moll Flanders, 1722), «Полковник Джек» (Colonel Jack, 1722), «Роксана» (Roxana, 1724), представляющие собой разновидности жанра плутовского, приключенческого романа. В них описаны судьбы героев, которые всевозможными средствами, часто весьма неблагоприятными, добиваются богатства и процветания, но до этого они испытывают множество самых тяжёлых злоключений.

В этих романах Дефо изображено общество, в котором каждый человек предоставлен самому себе. Герои ведут жестокую борьбу за существование, не брезгуя никакими средствами. Здесь обнаруживается противоречие между жизненной практикой людей буржуазного общества и официальной моралью этого общества. Ни один из героев Дефо не может быть добродетельным, пока он борется за место под солнцем и стремится приобрести богатство, без которого его герои не мыслят своего счастья. Благочестивыми и добродетельными эти герои становятся лишь тогда, когда они выходят за сферу повседневной борьбы, раздражающей общество. Дефо так и не сумел примирить жизненную практику своих героев с официальной буржуазной моралью. Его морализаторские концовки романов не меняют всей предшествующей картины жизни, рисующей возникающее буржуазное общество во всей его неприглядности. Сам Дефо при этом отнюдь не был слишком строг в моральной оценке своих героев, показывая, что условия, существующие в обществе, не оставляют перед ними никакого выбора.

Другие романы Дефо — «Дневник чумного года» (A Journal of the Plague Year, 1722) и «Мемуары кавалера» (Memoirs of a Cavalier, 1724) — представляли собой зародыш исторического романа.

Дефо следует считать также родоначальником морского приключенческого романа. Элементы этого жанра содержались в «Робинзоне Крузо», «Полковнике Джеке», «Капитане Сингльтоне» и некоторых других его произведениях.

Реализм Дефо. Реалистической убедительности Дефо достигал прежде всего тщательным и подробным изображением условий, в которых жили и действовали персонажи его романов. Если впоследствии для реалистического искусства было достаточно того, что описанные события м о г л и б ы б ы т ь, то в эпоху Дефо читатель должен был верить в то, что изображаемое в книге действительно имело место.

Романы Дефо явились развитием предшествовавшей очерковой

литературы. Они и сами представляли собой, в сущности, развёрнутые очерки. Важнейшее различие между нравоописательными очерками и романами состояло в том, что эссе изображали нравы определённой социальной среды, привычки и манеры, рисовали типы, но не лиц, тогда как в произведениях Дефо изображается жизненный путь человека, проходящего через различные сферы общественной жизни. Герой романа выступал одновременно и как социальный тип, и как определённое лицо, обладающее индивидуальными особенностями. Персонажи очерков изображались в статическом состоянии — в романах Дефо герои показаны в действии, в процессе жизненной борьбы. В очерках отношение человека к обществу рассматривалось с точки зрения определённых этических критериев — в романах Дефо изображается реальная жизненная практика и, как мы видели, мораль оказывалась не более чем довеском к биографии героя, противоречившей принципам добродетели и благочестия, утверждавшимся в финале повествования.

Фабула романов Дефо строилась как цепь эпизодов, связанных единством главного героя, являющегося участником либо наблюдателем происходящих событий, а также рассказчиком о них. Мы не встречаем здесь заранее разработанной сложной интриги. В то время как главный герой неизменно присутствует на каждой странице повествования, другие персонажи появляются лишь эпизодически. Лишь в «Молль Флендерс» есть некое подобие интриги; в этом романе некоторые действующие лица, раз столкнувшись с героиней, встречаются с ней и в дальнейшей.

Манера повествования Дефо — мемуарная запись, воспоминание героя о событиях его прошедшей жизни. Это предопределило живую и непосредственную форму изложения, похожую на рассказ реального лица.

Этой манере повествования соответствовал и язык романов Дефо. Писатель жил и творил в эпоху расцвета классицизма, влияние которого сказалось и на стиле прозы. Проза начала XVIII века, в частности эссе Аддисона и Стиля, характеризовалась стремлением к стройной, закруглённой речи, с тщательно отобранным словарём и отшлифованными формами выражения. Дефо же писал свои романы живым, разговорным языком того времени. Он сам очень точно определил свои требования к стилю литературных произведений в следующих словах: «Если бы меня спросили, что я считаю совершенным стилем или языком, то я бы ответил, что я считаю таким языком тот, обращаясь на котором к пятистам людей средних и различных способностей (исключая идиотов и сумасшедших), человек был бы понят ими всеми, и... в том самом смысле, в каком он хотел быть понятым».

Дефо был представителем того направления просветительства, которое в основном принимало существующий строй. Дефо прославлял энергию и предприимчивость подымавшегося буржуазного класса. Не всё в современной действительности его удовлетворяло, и он постоянно выдвигал проекты различных реформ и

улучшений, однако ни одна из этих реформ не посягала на основы существовавшего тогда строя. Дефо лишь добивался лучших условий для развития буржуазного предпринимательства, частной инициативы. И всё же Дефо, как мы видели при рассмотрении «Робинзона Крузо», вышел за пределы буржуазной идеологии, воспевая труд как могучую созидательную силу. Дефо в большей степени, чем рассмотренные выше писатели-просветители, демократизировал литературу. Если Поп, Стиль и Аддисон обращались к кругам образованных читателей, то Дефо имел читателей во всех слоях общества и особенно в демократической среде. Он писал не для тонких ценителей изысканного стиля, а для массового читателя, искавшего в первую очередь значительного жизненного содержания в книгах. Уже при жизни Дефо стал народным писателем и остался им на все последующие века.

СВИФТ

Жизнь и деятельность. Джонатан Свифт (Jonathan Swift, 1667—1745) родился в Дублине. Он рано остался сиротой. Его отец умер, когда Джонатану было всего 7 месяцев. Мать не имела средств для воспитания сына, и заботы о нём взял на себя дядя Джонатана. Он учился в школе, а затем поступил в Дублинский университет, в котором провёл четыре года (1682—1686). Свифт не был старательным студентом. Университет готовил своих воспитанников к священнической карьере, а это смолodu претило будущему писателю. Он терпеть не мог богословия и всяких схоластических премудростей, которым обучали в университете. В результате он сумел окончить университет лишь с дипломом «по особой милости», который выдавался студентам, не преуспевшим в науках. С таким дипломом университетское начальство выпускало тех, кого считало бесполезным дальше учить.

Так вступил молодой Свифт в жизнь. Средств к существованию у него не было, диплом, полученный им, не давал прав на занятия должностей, и он не знал, к чему приложить свои силы. Его мать вспомнила, что у неё был знатный родственник сэр Вильям Темпл, занимавший высокое положение при дворе Стюартов, а после «славной революции» удалившийся в своё имение. Темпл согласился взять Свифта личным секретарём. С перерывами Свифт прожил в имении Темпля Мур-Парк десять лет (1689—1699). Положение Свифта в доме знатного вельможи было унижительным, так как Темпл считал его просто грамотным слугой. Однако был и положительный момент в этой службе Свифта. Темпл коротал досуг писанием эссе, он интересовался литературой, принимал в своём доме писателей и содействовал приобщению молодого человека к политическим и литературным вопросам того времени.

В доме Темпля Свифт познакомился с его молодой воспитанницей Эстер Джонсон, которой он давал уроки. Уже в эти годы между Свифтом и Эстер возникло взаимное влечение, завершившееся впо-

следствии тем, что она стала его женой, хотя не сохранилось никаких сведений о том, были ли эти отношения оформлены официальным браком.

Стремясь приобрести независимое положение, Свифт, переселив своё отвращение к богословию, сдал экзамены, давшие ему право получить сан священника (1695). Его назначили в сельский приход Кильрут в Ирландии. Свифт поехал туда, но после полутора лет пребывания в ирландской глуши вернулся в Мур-Парк к Темплю и прожил там до смерти вельможи в 1699 году. После смерти Темпля Свифту опять пришлось искать средства к существованию. Он пробыл недолго секретарём губернатора Ирландии лорда Беркли, а в 1701 году получил церковный приход в местечке Ларакор в Ирландии. Однако в последующие годы большую часть времени Свифт проводил в Лондоне, куда он уезжал по церковным делам, но занимался общественно-политической и литературной деятельностью. Он примыкал в этот период к партии вигов, рассчитывая при помощи их окончательно вырваться из своего сельского прихода и сделать карьеру в столице.

В 1704 году Свифт опубликовал свои первые произведения. Одно из них — «Битва книг» (*The Battle of the Books*), — написанное в 1697 году, представляло собой эссе на тему, вызывавшую разногласия в среде литераторов XVII—XVIII веков. Это был так называемый «спор о древних и новых авторах», спор о том, чьи произведения лучше. Свифт создавал это эссе под несомненным влиянием Темпля и доказывал превосходство древних авторов, что означало, по существу, принятие литературной доктрины классицизма.

Второе произведение молодого Свифта — «Сказка бочки» (*The Tale of a Tub*) — было написано ещё в 1696 году. Книга представляет собой серию эссе, посвящённых разным вопросам и написанных в оригинальной манере. Центральное место в этом произведении занимает притча о трёх сыновьях, являющаяся замечательной сатирой на церковь, сохранившей своё значение до сих пор. Отец, умирая, оставил трём сыновьям по кафтану, завещав бережно хранить их. Братья сначала следовали заветам отца, затем они столкнулись с светским обществом и пришли к выводу, что наряды слишком просты. Тогда они нашли на свои кафтаны бесчисленное количество всевозможных галунов, лент и других украшений, после чего их кафтаны совершенно преобразились. Старший брат Питер (католическая церковь) не только упорствовал в своём стремлении всячески разукрасить кафтан и придать ему совершенно новый вид, но он ещё придумал носить три шляпы одновременно, одну на другой (намёк на головной убор римского папы — тиару). Он дошёл даже до того, что стал требовать от своих братьев, чтобы они целовали ему ноги (тоже намёк на римского папу, который допускал паломников, являвшихся к нему, целовать свою ногу). Два других брата вспомнили о завещании отца и решили привести свои кафтаны в первоначальный вид (намёк на реформацию церкви в XVI веке). Один из них — Мартин (лютеранство) — огра-

ничился тем, что убрал те украшения, которые можно было снять, не повредив кафтана. Третий брат — Джек (кальвинист-пуританин) — действовал наиболее решительным образом, он так яростно сдирал все украшения, что повредил даже самый кафтан.

Аллегория Свифта была достаточно прозрачной, и современники отлично поняли её. Свифт утверждал своей притчей, что ни одна из существующих форм церкви не является верной хранительницей заветов первоначального христианства. Даже Мартин, выступающий в сатире Свифта как представитель англиканской церкви, при всём сравнительно снисходительном отношении к нему автора, тоже оказался нарушителем заветов своего отца. Однако его сатира бьёт не только по различным видам христианской церкви, но и по религии в целом, что не преминул заметить великий французский просветитель Вольтер, писавший, что «Свифт высмеял в своей «Сказке бочки» католичество, лютеранство и кальвинизм. Он ссылается на то, что не коснулся христианства, он уверяет, что был исполнен почтения к отцу, хотя попотчевал его трёх сыновей сотней розог; но недоверчивые люди нашли, что розги были настолько длинные, что задевали и отца». «Сказка бочки» явилась, таким образом, первым значительным выступлением Свифта как писателя-просветителя, боровшегося против религиозных предрассудков.

Вслед за тем он предпринял поход против предрассудков другого рода. В те времена ещё очень была распространена вера в астрологию. В Лондоне подвизался некий астролог Партридж, выпускавший ежегодно альманахи предсказаний. Он был далеко не единственным, но самым популярным из астрологов, спекулировавших на средневековых предрассудках. Желая нанести удар по наивной вере в астрологию, Свифт решил подвергнуть осмеянию Партриджа. Он выпустил свой «Альманах предсказаний на 1708 год» (*Predictions for the Ensuing Year 1708, 1708*). Книга была издана от имени Исаака Бикерстафа, который объявил читателям, что он гораздо более сведущ в астрологии, чем невежда Партридж. Так, например, писал Бикерстаф, Партридж, только что выпустивший очередной альманах своих предсказаний, даже не знает того, что ему самому суждено умереть 29 марта 1708 года. Кроме того, «Предсказания Бикерстафа» содержали различные остроумные сатирические прогнозы относительно ближайших политических событий.

Партридж не замедлил ответить памфлетом, что он жив и не собирается уходить с этого света. Однако на другой день после объявленной Бикерстафом даты кончины Партриджа в продаже появился памфлет, написанный, конечно, тем же Свифтом, в котором содержалось подробное описание последних часов Партриджа и рассказ о горе всей его семьи. Напрасно опубликовал Партридж ответный памфлет, в котором пытался уверить читающую публику, что он жив. Бикерстаф объявил всё это ложью и обманом, снова подтвердив рассказ о смерти Партриджа.

Забавная мистификация Свифта в течение нескольких месяцев потешала весь Лондон. Что касается вымышленной фигуры Бикер-

стафа, то её литературная жизнь получила продолжение в журнале Стиля и Аддисона «Болтун».

Вслед за тем Свифт становится политическим журналистом. Он переходит в число сторонников партии тори. В то время Англия вела войну за испанское наследство (1701—1713). Свифт в ряде статей и памфлетов выступил против этой войны, которая тяжёлым бременем ложилась на плечи народа и приносила выгоду лишь правящей клике вигов, во главе с герцогом Мальборо. Особенно большое впечатление произвёл памфлет Свифта «Поведение союзников» (*The Conduct of the Allies*, 1711), в котором он решительно требовал заключения мира с Францией. Выступления Свифта сыграли большую роль в возбуждении общественного мнения против этой войны. Свифт выдвинулся в первые ряды публицистов своего времени. С приходом к власти партии тори Свифт редактирует их печатный орган «Исследователь» (*The Examiner*). Одновременно он фактически становится одним из руководящих политических деятелей Англии, хотя и не занимает никакого официального поста.

В эти же лондонские годы Свифт завязывает дружбу с Александром Попом и участвует в клубе Мартина Скриблера.

Политические единомышленники боялись Свифта, понимая, что он стоял выше мелочных интересов, занимавших большое место в борьбе между тори и вигами. Поэтому они предоставили Свифту назначение подальше от Лондона. Его сделали настоятелем кафедрального собора св. Патрика в Дублине. В 1714 году Свифт переехал в Дублин, куда за ним последовала и Стелла, поселившаяся по соседству.

С этого времени начинается новый период деятельности Свифта. Он сначала сетовал на то, что его упрятали «в дыру». Но вскоре его настроение изменилось. Он стал внимательно изучать жизнь ирландского народа, с которой и раньше был знаком, но только теперь, приобретя большой политический опыт, он мог в полной мере оценить судьбу несчастной Ирландии. Отныне Свифт посвящает свою деятельность защите прав и интересов ирландского народа. Он публикует памфлет «Предложение о всеобщем употреблении ирландской мануфактуры» (*A Proposal for the Universal Use of the Irish Manufacture*, 1720), в котором призывает ирландцев не покупать английских товаров, а развивать промышленность в своей стране. Английские власти объявили высокую награду тому, кто выдаст имя автора этого памфлета, напечатанного анонимно. Хотя весь Дублин знал, что автором был Свифт, ни один ирландец не донёс на него, а власти, догадывавшиеся, кто был автором памфлета, не посмели его тронуть. Вслед за тем Свифт выступил с серией памфлетов под названием «Письма суконщика» (*The Drapier's Letters*, 1724). От лица суконщика-ирландца Свифт в этом памфлете разоблачил жульническую махинацию англичанина Вуда, который получил на откуп чеканку монеты для Ирландии. Вуд выпускал неполноценную монету, и вся его махинация являлась прямым грабежом ирландского народа. Под влиянием выступления Свифта у

Вуда отняли право чеканить монету, но «Письма суконщика» имели гораздо более широкое значение, они явились выражением стремления ирландского народа к своему освобождению от порабощения ирландцев-англичан.

Из памфлетов, написанных Свифтом в этот период, выделяется «Скромное предложение о детях ирландских бедняков» (*A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to their Parents*, 1729) — одна из самых острых сатир Свифта. Анонимный автор пишет о вопиющей бедности ирландцев. Чтобы исправить положение, он предлагает откармливать маленьких детей и убивать их, а мясо пускать в продажу, используя волосы и кости для выделки различных изделий, которыми тоже можно торговать. Автор производит подсчёты, показывая, что при помощи его «скромного предложения» ирландцы в короткий срок превратят страну в процветающий остров. Он указывает в заключение, что вносит своё предложение вполне бескорыстно, так как сам уже стар и не может иметь детей и, следовательно, не рассчитывает на личную выгоду от реализации своего проекта.

Свифт, конечно, ни в малейшей степени не имел в виду осуществление этого предложения. Смысл его памфлета состоял в том, чтобы показать, до какого бедственного положения был доведён ирландский народ. Сатира Свифта и на этот раз направлена против порабощателей-англичан.

Именно в период своей деятельности, когда Свифт был теснее всего связан с народом и стал идейным вождём ирландцев в их борьбе за национальную независимость и социальную справедливость, Свифт и создал своё бессмертное произведение «Путешествия Гулливера» (*Gulliver's Travels*, 1726). Свифт продолжал и после этого писать различные сатирические произведения.

В 1728 году его постиг тяжёлый удар: скончалась верная подруга писателя, скромная и обаятельная Стелла, терпеливо переносившая трудности, вызывавшиеся нелёгким характером и причудами её великого друга. А десять лет спустя тяжело заболел сам Свифт. Он смолodu страдал головокружениями. Теперь головокружения и шум в голове стали постоянными, к этому добавилась глухота. Тяжёлое нервное заболевание Свифта перемежалось редкими проблесками нормального состояния, когда он снова обращался к литературному творчеству. Он скончался в возрасте 78 лет и был похоронен в соборе, настоятелем которого был все последние годы жизни.

«Путешествия Гулливера». В отличие от писателей, поддерживавших буржуазно-аристократический строй Англии XVIII века, Свифт выступил как обличитель всех несправедливостей и пороков общества. Гениальная прозорливость Свифта проявилась в том, что ещё на сравнительно ранней ступени развития буржуазного общества он сумел разглядеть его противоречия и вскрыть его антинародность. Свифт выразил протест широчайших слоёв народа против тех форм социального зла, которые возникли в результате

классового компромисса между дворянством и буржуазией. Он явился родоначальником радикально-демократического направления в английском просветительстве.

Произведение Свифта полемически заострено против всех попыток идеологического оправдания существовавшего тогда социального строя. Не случайно поэтому то, что его роман пародирует литературу, которая служила этим целям. Нетрудно увидеть, что, в частности, одним из объектов пародий Свифта являются романы путешествий, и в числе их «Приключения Робинзона Крузо», — в той части, в которой проявляется буржуазная ограниченность Дефо.

Свифт создавал свою книгу на протяжении длительного ряда лет, и это сказалось на её композиции. Сам автор пережил определённую эволюцию в процессе создания романа, менялись его взгляды и трансформировался образ главного героя.

Вначале Гулливер во всех отношениях возвышается над лилипутами. Он не только выше их ростом, но и превосходит их уровнем своего понимания вещей. Этот сын новой, буржуазной Англии ощущает своё превосходство над лилипутами, общественный строй и жизнь которых представляются ему отсталыми и мизерными. Однако во второй части книги, когда он попадает в страну великанов, обнаруживается, что собственно и сам Гулливер, по сравнению с мудрыми и справедливыми жителями этой страны, оказывается тоже не кем иным как лилипутом. Если в первой части книги Гулливер уверен в том, что он всё знает и всё понимает правильно, то затем он превращается в ученика, старающегося по-новому понять социальную действительность. Он теряет уверенность в том, что социальный строй Англии является наиболее совершенным, перед ним открываются пороки общественной жизни Англии, и Гулливер оказывается совсем иным по сравнению с тем, каким он был в начале романа. Он проделывает путь от безоговорочного признания существующих общественных установлений до полного отрицания их.

Гулливер — рядовой англичанин XVIII века. Он тоже своеобразный Робинзон. Но этот Робинзон попадает на обитаемые острова и каждый раз знакомится с различными формами социально-политического быта. Если логика развития Робинзона Крузо у Дефо приводила к тому, что герой в итоге своей эволюции приходил к признанию существующей в Англии цивилизации, то Гулливер у Свифта начинает с того, к чему пришёл Робинзон, и в итоге своей эволюции достигает полного отрицания того, что утверждал через образ своего героя Дефо.

Страна маленьких человечков — Лилипутия — кажется сначала Гулливеру совершенно непохожей на Англию, но если герою всё представляется необыкновенным, то читатель очень скоро начинает догадываться, что на самом деле Лилипутия — это Англия в миниатюре, и лилипутские порядки — это те же английские порядки, но только доведённые до крайней степени логического абсурда. Император Лилипутии, который всего на один ноготь выше своих подданных,

горделиво именует себя повелителем вселенной, голова которого достигает небес. Свифт отрицает взгляд на монархию как на божественное установление. Он показывает, что монархический строй является выражением произвола власть имущих. От каприза короля зависят судьбы народа.

С большой издёвкой изображает писатель, как в Лилипутии достигаются высшие государственные должности. Для этого министры должны обладать акробатическими способностями. Кто прыгнет выше всех, тот и получает высшую должность. Для того чтобы стать министром, большого ума не надо, достаточно обладать ловкостью.

В Лилипутии есть свои политические партии. Они различаются такими признаками: сторонники одной партии носят башмаки на высоких каблуках, а сторонники другой — на низких каблуках. Это — намёк на партии *тори* и *вигов*. Свифт указывает этим на то, что разница между ними весьма несущественна. Столь же остроумно осмеяны разногласия между религиозными партиями. Споры по вопросам церковной обрядности между католиками и протестантами представлены у Свифта в виде борьбы между «тупоконечниками» и «остроконечниками»; первые из них разбивают во время еды яйцо с тупого конца, а вторые — с острого конца. Как ни незначительна эта разница между ними, однако она повела к тому, что в Лилипутии из-за этого вспыхнула гражданская война, а впоследствии «остроконечники», победившие в Лилипутии, вели непрерывные войны с «тупоконечниками», влияние которых преобладало на соседнем острове Блефуску.

В Лилипутии царит полицейский режим. Достаточно малейшей провинности или ложного доноса, чтобы человек был арестован и предан суду. Даже сам Гулливер не избежал подобной участи и вынужден был бежать из Лилипутии, чтобы спастись от наказания.

Попав в страну великанов, Гулливер увидел иной строй жизни. Жители Бробдингега не только физически больше лилипутов, они превосходят их своим разумом. Свифт изображает Бробдингега как идеальную, просвещённую монархию. Государь этой страны мудр и справедлив. Законы здесь обеспечивают свободу и благосостояние граждан, о которых постоянно печётся их добрый правитель.

По просьбе короля Бробдингега Гулливер рассказывает ему о социально-политическом строе Англии. Он хвалит порядки в своей стране, но король Бробдингега заставляет его рассказать правду, и тогда выясняется, что социальный строй Англии отнюдь не столь идеален, как пытался представить его Гулливер. Когда раскрывается система правительственной коррупции, захватнический характер династических войн, которые вела Англия, несправедливость царящих в ней законов, король Бробдингега приходит к весьма определённой выводу. Он говорит Гулливеру, что история Англии оказывается не чем иным, как «кучей заговоров, смут, убийств, избиений, революций и высылки». Причину их мудрый король видит в жадности, лицемерии, вероломстве, жестокости, зависти, сластолюбии, злобе и честолюбии.

Особенно большое возмущение короля Бробдингнега вызывает предложение Гулливера ввести в этой стране порох, ружья и пушки. Рассказ Гулливера о войнах в Европе вызывает ужас у доброго короля Бробдингнега: «он был поражен, как может такое бессильное и ничтожное насекомое, каким был я..., не только питать столь бесчеловечные мысли, но и до того свыкнуться с ними, что совершенно равнодушно рисовать сцены кровопролития и опустошения, как самые обыкновенные действия этих разрушительных машин, изобретателем которых, сказал он, был, должно быть, какой-то злобный гений, враг рода человеческого». Свифт выступает, таким образом, как противник разрушительных войн, вкладывая в уста короля осуждение их губительных последствий для народов.

Путешествие Гулливера в Лапуту (III часть) часто истолковывалось критикой как выражение отрицательного отношения Свифта к науке. Но это неверно. Просветитель Свифт выступает здесь не против науки вообще, а против ложной науки. Учёные в Лапуте живут не на земле, а на летающем острове над землёй. Аллегория Свифта достаточно прозрачна: он изображает науку, оторванную от жизни. Недаром учёные на летающем острове занимаются пустыми и бесплодными делами: один из них разработал проект извлечения солнечных лучей из огурцов, другой занят превращением человеческих экскрементов в те питательные вещества, из которых они образовались; третий разрабатывает способ постройки домов, начиная с крыши и кончая фундаментом, и т. д.

Эти учёные не только оторваны от народа, но и прямо враждебны ему. Когда жители Лапуты поднимают восстания, летающий остров опускается на них и придавливает их к земле. Однако Лапутяне придумали способ борьбы против этого. Они построили высокие башни, на шпилях которых застрял летающий остров, когда учёные пытались подавить очередное восстание.

Весь эпизод с Лапутой и летающим островом служит Свифту для утверждения идеи, что наука должна служить народу, а не быть средством для правящих классов в борьбе против народа.

В третьей части «Путешествий Гулливера» содержится также описание страны Глаббоддриб, населённой чародеями и волшебниками. Гулливеру показывают здесь картины всей предшествующей истории человечества. Он встречает Цезаря и Брута, которые, как оказывается, помирились. При этом Цезарь признаёт, что величайшие подвиги, совершённые им, не могут сравниться со славой Брута, отнявшего у него жизнь. Иными словами, Свифт осуждает принцип монархии и приходит к утверждению республиканского строя. Это составляет несомненный шаг вперёд по сравнению с второй частью книги, где в качестве политического идеала была представлена просвещённая монархия; здесь таким идеалом оказывается уже республика.

Эта часть содержит резкие сатирические характеристики различных сторон современной Свифту Англии. По просьбе Гулливера волшебники показывают ему римский сенат и для сравнения с ним —

английский парламент: «Первый казался собранием героев и полубогов, второй — сборищем разносчиков, карманных воришек, грабителей и буянов». Гулливер получает также возможность проследить генеалогию королей и знатных дворянских фамилий. Он хотел получить точные сведения, каким способом добываются знатные титулы и огромные богатства, и перед ним открылась ужасающая картина бесчестия: «вероломство, угнетение, подкуп, обман, сводничество и тому подобные мерзости» были самыми простительными из средств, приведших людей к знатности и богатству. Гулливер убеждается в том, что «своим величием и богатством одни обязаны содомии и кровосмешению, другие — торговле своими жёнами и дочерьми, трети — измене своему отечеству или государю, четвёртые — отраве, а большая часть — нарушению правосудия с целью погубить невинного...»

Критикуя и осуждая господствующие классы Англии, Свифт противопоставляет им простой народ — «английских поселян старого закала, некогда столь славных простотою нравов, пищей и одеждой, честностью в торговле, подлинным свободолюбием, храбростью и любовью к отечеству». Здесь со всей силой проявился демократизм Свифта. Он сам очень точно определил ту социальную среду, выразителем которой он был в литературе. Однако, любя народ, Свифт с горечью отмечал, что господствующие буржуазные условия оказали на него разлагающее воздействие: «Все эти чистые отечественные добродетели опозорены внуками, которые, продавая свои голоса во время выборов в парламент, приобрели все пороки и развращённость, каким только можно научиться при дворе».

Уже в третьей части «Путешествий Гулливера» мы сталкиваемся с противопоставлением патриархальных добродетелей «естественного состояния» — буржуазно-дворянской цивилизации. Это противопоставление получает своё полное развитие в четвёртой части книги.

Гулливер попадает на остров, жители которого делятся на две категории: одну часть населения составляют звероподобные люди йеху (yahoos), другую — наделённые разумом и обладающие способностью речи лошади — гуингнмы (houghnims).

Йеху воплощают в себе все пороки буржуазной среды: они жадны, злобны, завистливы, сластолюбивы, ими руководят самые низменные, стяжательские стремления. Они постоянно ссорятся и дерутся друг с другом, так как каждый, заботясь об удовлетворении своих потребностей, стремится сделать это за счёт другого. Особенную страсть проявляют йеху к «разноцветным блестящим камням». Они когтями вырывают их из земли и кучами зарывают в своих логовищах. При этом они действуют с крайней осторожностью, беспрепятственно оглядываясь по сторонам, опасаясь, чтобы другие йеху не открыли их сокровищ. Наиболее ожесточённые сражения между йеху происходят чаще всего на полях, изобилующих драгоценными камнями. Осуждая страсть к золоту и другие пороки йеху, Свифт выражает своё отрицательное отношение к буржуазии.

Жадным и жестоким йеху Свифт противопоставляет добродетельных и мудрых гуингнмов. Разумные лошади живут патриархальной общиной. Их неписанные законы основаны на признании равных прав всех членов общины. Среди гуингнмов царит идеальная справедливость. Жизнь гуингнмов примитивна, но зато в их среде нет пороков цивилизации. Друг Гулливера мудрый гуингнм никак не мог понять, что такое ложь; «он рассуждал так: способность речи дана нам для того, чтобы понимать друг друга и получать сведения о различных предметах; но если кто-нибудь станет утверждать то, чего нет, то назначение нашей речи совершенно извращается...»

Свифт отдаёт явное предпочтение патриархальному укладу добродетельных лошадей. Однако он понимает вместе с тем и ограниченность их строя жизни, а с другой стороны, сомневается в том, насколько для человечества возможно возрождение патриархальных добродетелей. Свифт оказывается перед неразрешимым противоречием. Патриархальный строй был бы наилучшим выходом из создавшегося положения, но возврат к нему невозможен для людей, ибо они превратились в йеху. Отсюда возникает пессимизм Свифта, его мрачная мизантропия. Буржуазная критика, однако, неправильно трактовала эту сторону мировоззрения Свифта. Писатель отнюдь не был человеконенавистником. Он сам говорил, что каждого человека в отдельности готов любить, но он не может любить общество людей, создающих столь бесчеловечные формы жизни. Весьма знаменателен в этом отношении финал книги. Гулливер возвращается в Англию. Он, когда-то столь гордившийся своей страной, теперь не выносит общества себе подобных. Его соотечественники для него — отвратительные йеху, к которым он не может привыкнуть, ибо страшится их зубов и когтей.

Цель своего рассказа и рассуждений Свифт видел в том, чтобы «сделать, по мере моих сил, общество английских йеху более переносимым...»

Реализм Свифта. Реализм Свифта иной, чем реализм Дефо. Автор «Робинзона Крузо» создавал картины действительности, точно соответствовавшие реальной жизни. Свифт измышляет одну невероятную выдумку за другой. Однако фантастика Свифта не является плодом пустой игры воображения. Фантастические образы лилипутов, великанов, йеху и гуингнмов служат ему средством сатирического обобщения социальных явлений. Фантастика Свифта в основе своей глубоко реалистична. Она является основным средством его сатиры. Лилипуты потому так малы, что малы и ничтожны их интеллекты. Великаны — большие люди в подлинном смысле этого слова. Йеху потому звероподобны, что все их навыки, повадки и инстинкты являются выражением их скотской, звериной натуры.

Наряду с фантастикой сатира Свифта характеризуется также рационализмом. Свифт математически точен, описывая предметы в Лилипутии и Бродбиггнеге. В первом случае до деталей соблюдены все пропорции, вытекающие из того, что лилипуты в двенадцать раз

меньше людей, а во втором случае — все различия, основанные на том, что великаны в двенадцать раз больше людей. Стройной и чёткой является вся композиция романа, последовательно развивающего и углубляющего раскрытие его основных тем, связанных с изображением различных сторон социально-политической жизни и морального облика людей разных слоёв общества.

Свифт постоянно прибегает к иронии. На первый взгляд может показаться, что автор разделяет простодушие и наивность своего героя. На самом деле нельзя отождествлять все рассуждения Гулливера с точкой зрения автора. Свифт предоставляет читателю догадаться, насколько нелепы или наивны подчас суждения Гулливера в первых двух частях романа. Ирония является очень тонким приёмом Свифта, выражающим веру автора в своего читателя, который, как он надеется, вместе с ним посмеётся над всеми нелепостями, существующими в общественной жизни.

Однако ирония является только одним из приёмов сатиры Свифта, отличающейся многообразием форм. Он добродушно юмористичен, когда описывает своеобразный быт разумных лошадей, язвительно насмешлив, изображая пороки общественно-политической системы Англии, и беспощаден в своих сарказмах, когда бичует наиболее губительные для человечества формы гнёта и морального растреления.

В отличие от Дефо, не очень заботившегося об отделке стиля, Свифт с большой тщательностью работал над языком своего произведения. «Путешествия Гулливера» поражают своим лаконизмом, точностью определений, выразительностью характеристик. На всём чувствуется печать большой культуры стиля, выработанного Свифтом в школе классицизма. Однако это проявляется главным образом в конструкции фраз и предложений, отличающихся афористической законченностью, тогда как в лексике Свифта были несомненные отступления от стиля классицизма, исключавшего из литературы «грубые» и «низменные» выражения. На страницах романа Свифта встречаются слова и выражения далеко не салонного стиля. Основой литературного языка Свифта была сокровищница народной речи, которую Свифт отточил, сделав её сильнее оружием своей могучей сатиры.

Демократическое просветительство Свифта оказало большое влияние на дальнейшее развитие английской литературы. Последователями и продолжателями Свифта в отдельных сторонах их творчества были драматурги Гэй и Шеридан, романист Фильдинг и поэт Байрон. В более отдалённые времена традиции Свифта сказались в творчестве английских сатириков конца XIX и начала XX века Сэмюэля Батлера и Бернарда Шоу.

Глубокая обобщающая сила реализма Свифта сделала его книгу одним из величайших произведений мировой литературы, содержащим критику пороков буржуазного общества не только Англии, но и всех других стран.

ВТОРОЙ ПЕРИОД ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

СЕМЕЙНО-БЫТОВОЙ И СОЦИАЛЬНО-БЫТОВОЙ РОМАН

Во второй период эпохи просвещения роман утверждается как господствующий литературный жанр. Реалистические романы первого периода эпохи просвещения отразили начало становления буржуазного уклада в Англии. Недаром главной темой произведений Дефо было изображение людей, различными способами добивавшихся богатства. Эти книги раскрывали пути, приводившие героев к буржуазному благополучию. В них буржуазный быт как таковой ещё не изображался. Не будет преувеличением, если мы скажем, что романы Дефо рисовали социальную экзотику — морские путешествия, преступный мир, колониальные плантации и т. д. Это объяснялось тем, что начало столетия ещё было периодом возникновения буржуазных состояний. К 40-м годам XVIII века буржуазный быт приобрёл устойчивые формы. Соответственно этому изменилось содержание реалистического романа. Теперь уже не социальная экзотика, а сложившиеся формы нового быта буржуазно-аристократического общества заняли главное место в литературных произведениях. Выражением этого было возникновение новых разновидностей жанра романа. Ричардсон создал семейно-бытовой нравоучительный роман. Фильдинг, а за ним Смоллет расширили рамки романа и, выйдя за пределы изображения семейного быта, создали социально-бытовой роман, охватывавший все формы общественной жизни и быта эпохи. Как и в предшествующий период, роман сохранил при этом свои дидактические цели.

РИЧАРДСОН

Биография. Начало новому этапу в развитии искусства романа положил Сэмюэль Ричардсон (Samuel Richardson, 1689—1761). Его жизненный путь сам по себе очень показателен для буржуазной среды XVIII века. Сын деревенского столяра, Ричардсон по окончании школы был отдан в ученики к лондонскому типографу. Он прошёл весь путь от ученика до мастера, стал правой рукой хозяина, затем компаньоном, женился на его дочери и, наконец, унаследовал издательское дело своего хозяина-тестя.

«Памела». Обращение Ричардсона к литературе было вызвано случайным поводом. Ему предложили составить письмовник, содержащий образцы писем на разные темы. Из этого возник замысел первого романа Ричардсона, который вышел под названием «Памела, или вознаграждённая добродетель» (Pamela, or Virtue Rewarded, 1740). Это был эпистолярный роман (роман в письмах). Бедная девушка Памела Эндрюс была служанкой в доме богатых людей. После смерти хозяйки её сын, имя которого обозначено лишь инициалом Б., стал преследовать своими домогательствами красивую служанку. Однако она была не только хороша собой, но и добродетельна. Она

отвергла ухаживания мистера Б., который постепенно переменил к ней отношение. Убедившись в добродетельности Памелы, он пропихнул к ней истинной любовью и уважением и женился на ней.

Вся эта история изложена Ричардсоном в письмах самой Памелы к её родным, а также в переписке других связанных с этим домом лиц. В письмах перед читателями раскрывалась повседневная жизнь с её большими и малыми заботами. В «Памеле» Ричардсон впервые ввёл в литературу тщательное и подробное описание домашнего быта Англии середины XVIII века. Вместе с тем в письмах действующих лиц раскрывались их чувства и переживания, и тем самым Ричардсон сделал весьма важный вклад в искусство романа — изображение психологии.

Роман Ричардсона был написан с откровенно назидательной целью, что сказывалось уже в названии книги. Автор критиковал распущенность дворянских нравов и утверждал принципы добродетели, отвечавшие его буржуазным религиозно-пуританским идеалам.

«Кларисса». Роман имел огромный успех как новое слово в литературе, и ободрённый этим, Ричардсон создал свою вторую книгу — «Кларисса, или история молодой леди» (*Clarissa or the History of a Young Lady, 1747—1748*). В отличие от первого романа, где испытание добродетели завершилось для героини достижением полного благополучия, история Клариссы Гарлоу была трагичной. Кларисса происходила из состоятельной буржуазной семьи, принадлежавшей к высшему свету. Весёлая и жизнерадостная, она, однако, и в условиях светской жизни сохраняла верность правилам добродетели. Но всё же она не могла примириться с тем, что родители предназначали её в супруги человеку, которого она не любила. В этот критический момент на пути Клариссы появился очаровательный молодой аристократ Роберт Лавлейс (*Lovelace*; в старых русских переводах его фамилия писалась Ловелас). Человек, в сущности глубоко развращённый, хотя по внешности, уму и манерам весьма обаятельный, Лавлейс решает воспользоваться созданным положением. Он делает вид, что хочет помочь Клариссе избавиться от ненавистного ей брака, устраивает ей побег из родительского дома и затем, когда она оказывается полностью в его власти, совершает покушение на её добродетель. Потеря девической чести была для Клариссы тяжелейшим ударом, которого она не смогла пережить. Отстаивание Клариссой своей добродетели было не только утверждением принципов буржуазной морали. Её пуританская строгость в вопросах любви и брака отвечала вместе с тем народным понятиям о нравственной чистоте. Современники воспринимали столкновение между Лавлейсом и Клариссой, как конфликт между дворянской распущенностью и свойственным народу строгим отношением к любви. Роман кончается тем, что после смерти Клариссы один из её родственников вызывает Лавлейса на дуэль и убивает его. Таким образом, если добродетель героини не была вознаграждена в этом романе, то порок, во всяком случае, оказался наказанным.

«Кларисса» — лучший из романов Ричардсона, в котором он достиг высокого реализма как в изображении социального быта, так и в обрисовке характеров и в раскрытии психологии героев — Клариссы и Лавлейса. История Клариссы была изложена Ричардсоном в семи томах, наполненных описанием переживаний героини и всевозможными рассуждениями на моральные темы. Ричардсон утверждал, что всякое погрешение добродетели, даже если человек сам виновен, а является лишь жертвой порочности других, всё равно губительно для него. Мораль писателя была по-пуритански сурова и категорична, не допуская никаких отступлений. Хотя Кларисса и была девушкой добродетельной, однако и за ней была вина, приведшая её к гибели. Вина эта состояла в том, что она восстала против воли родителей.

«Кларисса» имела ещё больший успех, чем первый роман Ричардсона, но неожиданно для себя автор убедился в том, что хотя публика и сочувствовала моральным страданиям добродетельной героини, её коварный соблазнитель приобрёл массу поклонников и поклонниц, что было особенно огорчительно для Ричардсона. Лавлейс понравился им своими блестящими светскими манерами и остроумием.

«Грандисон». Тогда Ричардсон написал роман «История сэра Чарльза Грандисона» (The History of Sir Charles Grandison, 1754), герой которого, по замыслу автора, должен был явиться образцом мужской добродетели. Грандисон подвергается многочисленным искушениям, ибо его красота и моральные достоинства привлекают к нему любовь женщин, но он стоек в своей добродетели, за которую судьба вознаграждает его женой, столь же идеальной, как и он сам, — прекрасной мисс Гарриэт Байрон.

Если в первых двух романах, особенно в «Клариссе», Ричардсон поразил читателей несомненным реализмом в описаниях быта и изображении характеров, то в «Грандисоне» повествовательные задачи были целиком подчинены морально-дидактической цели, вследствие чего характер главного героя оказался жизненно неубедительным, а весь роман скучным. Пушкин очень точно передал впечатление, производимое книгой, когда писал: «И бесподобный Грандисон, который нам наводит сон».

Значение Ричардсона. Популярность Ричардсона сохранялась до начала XIX века. Ещё пушкинская Татьяна увлекалась им:

Ей рано нравились романы,
Они ей заменяли всё,
Она влюблялась в обманы
И Ричардсона и Руссо.

Ричардсон явился первым представителем сентиментализма в английском романе. Его героини наделены повышенной чувствительностью, и Ричардсон стремился воспитать подобные же качества у своих читателей. Чувство идёт у Ричардсона об руку с рассудком и моралью. Если склонность героя или героини вступает

в противоречие с догматами морали, то положительные герои у него всегда следуют велениям долга.

Положительное, просветительское начало этики Ричардсона заключалось в том, что он боролся против дворянского аморализма и осуждал нравственную распущенность. Однако его идеал морали строился не на «естественной природе» человека, а на требованиях буржуазной добродетельности. В сущности, Ричардсон в несколько обновлённой форме утверждал буржуазную патриархальную мораль. В основе его этических построений был не вопрос об отношении человека к обществу, а вопрос об отношении человека к семье, в которой он видел краеугольный камень всего социального здания. Поэтому более широкая сфера общественных отношений выпадала из ричардсоновской этики, и, в сущности, она строилась на безоговорочном признании современного ему социального строя. Недаром добродетель Памелы была вознаграждена приобщением героини к состоятельным слоям общества.

Взятое в целом, творчество Ричардсона было выражением умеренно буржуазных тенденций в просветительской литературе.

ФИЛЬДИНГ

Радикально-демократические тенденции просветительства получили своё выражение в творчестве Фильдинга, наиболее выдающегося писателя второго периода Просвещения в Англии. Романы Фильдинга явились высшей точкой в развитии этого жанра в XVIII веке. Они были кульминационным пунктом в эволюции просветительского реализма.

Биография. Генри Фильдинг (Henry Fielding, 1707—1754) происходил из обедневшей аристократической семьи. Среднее образование он получил в аристократической школе в Итоне и затем учился в Лейденском университете в Голландии, но не окончил его из-за недостатка средств. Вернувшись в Англию, Фильдинг не пошёл тем путём, каким шли многие молодые люди из его среды, не стал искать знатных и могущественных покровителей, а решил собственными силами завоевать место в жизни. Он писал пьесы для театра, сам одновременно создал труппу и возглавлял небольшой театр. Введение строгой театральной цензуры вынудило Фильдинга отказаться от работы в театре. Он посвятил себя журналистике и писанию романов. Так как литературная деятельность приносила весьма скромные заработки, Фильдинг, обременённый семьёй, вынужден был искать более солидных и устойчивых источников дохода. В тридцатилетнем возрасте он поступил в юридическую школу и по окончании её стал судьёй. В качестве судьи он выделялся среди своих коллег. Будучи безукоризненно честным, он на своём посту стремился помогать беднякам, искавшим справедливости. Одновременно он не прекращал своих журналистских и литературных работ. Потеряв жену и дочь, скончавшихся от болезни и лишений, Фильдинг женился на преданной служанке, которая до конца его дней заботилась о нём

и его детей. Несмотря на тяжёлые условия, Фильдинг всегда сохранял бодрость и жизнерадостность.

Писательница Мэри Уортли Монтегю сказала о Фильдинге: «Никто не наслаждался жизнью так, как он; никто не имел для этого так мало оснований». Напряжённый труд и постоянная нужда подорвали здоровье Фильдинга. Он поехал лечиться в Лиссабон, где вскоре после приезда скончался.

Драматургия Фильдинга. В первый период творчества (1728—1737) Фильдинг, работая как драматург, создал свыше двух десятков пьес. Все драматургические произведения Фильдинга написаны в жанре комедии. Большинство из них посвящено семейно-бытовым сюжетам. Продолжая развитие светской комедии, возникшей ещё в период Реставрации, Фильдинг, однако, изображал быт дворянства отнюдь не с тем моральным индифферентизмом, как это делали комедиографы Реставрации. Он осуждал распушенность нравов аристократии и в сатирическом свете изображал пороки этой среды. Главным вкладом Фильдинга в развитие английской драмы было создание жанра социально-политической комедии. К этому типу комедий относятся «Политик из кофейни, или судья в ловушке» (*The Coffee-House Politician*, 1730), «Дон-Кихот в Англии» (*Don Quixote in England*, 1734), «Пасквин» (*Pasquin*, 1736) и «Исторический календарь на 1736 год» (*The Historical Register for the Year 1736*, 1737). В них Фильдинг обличал продажность, царившую в государственном аппарате Англии, своекорыстную политику правящих классов, истинную подоплёку борьбы между партиями вигов и тори, выгоды, извлекаемые политиками и дельцами из войн. Остроумные сатирические комедии Фильдинга не на шутку переполошили правительство, и оно ввело театральную цензуру. Дальнейшая драматургическая деятельность оказалась для Фильдинга невозможной. Когда это оружие идеологической борьбы было выбито у него из рук, он обратился к публицистике и созданию романов. Вклад, внесённый им в развитие романа, был исключительно велик. Именно романы Фильдинга определили его выдающееся место в английской литературе.

«**Джонатан Уайльд Великий**». Первым по времени написания, но не по времени опубликования романом Фильдинга была «Жизнь мистера Джонатана Уайльда Великого» (*The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*, написано в 1739—1740 годах, напечатано в 1743 году). По форме эта книга напоминает те романы Дефо, в которых излагаются биографии всякого рода авантюристов. Джонатан Уайльд был реальной личностью. Историю этого проходимца впервые рассказал в одном из своих памфлетов Дефо. Для Фильдинга биография Джонатана Уайльда послужила материалом, который он обработал в целях социально-политической сатиры. Изображая воровскую деятельность Джонатана Уайльда, создавшего широко разветвлённую организацию грабителей, Фильдинг уподобляет его главе тогдашнего английского правительства Роберту Уолполю. Особенно язвительной становится сатира Фильдинга, когда он описывает пре-

бывание Джонатана Уайльда в тюрьме. Эта тюрьма под пером Фильдинга превращается в аллгорию всей английской общественно-политической жизни. Заключённые делятся на несколько групп. Бедные люди, попавшие в тюрьму за долги, оказываются объектом всякого рода вымогательств и обмана со стороны заключённых жуликов. Эти жулики делятся на две партии, ведущие между собой борьбу за власть над остальными обитателями тюрьмы. Одну из этих партий возглавляет Джонатан Уайльд.

В этой части романа Фильдинг выступает как прямой продолжатель Свифта. Он следует ему и в своей критике буржуазно-аристократического строя Англии и в художественных приёмах сатиры. Наряду с этим Фильдинг проводит в романе одну из своих излюбленных идей: он противопоставляет так называемых «великих» людей и рядовых граждан. «Великие» люди общества того времени — это те, кто, угнетая, эксплуатируя, обманывая честных тружеников, достигают знатности, богатства. Фильдинг разоблачает их мнимое величие, справедливо утверждая, что они приносят обществу лишь вред, тогда как создателями всех истинных ценностей жизни являются скромные и незаметные труженики, служащие объектом преследования и эксплуатации со стороны «великих».

В качестве представителя честных трудовых людей Фильдинг выводит в романе ювелира Томаса Хартфри. В книге параллельно прослеживаются судьбы двух героев: добродетельного Хартфри и порочного Джонатана Уайльда Великого. Их жизненные пути скрещиваются. Джонатану приглянулась красивая жена Хартфри. Он безуспешно пытается соблазнить её и, чтобы добиться своего, разоряет Хартфри. Однако любящая и добродетельная чета Хартфри после разлуки и злоключений счастливо соединяется, тогда как Джонатана Уайльда постигает кара за его пороки и преступления.

Фигура Хартфри свидетельствует о попытке Фильдинга создать образ положительного героя, воплощающего добродетели людей простого звания. Эта часть романа получилась у Фильдинга наименее убедительной, ибо Хартфри представлял собой нежизненную, идеализированную фигуру буржуа. Здесь Фильдинг не очень отличался от Ричардсона, также идеализировавшего мнимые добродетели буржуазии. Это совпадение во взглядах с Ричардсоном было, однако, случайным для Фильдинга, ибо всё его дальнейшее творчество проникнуто непрестанной то скрытой, то открытой полемикой против автора «Памелы».

«Джозеф Эндрюс». В то время, когда современники восхищались только что вышедшим в свет романом Ричардсона «Памела», Фильдинг, не разделявший по идейным соображениям общего восхищения, опубликовал анонимную пародию «Шамела» (Shamela, 1741). Уже само название показывало характер критики Фильдинга. Sham означает по-английски «ханжа». Критику и осмеяние Ричардсона Фильдинг продолжил в своём романе «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга мистера Абрагама Адамса»

(The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend Mr. Abraham Adams, 1742).

Героem этого произведения оказывается не кто иной, как брат ричардсоновской Памелы — Джозеф. Подобно тому как она поступила служанкой, так и Джозеф стал лакеем в доме родственников тех лиц, у которых служила Памела. Хозяйка Джозефа, овдовев, обратила свои взоры на него, и он подвергается примзрно таким же преследованиям, как Памела со стороны мистера Б. И хотя брат Памелы тоже оказался вполне добродетельным, однако, его добродетель не была вознаграждена. Рассерженная леди Буби с позором выгнала Джозефа из своего дома. На этом заканчивается первая часть приключений Джозефа Эндрюса, пародирующая не только «Памелу» Ричардсона, но и библейскую легенду об Иосифе Прекрасном и жене Пентефрия.

В то время как Джозеф Эндрюс направил свои стопы в родную деревню, оттуда отправилась в Лондон возлюбленная молодого героя юная Фанни, встревоженная отсутствием известий от Джозефа. На пути в Лондон был и сельский священник Абрагам Адамс, который вез в столицу рукописи своих проповедей, намереваясь опубликовать их. Все трое встречаются и решают вернуться в свою деревню. На своём пути они переживают много злоключений. Эта часть повествования, описывающая путевые приключения Джозефа, Фанни и пастора, составляет основное содержание романа. Фильдинг здесь стал на новый путь. «Джозеф Эндрюс» — первый значительный «роман большой дороги» в английской литературе. Путешествуя то пешком, то в дилижансе, герой сталкивается с представителями различных слоёв английского общества. Такой метод построения повествования вывел роман за узкие пределы семьи и домашнего быта буржуазии.

Демократ Фильдинг создаёт сатирические портреты сельских помещиков, представителей власти и церковников. Приключения, которые происходят с Джозефом и Фанни, наглядно иллюстрируют бесправное и незащитное положение английских бедняков, произвол богатых и власть имущих.

В финале романа появляется сама Памела. Став к этому времени супругой богатого мистера Б., она противится браку своего брата Джозефа с простой крестьянкой Фанни. Всё, однако, завершается благополучным соединением Джозефа и Фанни.

Ярким созданием Фильдинга явился образ пастора Абрагама Адамса. С добродушным юмором обрисован этот чудаковатый сельский священник, отличающийся подлинной гуманностью, честностью и доброжелательством. Он по-донкихотски наивен и верит только в лучшие стороны человеческой природы. Ему не раз приходится расплачиваться за свои иллюзии, но он упорен и непреклонен в своём стремлении всегда говорить правду и добиваться справедливости.

Несмотря на значительные реалистические достоинства, этот роман был для Фильдинга скорее экспериментом, чем полным вопло-

щением его представления о том, каким должен быть реалистический роман. «Джозеф Эндрюс» не обладает полной органичностью композиции. Как было указано, он распадается на две неравные части, из которых первая имела пародийные цели, а вторая была опытной цепью эпизодов, связанных единством главных действующих лиц. Само же Филдинг это не могло удовлетворить. В отличие от своих предшественников, удовлетворявшихся композицией, состоявшей из разрозненных эпизодов, объединённых посредством центрального персонажа, Филдинг стремился к созданию такой формы романа, которая была бы по-настоящему органичной и все элементы композиции которого были бы теснейшим образом взаимосвязаны.

«Том Джонс». Высшим достижением Филдинга-художника является его обширный роман «История Тома Джонса, найдёныша» (The History of Tom Jones, a Foundling, 1749). Это произведение является и высшим пунктом в развитии искусства романа в XVIII веке.

Основу сюжета составляет жизнеописание найдёныша Тома, которого воспитывает добрый помещик сквайр Олверти. Юный Том знакомится с дочерью соседа-помещика сквайра Уэстерна Софьей и влюбляется в неё. Она отвечает ему взаимностью. Их брак, однако, наталкивается на препятствия. Сквайр Уэстерн не желает допустить мезальянса. К тому же Том своим поведением вызывает недовольство Олверти и оказывается вынужденным покинуть его дом. Том отправляется странствовать. Его возлюбленная, узнав об этом, бежит из дому, желая соединиться с возлюбленным, а её отец едет за ней, чтобы вернуть домой непокорную дочь, и, таким образом, эти, а также и некоторые другие действующие лица романа оказываются в пути, переживая всякого рода приключения. В конце концов Том и Софья встречаются, и всё завершается их счастливым браком.

Роман Филдинга выбрал в себя элементы всех видов прозаического повествования, существовавших в тогдашней литературе. Это и приключенческий роман, и роман плутовской, и семейно-бытовой роман, и роман большой дороги. Пожалуй, единственное, что отсутствует в «Томе Джонсе» — это морские путешествия. Но роман Филдинга не просто суммировал все указанные разновидности жанра, он явился их новым качественным воплощением. «История Тома Джонса» — социально-бытовой роман, охватывающий все стороны английской жизни XVIII века. Читатель видит разнообразнейшие картины: быт английского поместья, деревню, город, трактиры, театры, ярмарки, суды, тюрьмы, лавки, конторы дельцов, светские салоны. Соответственно этому, перед нами появляются типы всех классов и общественных групп Англии середины XVIII века, начиная с представителей высшей знати и крупной буржуазии и кончая людьми «дна» — бродягами, ворами и грабителями. В итоге, Филдинг создаёт широчайшую панораму, запечатлевшую на века всю современную ему жизнь.

Фильдинг не был бесстрастным наблюдателем жизни. Во всех его описаниях сказываются классовые симпатии и антипатии автора. Хорошие и дурные люди попадают во всех слоях общества; и всё же нетрудно увидеть, что Фильдинг сугубо критически относится к господствующим классам Англии. Все симпатии писателя на стороне простых людей. Именно в среде бедняков встречает герой наиболее человеческое отношение к себе.

Изображая картину всего современного ему общества, Фильдинг не мог обойти одну из центральных проблем, выдвинутых просветителями, — вопрос о соотношении между естественным состоянием и цивилизацией. В уста одного из эпизодических персонажей, некоего Горного Отшельника, Фильдинг вкладывает историю злоключений, пережитых этим лицом в условиях городской культуры. Потеряв близких, имущество, столкнувшись со злом, несправедливостью и пороками общественной жизни, Горный Отшельник приходит к резкому и категорическому осуждению цивилизации. Он удаляется от людей, чтобы жить в одиночестве, на лоне природы, не подвергаясь тлетворному влиянию цивилизации.

Фильдинг, как в этом эпизоде, так и на протяжении всего романа, неоднократно указывал на многочисленные пороки современного ему социального строя. Однако он не разделял того решения проблемы, которое выражено Горным Отшельником. Том Джонс, выражая взгляды самого Фильдинга, возражает против пессимистических выводов, к которым пришёл Горный Отшельник, в особенности отвергает он взгляд на человека как на существо, в корне порочное и неспособное к совершенствованию: «Никто не имеет права утверждать, что природа человеческая необходимо и везде испорчена, кроме тех, кто в своей собственной душе находит свидетельство этой непоправимой порчи...»

Фильдинг верил в возможность достижения общественной гармонии. Именно в человеческой природе, особенно в качествах лучших людей из народа, видел он залог более совершенных форм жизни. Фильдинг стремился примирить природу и цивилизацию. Решение социальных проблем мыслилось Фильдингу не посредством социальных реформ, а через нравственное усовершенствование человека. Поэзму наряду с широким изображением противоречий социальной жизни исключительно большое место занимает в романе проблематика морально-этической. Именно в том, как решал Фильдинг этические вопросы, можно увидеть, что он противник идеологии, оправдывавшей буржуазно-аристократический строй.

Фильдинг и в этом романе полемизирует с Ричардсоном, называя его. Полемика против Ричардсона объяснялась тем, что Фильдинг справедливо видел в этом писателе наиболее популярного в литературе выразителя ортодоксально буржуазной точки зрения. Чопорной, ханжески-пуританской морали Ричардсона Фильдинг противопоставил свой демократический просветительский принцип «естественной морали». Это получило своё выражение в двух центральных образах романа. Воплощением ханжеской морали является

другой воспитанник сквайра Олверти, его племянник Блайфиль. Этот молодой человек набожен, придерживается всех предписанных правил поведения, на каждом шагу говорит о долге и добродетели, он даже совершает поступки, которые по видимости кажутся хорошими. Но всё это в Блайфиле является показным. В действительности Блайфиль движим совершенно эгоистическими стремлениями. Набожность и добродетельность — лишь маска, прикрывающая истинное лицо карьериста, стяжателя и завистника. Он творит зло, но каждый раз делает вид, что выполняет моральный долг, тогда как на самом деле заботится лишь о том, чтобы стать наследником богатого Олверти и жениться на красивой и богатой Софье Уэстерн. Именно он добивается изгнания Тома Джонса из поместья Олверти. Он же на протяжении всего романа является тайным или явным виновником всяческих бед, сваливающихся на Тома.

Любимый герой Фильдинга Том Джонс далёк от того, чтобы быть идеальным молодым человеком. Том горяч, неуправляем в своих страстях и желаниях, способен на безрассудства, совершает серьёзные моральные проступки. И всё же, по существу, он хороший человек, в тысячу раз более моральный, чем мнимодобродетельный Блайфиль. Томом никогда не руководит корысть. Он добр по природе, отзывчив, способен помочь другому в нужде, честен, смел, прямотушен. Ни одного проступка он не совершает по дурному намерению. Нередко бывает так, что прегрешения Тома Джонса проистекают как раз из его лучших качеств. Им руководят не рассудочные расчёты, а горячее сочувствие людям, искренние порывы сердца. Фильдинг при этом отнюдь не оправдывает своего героя, но показывает, что, даже нарушая требования морали, Том Джонс всегда и во всём остаётся подлинным человеком. Следует при этом отметить, что безрассудства и проступки Тома Джонса не причиняют ущерба никому и не влекут за собой для него никакой выгоды.

Нельзя сказать, чтобы Фильдингу удалось построить убедительную систему морали, которую можно было бы противопоставить буржуазной этике ричардсоновского толка. Но Фильдинг и не стремился противопоставить одной системе другую. Его цель была в том, чтобы показать ограниченность буржуазной мещанской морали, невозможность втиснуть в неё всё богатство проявлений человеческой натуры. Фильдинг за здоровую, естественную человечность, и эта атмосфера свободной прекрасной человечности противостоит в его романе догматической пуританской морали. Поэт-романтик Кольридж очень хорошо сказал, что, переходя от романов Ричардсона к романам Фильдинга, испытываешь такое же ощущение, как тогда, когда из душной комнаты с закупоренными окнами, в которой лежит больной, выходишь на свежий, чистый воздух.

Реализм Фильдинга проявился в замечательной живости изображённых им характеров. В «Истории Тома Джонса» множество действующих лиц. Каждое из них метко и выразительно охарактеризовано как с внешней стороны, так и своими поступками и речами. Не только главные герои, но и эпизодические персонажи представлены

отчётливо и рельефно. Фильдинг очень любит сопоставлять контрастные образы. Добродетельному сквайру Олверти противостоит помещик Уэстерн, семейный деспот, рьяный консерватор и страстный охотник. Забавна пара сельских философов Твакума и Сквера, из которых один настаивает на изначальной порочности человека, а другой на его изначальной доброте. Чопорной светской даме леди Белластон можно противопоставить крестьянскую девушку Молли Сигрим, доходящую в простоте своих нравов до крайности. Очарователен образ героини романа, молодость и красота которой сочетаются с силой и непосредственностью чувств, подлинной моральностью; лишённой ханжества. Образ Софы Уэстерн был, как говорят, портретом первой жены Фильдинга.

Роман Фильдинга велик по объёму, но автор так построил его действие, что читатель не только не утомляется, а со всё большим интересом следит за развитием событий. Читатель воспринимает героев как реальных людей, проникается к ним симпатией или антипатией и, конечно, не может не полюбить милого, но безрассудного Тома и обаятельную Софью, а полюбив их, он уже до конца будет обеспокоен их судьбой. Для Тома жизненно необходимо выяснить своё происхождение, узнать, чей он сын, и мы с напряжённым вниманием следим, как он на протяжении всего романа стремится разгадать эту тайну, которая в конце концов выясняется. Сколько раз Том и вместе с ним читатель ошибочно думают, что они уже на пороге раскрытия тайны, и сколько раз оказываются обманутыми, и тем напряжённее становится ожидание развязки; к тому же читатель, всё время сочувствуя Софье и Тому, желает увидеть их счастливое соединение.

«История Тома Джонса» Фильдинга в полной мере оправдывает обещания писателя в начале романа: она раскрывает жизнь во всём её богатстве и полноте, рисует перед нами запоминающиеся человеческие характеры и проникнута гуманностью. Хотя Фильдинг не мог избежать свойственного просветителям морализаторства, но мораль его так широка, что совершенно свободна от навязчивого догматизма. «История Тома Джонса» — роман о молодости, написанный с подлинно юношеским задором, полный смешных эпизодов и вместе с тем глубоких мыслей. Это самая оптимистичная из всех книг Фильдинга и, пожалуй, самое оптимистическое произведение всей английской литературы эпохи Просвещения. Однако уже следующее произведение писателя было написано в несколько ином духе.

«Эмилия». Сам Фильдинг из всех своих произведений больше всего любил четвёртый и последний из написанных им романов — «Эмилия» (Amelia, 1751). Если в «Томе Джонсе» судьба героя прослеживалась до его женитьбы, то в «Эмили» Фильдинг поставил себе целью описать «различные события, происшедшие с весьма достойной четой, после того как они вступили в брак». Героями этой книги являются капитан Бут и его жена Эмилия, живущие в страшной бедности и постоянно борющиеся с нуждой. Бут это как бы женатый Том Джонс, а Эмилия — Софья Уэстерн после замужества.

В поведении и характере Бута те же черты честности, горячности и безрассудства, которые характеризуют Тома Джонса. Эмилия — чистая, прекрасная, любящая женщина, способная на высокие подвиги самопожертвования.

Действие этого романа происходит по преимуществу в Лондоне, и перед читателем предстают картины самых неприглядных сторон жизни английской столицы. Фильдинг рисует кварталы нищеты, тюрьмы, суды, он показывает народ, страдающий от социальной несправедливости. Злоключения и несчастья семейства Бут имеют своим источником не только непрактичный характер обоих супругов, хотя они и, в самом деле, непрактичны с буржуазной точки зрения, ибо ни он, ни она не желают поступиться совестью и честью во имя выгоды. Бут и Эмилия испытывают на себе все последствия несправедливого социального строя, делающего бедняков бесправными и допускающего произвол богатей и знати.

В Эмилию влюбляется некий знатный пэр, который преследует её своими домогательствами. Капитану Буту достаточно было бы притвориться слепым или оказаться снисходительным супругом, чтобы получить офицерское назначение, которого он добивается и от которого зависит материальное благополучие семьи. Но ни он, ни его жена не способны совершить бесчестный поступок ради выгоды. Капитан Бут, правда, отнюдь не безупречный супруг, но если ему и случилось нарушить верность прекрасной Эмили, то это произошло в результате внезапного порыва чувств, в котором он сам потом раскаивается. Эмилия — безупречная жена и безупречная мать, стойко переносящая все трудности полунищенской жизни. В конце концов семейству Бутов неожиданно сваливается большое состояние, полученное по наследству, и всё устривается наилучшим образом. Но эта благополучная концовка, являющаяся явно искусственной, несколько не снижает того впечатления, которое производят основные эпизоды романа, рисующие социальные противоречия в Англии XVIII века. Картина, нарисованная Фильдингом в этом произведении, совсем иная, чем в «Истории Тома Джонса». Создавая «Эмилию», Фильдинг попрежнему верил в лучшие качества человеческой натуры и в конечное торжество добра над злом, но вместе с тем проникательный взор писателя сумел разглядеть многие тёмные стороны буржуазно-аристократического строя. Оптимизм Фильдинга здесь уже не столь безоговорочен, как в «Истории Тома Джонса». Социально-критические элементы в «Эмилии» преобладают над позитивными. Неверно видеть в «Эмилии» проявление кризиса просветительского оптимизма Фильдинга. Вернее говорить о всё углублявшемся понимании писателем противоречий действительности и о сознании им неосуществимости его идеалов в данных общественных условиях. Но Фильдинг не думал отречься от своих идеалов. Во имя их он теперь с ещё большей силой критиковал существовавшие социальные установления.

И в этом романе проявилось мастерство Фильдинга, бытописателя общества и глубокого наблюдателя человеческих характеров. Однако

дилов и страдания матросов, измученных голодом, болезнями и палочной дисциплиной. Эти эпизоды продолжают ту линию морского романа, которая получила начало в творчестве Дефо.

Роман содержит весьма неприглядную картину жизни всех слоёв английского общества. Сам герой испытывает разрашающее влияние среды и зачастую проявляет эгоизм, чёрствость и беспринципность.

«**Перегрин Пикль**». Второй роман, «Приключения Перегрин Пикля» (*The Adventures of Peregrin Pickle*, 1751), написан, так же как и «Родерик Рэндом», по образцу плутовского романа и представляет собой цепь эпизодов, соединённых судьбой главного героя. Но здесь нет тех картин человеческого горя и страданий, которыми полны «Приключения Родерика Рэндома». Происходя из зажиточной семьи джентри, Перегрин избавлен от необходимости бороться за существование, и поэтому его приключения носят иной характер и происходят в иной обстановке, чем приключения Родерика. В романе имеется большое количество смешных эпизодов и комических персонажей, в обрисовке которых проявляется мастерство Смоллета-юмориста и блестящего создателя гротескных характеров. Большой художественной удачей Смоллета является образ коммодора Хаузера Транниона, скандалиста и сквернослова, без конца попадающего в комические ситуации. Под грубой внешностью коммодора писатель обнаруживает прекрасное человеческое сердце, добрые проявления которого Смоллет показывает в сценах, полных пафоса.

Смоллет бичует жестокие нравы буржуазно-аристократического общества, типичным представителем которого является и сам Перегрин. Уже в «Родерике Рэндоме» выражен тот особый интерес писателя к политическим вопросам, который характеризует всё его творчество и который делает его последователем сатиры Свифта. В «Перегрине Пикле» гнев Смоллета обрушивается на грязные нравы политических деятелей, на весь продажный государственный аппарат, на далёкий от интересов народа парламент. Смоллет разоблачает комедию выборов, обман и подкуп избирателей.

В свой роман Смоллет включил «Мемуары знатной дамы», в которых дана картина нравов английского светского общества, дополняющая сатирические описания Смоллета. «Мемуары» не принадлежат перу писателя: их автором является леди Вэн, известная в своё время светская авантюристка.

«**Гемфри Клинкер**». «Путешествие Гемфри Клинкера» (*The Expedition of Humphrey Clinker*, 1771)— эпистолярный роман. Его сюжет составляет описание путешествия, совершённого семьёй провинциального помещика Мэтью Брэмбля по Англии и Шотландии. Брэмбля сопровождают его сестра Табита, старая дева, мечтающая выйти замуж, его племянник Джерри Мильфорд, оксфордский студент, его племянница Лидия Мильфорд, романтически настроенная юная девушка, и горничная Уинифред Дженкинс. Бездомный бедняк Гемфри Клинкер, имя которого стоит в заглавии романа, встречается с компанией путешественников примерно в середине их стран-

ствий. Не играя самостоятельной роли, Гемфри Клинкер выполняет в романе очень важную функцию: через отношение к нему до конца раскрываются характеры каждого из путешественников. Так, узнав о судьбе Клинкера, мистер Брэмбл проявляет присущую ему гуманность, которой по началу не разглядеть за его сварливостью и жёлым нравом; судьба Клинкера заставляет мистера Брэмбля высказывать своё возмущение английскими законами, обрекающими бедняков на голодную смерть.

В письмах путешественников возникают реалистические картины провинциальной и столичной жизни, получающие у каждого из них своё, субъективное освещение. Письма, таким образом, служат также средством характеристики действующих лиц. Реакция автора письма на описываемое событие, его стиль, орфография — всё это способ нарисовать облик героя романа, представить особенности его личности. Мистера Брэмбля характеризует стремление обобщать всё виденное. Именно его Смоллет делает наиболее чувствительным к социальной несправедливости, к всеобщей испорченности нравов, источник которой мистер Брэмбл видит в непомерном росте богатств. Письма мистера Брэмбля представляют собой образец острой социальной сатиры Смоллета.

Значение романов Смоллета. Хотя Смоллет и был современником Фильдинга, однако его творчество представляет собой следующую ступень в развитии просветительского реалистического романа. Если Фильдинг только в конце своего творческого пути, в последнем романе «Эмилия», пришёл к осознанию неосуществимости просветительских идеалов, то Смоллет начал своё творчество именно с этой позиции.

Для Смоллета вся жизнь была явлением дисгармоничным. Следовать за Фильдингом в поисках гармонической композиции романа он не мог и сознательно предпочёл вернуться к старому построению романа, распадающегося на серию отдельных событий, связанных между собой лишь судьбой главного персонажа.

Фильдинг в своих романах смело рисовал самые непривлекательные стороны жизни, но они уравнивались у него изображением положительных явлений. У Смоллета явно преобладает изображение отрицательных сторон действительности, что опять-таки объясняется его пониманием разрыва между просветительскими надеждами и английской действительностью. Буржуазные критики нередко упрекают Смоллета в «пристрастии» к грубым и безобразным картинам, считая это проявлением личных качеств и вкусов Смоллета. Между тем объективное рассмотрение произведений Смоллета убеждает в том, что картины «безобразного и грубого», действительно свойственные романам писателя, характеризуют не столько его вкусы и свойства, сколько нравы Англии XVIII века. Смоллет сурово негодовал на пороки общества. Критическая направленность его произведений делает его из всех романистов XVIII века наиболее близким предшественником английских критических реалистов XIX века, в особенности Диккенса и Теккерея.

Смоллет рисовал по преимуществу отрицательные характеры, отказываясь в первых своих романах от попыток создания персонажей, нравственный склад которых отвечал бы представлениям просветителей о «доброй» человеческой природе и «естественном» человеке. Герои Смоллета несут в себе достаточно черт, свидетельствующих о том, что и они подверглись нравственной порче, разъедающей буржуазное общество.

В первых романах положительными человеческими качествами Смоллет наделяет те образы, которые создаются им в гротескной манере и которые отличаются всякого рода причудами, необыкновенными чертами характера, особой внешней уродливостью. Лишь в последнем романе наряду с подобным гротескным образом шотландца лейтенанта Лисмехаго, появляются фигуры положительных персонажей, лишённые гротескных черт. Но главная сфера применения гротеска у Смоллета — образы, воплощающие отрицательные стороны английского общества.

Романы Смоллета населены огромным количеством персонажей, принадлежащих к социальным низам и к верхушке английского общества. Пёстр состав персонажей и по национальности, и по профессиям. Язык романов Смоллета соответствует всему их строю и содержанию. Это язык страшной и подчас отвратительной правды о худших сторонах жизни, изобилующий сильными и резкими выражениями, грубыми словами. Смоллет пользуется приёмом речевой характеристики персонажей, индивидуализируя речь героев, вводя в неё диалектизмы — шотландские, валлийские, ирландские, профессионализмы — слова, характеризующие, например, речь моряков, образы которых особенно любит изображать Смоллет. Примером блестящей речевой характеристики служат, как уже было сказано, письма героев «Гемфри Клинкера». Письма служанки Дженкинс до сих пор являются одним из ярчайших образцов юмористического изображения языка необразованных людей, они полны смешных каламбуров, получающихся вследствие нарушения правил английской орфографии.

ТРЕТИЙ ПЕРИОД ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ И ПРЕРОМАНТИЗМ

Общая характеристика периода. Третий период развития английской литературы XVIII века (1760—1789) совпадает с десятилетиями, насыщенными большими событиями в социальной жизни страны. Важнейшими из них были завершение экспроприации английского крестьянства и промышленный переворот. Именно в этот период с наибольшей силой сказались губительные для народа последствия буржуазной революции. Теперь уже не остаётся места для просветительских иллюзий относительно того, что буржуазный строй в состоянии обеспечить всеобщее благополучие. Реальное развитие опроки-

нуло все надежды просветителей. Со всё большей силой обнажаются противоречия развивающегося капитализма.

Именно в эти десятилетия в общественной мысли и литературе возникает первая реакция на противоречия буржуазного прогресса. Выражением этого в литературе были течения сентиментализма и преромантизма.

Сентиментализм явился новой стадией в развитии просветительской идеологии. Писатели этого направления, так же как и просветители двух предшествующих периодов, были выразителями передовых буржуазно-демократических тенденций своего времени. Так же как и их предшественники, они были врагами всех пережитков феодально-крепостнического строя и не помышляли ни о каком возврате к прошлому. Они стремились найти выход из создавшихся противоречий в пределах существующего строя, попрежнему веря, что перевоспитание людей будет способствовать сглаживанию существующих антагонизмов.

Писатели нового поколения, продолжавшие просветительские традиции, сохраняли веру в изначальную доброту человека и в его способность морального совершенствования. Однако в одном существенном пункте они расходились со своими предшественниками. Просветители первого и второго периода XVIII века верили во всемогущество разума. В глазах нового поколения авторитет разума был поколеблен. Исходя из деления человеческих способностей на разум и чувство, писатели нового поколения делали основной упор на эмоциональную сторону человеческой жизни. Отсюда произошло и название нового течения в литературе — сентиментализм (от *sentiment* — чувство).

Подчёркивание роли чувства в человеческой жизни имело у сентименталистов следующий смысл. Во-первых, стремление к добру определялось ими не только как результат осознанной деятельности человека, но как стихийно и инстинктивно присущее ему начало. Во-вторых, не столько разум, сколько именно чувство подсказывало просветителям нового поколения, что сложившиеся формы общественной жизни вступали в противоречие с самой человеческой природой. Наконец, в-третьих, силу воздействия искусства писатели нового направления видели именно в том, что оно воспитывает в первую очередь чувства человека.

Новая идеологическая ориентация писателей-сентименталистов предопределила и новые черты их художественного метода. Отказ от разума как решающей силы жизненного процесса имел своим неизбежным следствием отход от рационализма предшествующей просветительской литературы. Аппеляция к чувствам читателя существенно изменила всю тональность литературы. Для подавляющего большинства произведений предшествующих двух периодов характерен насмешливый, иронический тон как в поэзии, так и в романе, и эта насмешливость создавала определённую отчуждённость как автора, так и читателя по отношению к изображаемым людям и событиям. Телерь в литературе преобладающей становится чувствительность.

Писатели стремятся вызвать прямое сочувствие к судьбам своих героев, добиваются того, чтобы читателем овладевала такая эмоциональная настроенность, при которой он был бы в состоянии отождествлять душевный мир героев со своим собственным; в особенности стремятся авторы к тому, чтобы пробудить жалость, сочувствие по отношению к страждущим. Даже юмор приобретает новый оттенок у писателей-сентименталистов.

Однако и сентименталистам было ясно, что эмоциональный мир человека не всегда ведёт к добрым делам. Они показывали сложность и причудливость душевных движений человека, подчёркивали непрактичность поведения, основанного на чисто эмоциональных побуждениях. Смешное, как правило, не приобретало сатирической окраски у сентименталистов, они изображали человеческие слабости с добродушным юмором.

По-новому относились сентименталисты к проблеме естественного состояния и цивилизации. Из самой сущности сентиментализма вытекало то, что в нём преобладало тяготение к естественному состоянию и отрицание буржуазной цивилизации. С этой его особенностью связано возрождение интереса к природе, почти совершенно утраченного в первой половине XVIII века, что получило особенно наглядное выражение в поэзии сентименталистов.

Просветительская поэзия первой четверти XVIII столетия была рассудочна и лишена того, что составляет душу поэзии — чувства. Утверждение сентиментализма в литературе сопровождалось и возрождением культа чувства и природы в поэтическом творчестве.

Другая группа явлений литературы XVIII века выходит уже за пределы просветительства. Эта литература, именуемая преромантической, отличалась от просветительской в первую очередь отношением к историческому прогрессу. Если просветители неизменно верили в прогресс, основой которого они считали способность человека к совершенствованию, то преромантическая литература характеризовалась прежде всего отказом от веры в прогресс, поворотом к прошлому, к средним векам. Это было реакцией на последствия буржуазного развития в Англии. Если просветители верили в то, что отрицательные последствия буржуазного прогресса могут быть преодолены, то преромантики стали ориентироваться на небуржуазные формы жизни. В их произведениях появились первые черты идеализации прошлого, и тем самым они подготовили почву для романтизма.

РОМАН

ГОЛЬДСМИТ

Биография. Оливер Гольдсмит (Oliver Goldsmith, 1728—1774) родился в Ирландии, в семье бедного сельского священника, учился в Дублинском университете, затем изучал медицину в Эдинбурге, после чего уехал на континент Европы и получил наконец медицинский диплом не то в Лувене (Франция), не то в Падуе (Италия).

Вернувшись в 1756 году в Англию, он безуспешно пытался пристроиться к какому-нибудь делу, но из него не получилось ни священника, ни адвоката, ни врача, ни учителя, ни актёра, хотя он пробовал себя во всех этих профессиях. Поиски постоянного источника доходов кончились тем, что он стал литератором. Он написал великое множество всяких произведений, включая историю Англии и «Историю Земли и живой природы», последнюю — в восьми томах. Но наряду с произведениями, явно написанными только для заработка, он создал и ряд книг, значительных в художественном отношении, завоевавших ему место среди признанных мастеров английской литературы.

«Гражданин мира». Сотрудничая в различных журналах, Гольдсмит написал большое количество эссе. Среди них выделяется серия очерков под названием «Гражданин мира» (*The Citizen of the World*, 1760—1761). Эти эссе были в форме писем некоего китайского философа, Лиен Чи-Альтанджи, жившего в Лондоне и описывавшего в посланиях своим друзьям английскую жизнь. Мудрый и гуманный китаец находил много удивительного для себя в общественных установлениях и нравах англичан. Он предлагал изменить английские законы о браке и разводе и изобразил ряд интересных типов, виденных им в Англии, из числа которых особенно занятно был описан светский щёголь Тиббс (*Beau Tibbs*). С презрением писал он о политических интригах, с недоумением — о неразумных законах, возмущался тем, что англичане угнетают другие народы, и предсказывал, что американцы добьются независимости от Англии. Лиен Чи-Альтанджи предсказывал так же, что Россия станет великой мировой державой.

Гольдсмит не сам придумал форму эссе, якобы написанных человеком с Востока. Впервые такое псевдовосточное эссе было создано Аддисоном, но более непосредственным образцом для Гольдсмита послужили «Персидские письма» французского просветителя Монтескье. Во всяком случае Гольдсмит с успехом применил эту форму и обогатил английскую традицию жанра эссе своими остроумными очерками, полными юмора.

Комедии. Гольдсмит написал две комедии нравов: «Добрячок» (*The Good-Natur'd Man*, 1768) и «Она унижается, чтобы победить, или Ошибки одной ночи» (*She Stoops to Conquer: or, The Mistakes of a Night*, 1771, впервые поставлена в 1773 году).

Они интересны реалистическими зарисовками английского быта того времени. Занимательные по фабуле, они вместе с тем содержат хотя и не новые, но хорошо обрисованные типы представителей буржуазно-дворянского общества Англии XVIII века.

«Опустевшая деревня». Как поэт Гольдсмит следовал принципам классицизма, писал свои стихи рифмованными двустопными и придерживался описательно-дидактической манеры.

Крупнейшее поэтическое произведение Гольдсмита «Опустевшая деревня» (*The Deserted Village*, 1770) также представляет собой описательно-дидактическую поэму, но содержание её выходит за пре-

дела круга тем поэзии классицизма. Гольдсмит описывает деревню, напоминающую селение, где он провёл своё детство. Изображая её, Гольдсмит создал обобщённый образ английской деревни XVIII века. Гольдсмит сопоставляет, какой была эта деревня в дни его молодости и какой она стала, когда он посетил её в зрелом возрасте. В прежние времена деревня Обурн процветала, населявшие её крестьяне трудолюбиво обрабатывали свои поля. Существование их было идиллическим. Часы досуга они проводили в сельских развлечениях, танцуя на лужайках и распевая песни.

Но со временем всё изменилось в Обурне. Деревня опустела, поля заросли травой, не слышно более смеха и пения поселян. Произошло это потому, что помещик превратил поля в пастбища и места для охоты.

Гольдсмит отразил в своей поэме одно из важнейших явлений английской жизни XVIII века — экспроприацию крестьянства. Он показал пагубные последствия буржуазного прогресса для английского народа. Изображая жизнь Обурна в прежние годы, Гольдсмит, несомненно, идеализировал патриархальную английскую деревню. Но процесс обезземеливания крестьянства был им изображён без всякой идеализации, с огромной реалистической силой.

Поэт выступил защитником интересов английского крестьянства. С негодованием осуждает он меркантилизм правящих классов, обличает стяжательство помещиков и буржуа, которые во имя своих корыстных интересов посягают на благосостояние народа. Однако Гольдсмит не завершает своей критики революционными выводами. Он остаётся типичным просветителем, ограничивающимся моральной проповедью, обращённой к правящим классам, которым он советует вернуться на стезю справедливости. Сентиментализм Гольдсмита сказался в этой поэме в идеализации быта патриархальной деревни, в том, что он апеллировал к чувствам своих современников.

«Опустевшая деревня» — наиболее значительное по социальному содержанию произведение литературы периода сентиментализма.

«Векфильдский священник». Роман Гольдсмита «Векфильдский священник» (*The Vicar of Wakefield*, 1766), принадлежа к типу семейно-бытовых романов, является вместе с тем и романом социальным. Гольдсмит затронул в нём многие существенные вопросы английской жизни XVIII века.

Повествование ведётся от лица священника доктора Примроза, наивного и добродушного чудака, полного самой искренней и трогательной заботы о благополучии своей семьи и всех, с кем ему приходится сталкиваться. Бедный священник поселился со своей многочисленной семьёй в деревне, надеясь, что работа на фэрме обеспечит его в большей степени, чем скудные доходы с сельской церкви. Семья вела идиллический образ жизни, пользуясь покровительством местного помещика Вильяма Торнхилла. У этого благородного джентльмена был племянник сквайр Торнхилл. Желая проверить его нравственные качества, дядя покидает поместье, оставляя вместо себя хозяином молодого сквайра. Тот оказывается безнравственным

человеком, соблазняет и увозит дочь священника Оливию и затем бросает её. Мягкосердечный Примроз прощает заблудшую дочь и возвращает её в свой дом, но молодой сквайр не оставляет в покое векфильдского священника. Преследования Торнхилла доводят Примроза до тюрьмы. Но неунывающий священник и в тюрьме продолжает свою деятельность на благо людей. Он организует мастерские, в которых работают заключённые, читает им проповеди, ведущие их к моральному исправлению. Вернувшийся старший Торнхилл восстанавливает справедливость. Доктор Примроз возвращается к семье, молодой сквайр раскаивается в своих проступках и женится на Оливии.

Гёте, очень увлекавшийся в молодости романом Гольдсмита, справедливо писал о том, что изображённая в нём семья — это «маленький чёлн», который «плывёт по широко движущимся волнам английской жизни». И действительно, как и в «Опустевшей деревне», здесь изображено бедственное положение сельской Англии, страдавшей от произвола помещиков. Тюремные сцены романа рисуют ужасающую нищету трудового народа Англии, моральное разложение, жертвами которого становятся бедняки, толкаемые нуждой на преступления.

Гольдсмит явился продолжателем демократической линии английского просветительства. В центре его внимания судьбы простых людей, к числу которых относится и семейство бедного сельского священника. Гольдсмит воспекает добродетели этой демократической ереды, видя в простых людях источник нравственного и социального обновления всей английской жизни. Доктор Примроз и его приятель, мрачный философ Берчель (который оказывается переодетым Вильямом Торнхиллом), рассуждают о многих вопросах общественной жизни и этики. Векфильдский священник неизменно выступает с просветительской проповедью, утверждающей лучшие начала человеческой природы. Необыкновенно мягкосердечный, он сохраняет веру в людскую доброту, несмотря на все доказательства человеческой злобы, обмана, коварства, несправедливости, с которыми приходилось сталкиваться ему и членам его семьи.

В рецензии на русский перевод романа (1847) Белинский осуждал «оптимистическое воззрение на мир, которое крайне покровительствует апатии, производит застой». Гольдсмит действительно наделил своего героя благодушием и стремлением к социальной гармонии, не соответствовавшими реальным условиям, в которых действовал векфильдский священник. Однако в эпоху, когда жил Гольдсмит, большим завоеванием реалистического искусства было уже то, что писатель отразил в своём творчестве тяжёлую судьбу народа, хотя пути, намеченные им для выхода из создавшегося положения, были, конечно, утопичными и недействительными.

«Векфильдский священник» — одно из ярчайших проявлений сентиментализма в английской литературе XVIII века. Гольдсмит весьма трогательно изобразил судьбу своих героев; чувствительность пронизывает весь роман. Печальные события вызывают слёзы

доброе доктора Примроза, и Гольдсмит хочет, чтобы читатель также плакал, как и герои. Вероятно, в эпоху чувствительности книга Гольдсмита производила именно то впечатление, какого добивался автор. Если современный читатель и воспринимает роман несколько иначе, то всё же и его не может не тронуть искренность и глубокая гуманность автора, очень чутко отзывавшегося на беды своих современников.

СТЕРН

Биография. Лоренс Стерн (Laurence Sterne, 1713—1768) был сыном офицера. Детство и юность будущего писателя протекли в скитаниях, так как семья сопровождала прапорщика Стерна в переездах из одного гарнизона в другой. Оставшись 18 лет без отца, Стерн, несмотря на материальные трудности, окончил Кембриджский университет и вступил в духовное звание, что дало ему скромный, но постоянный источник дохода. Он был священником в деревушке Сеттон, неподалёку от города Йорка. Здесь он прожил больше двадцати лет, довольно небрежно исполняя обязанности духовного пастыря и занимаясь охотой, чтением книг и другими развлечениями. Он оставил ненадолго сельское уединение, чтобы принять участие в политической борьбе на стороне вигов, но очень быстро покинул эту стезю, убедившись в том, что борьба двух партий правящего класса представляет собой корыстную грызню за доходные места у кормила правления. После опубликования своих первых книг Стерн стал литературной знаменитостью, переехал в Лондон и стал вращаться в литературных кругах и светском обществе. В 1765 году он совершил поездку по Франции и Италии. Вернувшись в Англию, Стерн избегал возвращения в свой приход и умер в Лондоне.

«Тристрам Шенди». Своё главное произведение — роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» — Стерн создавал и публиковал отдельными частями на протяжении ряда лет (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent., т. I—II—1759; III—VI—1761—1762; VII—VIII—1765; IX—1767). Роман поражает своей эксцентричностью. В этом произведении Стерн нарушил все принятые и привычные формы повествования. Предисловие и посвящение он поместил не перед началом текста, а в середине первого тома. Хронологический порядок в изложении событий им всё время нарушается; события более позднего времени Стерн нередко излагает раньше предшествовавших им фактов. Отдельные главы напечатаны не в порядке нумерации. Начав какой-нибудь рассказ, Стерн неожиданно обрывает его на полуслове и также с полуслова начинает совсем другой эпизод. Роман изобилует многочисленными отступлениями. В нескольких местах, обрывая повествование, автор оставил пустые страницы, предоставляя читателю самому восполнить посредством воображения то, что должно было быть описано здесь.

Эксцентричная манера повествования Стерна отнюдь не была вызвана только желанием показаться оригинальным. Смысл её

заключался в отказе писателя от рационализма просветительского романа. Стерн считал, что строгий порядок и последовательность в изложении событий не нужны, ибо главную задачу литературы он видел в том, чтобы изображать внутренний мир человека, его постоянно меняющиеся настроения. Поэтому в основу композиции романа положен не логический, а эмоциональный принцип. Стерн перемежает эпизоды смешные и трогательные, описательные и лирические.

Стерн как бы разложил композицию просветительского реалистического романа на её составные части и пользовался её отдельными элементами вне всякой связи и порядка. Хотя роман называется «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», но меньше всего в нём занимает рассказ о герое. Пародируя те романы XVIII века, которые начинались с рассказа о происхождении героя, Стерн делает исходным пунктом повествования его зачатие. Читатель ждёт затем на протяжении нескольких частей романа, пока герой появится на свет. Он вырастает наконец до того состояния, когда перед родителями встаёт вопрос, не пора ли вместо детского платья облачить его в штаны. Но если мы так ничего и не узнаём ни о жизни, ни о мнениях Тристрама Шенди, то зато этот джентльмен весьма подробно рассказывает о своих родителях.

Изображение семейства Шенди — пародия на семейно-бытовой роман XVIII века. Читатель не встретит здесь тех идеальных картин семейной жизни, которые рисовали Ричардсон или Гольдсмит. Как бытописатель Стерн ближе к Фильдингу и Смоллету, которых он, однако, превзошёл по глубине изображения психологии.

Главные персонажи романа — братья Шенди. Отец Тристрама, Вальтер Шенди — купец, сколотивший состояние, достаточное для того, чтобы приобрести усадьбу «Шенди-Холл», куда он и удалился на покой. Всю жизнь он был занят мелкими повседневными делами и коммерческими расчётами. Теперь, бросив дело, он предаётся интеллектуальной деятельности. Вальтер Шенди имеет склонность к философии. Больше всего на свете он любит рассуждать, и нет такого маленького факта в его жизни, который не вызвал бы с его стороны целого потока речей, уснащённых всевозможными силлогизмами. Его жена — тихое, забитое существо, не имеющее своего мнения ни по какому вопросу. Мистер Шенди всё время вызывает её на разговор, ища повода для того, чтобы поспорить с ней и доказать превосходство своего суждения, но что бы он ей ни сказал, она тотчас спешит согласиться с ним и постоянно выводит его этим из себя. Но мистер Шенди находит для себя отраду, когда он сталкивается со своим братом, который упрямо не уступает ему ни в чём.

«Мой дядя Тоби», как его называет Тристрам, — замечательнейшее создание Стерна и один из лучших юмористических образов во всей английской литературе. Дядя Тоби — отставной офицер английской армии, участвовавший в походах герцога Мальборо. Тяжёлое ранение в пах, полученное им на войне, привело к его увольнению из армии, и он доживает свой век в доме брата. Дядя Тоби — бравый военный, который тяготится мирной жизнью и охотно

ищет повода хотя бы для стычек в домашнем быту. Под стать этому чудаку его преданный денщик — капрал Трим. Распираемый бурлящей в нём энергией, Тоби никак не может найти удовлетворяющего его занятия, пока капрал Трим не придумывает построить модель крепости, и оба старых служаки с увлечением разыгрывают осаду и штурм этой игрушечной крепости. Одним из комичнейших эпизодов романа является история взаимоотношений дяди Тоби и вдовы Уэдмен, задумавшей женить его на себе.

Не только братья Шенди, но и другие персонажи романа являются чудачками. Стерн считал, что у каждого человека есть одна черта, отличающая его от других. Это не обязательно какая-нибудь серьёзная страсть, но в этой черте, которую Стерн называл «коньком» (*hobby-horse*), выражается вся натура данного человека. Этот конёк проявляется отнюдь не в практической жизнедеятельности человека. Через образ Вальтера Шенди Стерн рельефно показал, что совмещать буржуазную деятельность и одновременно удовлетворять истинные склонности своей натуры невозможно. Быть самим собой человек может лишь тогда, когда он выходит за сферу общественного быта. Если в романах просветителей первой половины XVIII века семья была краеугольным камнем общественного здания и в ней, как в капле воды, отражалась вся жизнь общества, то у Стерна жизнь семейная и общественная противостоят друг другу, ибо в своём социальном бытии человек скован бесчисленными условностями и может стать самим собой лишь тогда, когда он находится у себя дома. Просветительским попыткам сочетания личного и общественного Стерн противопоставляет свою точку зрения, утверждавшую несовместимость этих двух начал. В таком взгляде не следует видеть анархизма или антиобщественности писателя. Решение, которое он давал рассматриваемой здесь проблеме, в сущности, сводилось к утверждению того, что буржуазное общество сковывает человека. Но даже и вырвавшись из среды, в которой господствуют общественные условности, долг, обязанности и т. д., человек не оказывается полноценным существом, его развитие приобретает односторонний характер. Чуждость героев Стерна, их привязанность к определённым «конькам» объективно выражают именно это. Станные характеры, выведенные Стерном в его романы, являются, таким образом, отнюдь не плодом фантазии Стерна, но реалистическим обобщением действительности. Стерн питал симпатию к таким чудачкам и отстаивал их право на причуды, видя в этом хотя и одностороннее, но тем не менее здоровое в своей основе стремление человека проявить свою индивидуальность в мире.

«Сентиментальное путешествие». Среди персонажей «Тристрама Шенди» был сельский священник Йорик. Этот пастор очень похож на самого Стерна, который вывел себя под именем шута, упоминаемого в «Гамлете» Шекспира. Йорик совершенно лишён священнического благочестия и живёт вполне мирскими интересами. Ему Стерн посвятил отдельную книгу — «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (*A Sentimental Journey through France*

and Italy, by Mr. Yorick, 1768). Материалом для этой книги послужили впечатления Стерна от его путешествия по Франции и Италии.

Однако не следует преувеличивать автобиографического значения книги, ибо как и «Тристрам Шенди», она прежде всего служила выражением взглядов автора на жизнь.

«Сентиментальное путешествие» написано в той же алогичной, причудливой манере, как и «Тристрам Шенди». Книга состоит из отдельных, не связанных между собой эпизодов, в ней нет единого сюжета, да и события, описываемые в ней, сами по себе совершенно незначительны. Йорик рассказывает о том, как он нанимает карету, как встречается в дороге со случайными людьми, описывает покупку перчаток, получение паспорта, и тому подобные мелочи. Однако под пером писателя все эти эпизоды приобретают глубокий смысл.

Йорик — квинтэссенция чувствительности. Он человек необыкновенно тонкой душевной жизни. Самые незначительные факты вызывают у него поток чувств, тогда как события большего масштаба иногда оставляют его совершенно равнодушным. Стерн и описывает именно те моменты путешествия Йорика, которые связаны с переживаниями героя. Вот почему это в подлинном смысле слова путешествие сентиментальное. Стерн нашёл слово, которое выразило существо его интересов, и это слово так удачно выражало важнейшую черту нового направления, что оно стало термином для обозначения литературы данного рода.

Здесь следует сделать одно уточнение. Сентиментальность и сентиментализм не тождественные понятия. Под сентиментальностью следует понимать чувствительность определённого рода, заключающуюся в способности человека живо и непосредственно реагировать на явления действительности, сочетая эмоцию с твёрдой моральной оценкой. Герои и героини Ричардсона и Гольдсмита проявляли свою чувствительность всегда определённым образом: доброе и хорошее вызывало у них радостное чувство умиления, злое и дурное — слёзы и огорчения. При этом радость тоже нередко выражалась умильными слезами.

Сентиментализм Стерна иного порядка. Для Стерна важно всякое чувство человека, вне зависимости от моральных критериев. Когда тот или иной факт вызывает у человека эмоции, это является в глазах Стерна достаточным показателем развитости его душевной жизни. Сентиментальность Ричардсона всегда связана с утверждением добродетели и осуждением порока. Сентиментализм Стерна заключается в стремлении утвердить естественность всякого человеческого чувства.

Йорик является высшим воплощением именно так понимаемого сентиментализма. Он то добр, то эгоистичен, то во власти возвышенных чувств, то подчиняется инстинктам своей плоти. Более того, случается, что добрые по видимости дела он совершает из побуждений в сущности эгоистических. Его может расстроить цветок, растоптанный на дороге, или дохлый осёл, и в то же время он пройдёт

мимо человеческого несчастья, не заметив его. Но бывает и обратное, когда мы видим в Йорике проявление действительно лучших сторон человеческой натуры.

Изображая своего героя, Стерн дал глубокий образец психологического анализа, своеобразие которого заключалось в том, что он первый показал тончайшие нюансы человеческих переживаний, и его в особенности интересовали именно эти оттенки чувств человека, которые он изображал часто в ироническом освещении.

Для того чтобы понять своеобразие реализма Стерна, сопоставим его с Шекспиром. У Шекспира человек предстал во всём многообразии своих личных и общественных связей, у Стерна он оказывается человеком прежде всего и больше всего тогда, когда он выступает как отдельная личность, максимально свободная от социальных связей. Шекспир рисовал титанические характеры, буруеваемые могучими страстями, Стерн изображает рядовых людей с их мелкими, подчас незначительными интересами. Шекспировское восприятие мира было поэтически окрашено, не только его герои, но и злодеи были окружены ореолом поэтической возвышенности. Герои Стерна бесконечно ниже, они мельче и ближе к прозе повседневного бытия. Если Шекспир, стоявший у колыбели буржуазного общества, показал человека во весь его могучий рост, то Стерн отразил некоторое измельчание характера, которое обнаружилось уже в этот новый период формирования буржуазных отношений.

Нельзя сказать, чтобы Стерн не понимал того, что интересы и заботы его героев были довольно ограничены и мелки. В юморе, с каким он изображал их, была известная доля горечи и иронии. Стерн иронизирует и над героями, и над читателем, и над самим собой. И всё же он любил своих героев и при всех их недостатках и слабостях оттенял присущие им хорошие черты. Как художник, он с удивительной силой сумел сделать эти характеры вполне правдивыми и жизненно убедительными.

Творчеством Стерна заканчивается блестящая эпоха развития английского реалистического романа эпохи Просвещения. На время великая традиция реалистического романа, начатая Дефо и завершённая Стерном, заглохнет. Но она не умрёт совсем. В XIX веке она возродится в творчестве нового поколения писателей-реалистов и прежде всего Диккенса и Теккерея.

ДРАМА

Буржуазная драма Лилло. Ещё до того как возник семейно-бытовой правоучительный роман, появилась буржуазная драматургия, главным представителем которой был богатый лондонский ювелир Джордж Лилло (George Lillo, 1693—1739), писавший в часы досуга пьесы. Из восьми написанных им пьес только одна имела значение для развития драмы — «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвела» (The London Merchant, or The History of George Barnwell, 1731).

В посвящении Лилло изложил принципы новой буржуазной драмы. Трагедии должны показывать не только события из жизни лиц, занимающих высокое положение в обществе, но и рядовых людей. Лилло выдвигает идею создания трагедий, изображающих жизнь буржуазии. При этом пьесы, по его мнению, должны «убеждать умы в необходимости напрягать все душевные способности и силы для того, чтобы задушить порок в самом его основании». Таким образом, Лилло выдвинул программу создания семейно-бытовой правоучительной буржуазной драмы.

Джордж Барнвел служит у богатого и добродетельного купца Торрогуда. Увлёкшись куртизанкой Мильвуд, Барнвел, чтобы добыть денег, убивает своего опекуна, старика-дядю. В тюрьме Барнвел раскаивается и идёт на казнь с сознанием греховности своей жизни. Ему противопоставлен в пьесе другой молодой человек Трумен, который свято чтит мещанские добродетели и в отличие от Барнвела крепко усвоил уроки своего благочестивого хозяина — купца Торрогуда.

Несмотря на старания Лилло и ряд попыток других драматургов, буржуазная трагедия не получила большого развития, ибо хотя она и обладала отдельными чертами бытового реализма, но была, в сущности, совершенно неправдоподобной идеализацией буржуазии. Её подчеркнутый правоучительный характер не снискал ей симпатии публики, искавшей живого действия и жизненной правды.

Против ограниченных сторон буржуазной драмы были направлены комедии Гольдсмита. Против них также выступает и лучший драматург эпохи — Шеридан.

ШЕРИДАН

Высшим пунктом в развитии английской драмы XVIII века было творчество Шеридана, который в своих произведениях осуществил принципы просветительского реализма, близкие к духу творчества Фильдинга и Смоллета. Шеридан примыкал к радикально-демократическому крылу просветителей и был лучшим продолжателем их традиций в 70-х годах XVIII века.

Биография. Сын актёра и писательницы, Ричард Бринсли Шеридан (Richard Brinsley Sheridan, 1751—1816) уже смолodu был тесно связан с театром, в течение нескольких лет он состоял совладельцем и директором Дрюри-Лейнского театра. В 70-х годах он написал свои комедии «Соперники» (The Rivals, 1775), «Дуэнья» (The Duenna, 1775), «День св. Патрика» (St. Patrick's Day, 1775), «Поездка в Скарборо» (A Trip to Scarborough, 1777), «Школа злословия» (The School for Scandal, 1777), «Крик» (The Critic, 1779). Он вернулся ещё раз к драматургическому творчеству на закате дней, написав драму «Пизарро» (Pizarro, 1799).

В 80-х годах Шеридан становится активным участником политической жизни страны. В течение 32 лет (1780—1812) он был членом парламента, примыкая к вигам, но его взгляды были более демокра-

тичными. Кульминационным пунктом политической деятельности Шеридана было его участие в процессе против грабителя Индии, занимавшего пост генерал-губернатора, Уоррена Гастингса. На этом процессе в 1787 году Шеридан произнёс знаменитую шестичасовую речь, в которой обличал преступные и бесчеловечные методы английских колонизаторов. Байрон считал речь Шеридана наиболее выдающимся образцом ораторского искусства во всей английской истории. Шеридан выступил также против реакционера Эдмунда Бэрка, осуждавшего французскую буржуазную революцию. В старости Шеридан подружился с молодым Байроном, с которым его сближала оппозиция по отношению к правящим классам Англии. Когда Шеридан умер, Байрон почтил его память стихотворением «Монодия на смерть Р. Б. Шеридана».

«Соперники». В этой комедии Шеридан осмеял моду на сентиментальность, распространившуюся в обществе, благодаря романам. Героиня комедии Лидия Лэнгши зачитывается чувствительными книгами, и в числе их «Сентиментальным путешествием» Стерна, а также романами Смоллета. Влюблённый в неё капитан Эбсолют, чтобы завоевать её сердце, выдаёт себя за бедного поручика Беверли. Он уже почти достигает цели, но тётка Лидии миссис Малапроп обнаруживает тайную переписку и препятствует дальнейшему сближению Эбсолюта и Лидии. Затем на сцену появляется отец Эбсолюта, который выступает сватом за своего сына. Романтически настроенная девушка весьма разочарована: «Значит, не будет никакого похищения!» — восклицает она. Но в конце концов всё завершается её браком с Эбсolutом.

С большим комизмом обрисовал Шеридан два персонажа в этой пьесе. Один из них — трусливый хвостун Боб Акр, вынужденный драться на дуэли. Другой — тётка Лидии миссис Малапроп, имя которой (Malarpro) означает «невпопад» (франц. *mal à propos*). Она обожает употреблять звучные и красивые слова, хотя не понимает их смысла. Вместо слова «эпитет» она говорит «эпитафия», вместо «стереть из памяти» (*obliterate*) — «сделать неграмотным» (*illiterate*). Подобными изречениями заполнена вся её речь. С этих пор в Англии, а также и в других странах неправильное словоупотребление, столь забавно высмеянное Шериданом, стало обозначаться как «малапропизм».

Реалист и просветитель Шеридан выступил в этой комедии с осуждением претенциозности, надуманных чувств и мнимой чувствительности, утверждая принципы здравого смысла и естественности.

«Школа злословия». Следует оговорить, что у нас широко утвердился буквальный перевод названия этой комедии (*The School for Scandal*), которое правильнее было бы переводить «Урок клеветникам».

Шеридан создал свой шедевр, признанный лучшим образцом английской комедии после Шекспира, когда ему было всего 26 лет. В этом произведении он выступил со смелой критикой буржу-

азно-аристократического общества Англии и создал классический образец английской социальной комедии. Как типичный просветитель, Шеридан противопоставляет патриархальные сельские добродетели, этот последний остаток «естественного состояния», нравственной испорченности «цивилизованного» светского общества. Носителем этих патриархальных добродетелей является здравомыслящий сельский помещик сэр Питер Тизл, женившийся на бедной молодой девушке, которая мечтает о том, чтобы попасть в высший свет. Приехав в Лондон, она сразу же воспринимает все худшие черты аристократок, становится расточительной, начинает злословить и заводит любовную интригу, чуть не приведшую её к нарушению супружеской верности. Однако в конце концов она осознаёт безнравственность своего поведения и примиряется со своим супругом.

Противопоставление естественности и нравственной порчи, прорастающей от ложных форм цивилизации, проведено Шериданом и в образах братьев Джозефа и Чарльза Сэрфейс. Эта пара напоминает Блайфиля и Тома Джонса в романе Фильдинга «Том Джонс». Шеридан как бы предупреждает, что не следует судить о людях по чисто внешним признакам. Недаром он многозначительно дал братьям фамилию Сэрфейс (*surface* — поверхность, внешность). На первый взгляд Джозеф — добродетельный молодой человек, а Чарльз — беспутный гуляка. На поверку же оказывается, что для Джозефа вся его моральность только маска, за которой скрывается эгоист, корыстолюбец и развратник, тогда как Чарльз, при всей своей невоздержанности и любви к развлечениям, в сущности, добрый и отзывчивый юноша. Братьев подвергает испытанию их дядя опекун сэр Оливер Сэрфейс, возвратившийся в Англию после долгих лет, проведённых в Индии, где он нажил большое состояние. К Чарльзу он является под видом богача, и молодой повеса без зазрения совести продаёт ему портреты своих предков. Однако он ни за какие деньги не желает расстаться с портретом своего дяди Оливера. Джозефа дядя испытывает, явившись к нему в качестве бедного просителя, и получает отказ.

Джозеф Сэрфейс — классический образ лицемера, недаром о нём принято говорить, как об английском Тартюфе. В лице Джозефа Шеридан заклеил нравственное лицемерие английского буржуазно-аристократического общества. Этот персонаж стоит в одном ряду с классическими образами шекспировского Мальволио и Пеккиса у Диккенса.

С большой сатирической силой осмеял Шеридан нравы буржуазно-аристократического общества, изобразив салон леди Снирвел (*Sneerwell*), самое имя которой «насмешница» достаточно характеризует её. Она и завсегдатая её гостиной Бэкбайт, Кребтри и другие изощряются в злословии по адресу отсутствующих и с преувеличенной вежливостью обращаются при встрече с теми людьми, которых они только что поносили.

Реализм Шеридана проявился в создании правдивых и запоминающихся типов людей современного ему общества, в жизненно

убедительных картинах быта и нравов. Комедии Шеридана отличаются интересно построенной интригой, забавными ситуациями, блестящим остроумным диалогом. Именно это обеспечило его лучшим произведениям долгую сценическую жизнь, вплоть до нашего времени.

ПОЭЗИЯ XVIII ВЕКА

Этапы развития английской поэзии XVIII века. В поэзии происходили процессы, во многом аналогичные тем, которые мы наблюдали в романе XVIII века. В первый период Просвещения в поэзии утвердился просветительский классицизм, крупнейшим представителем которого был Александр Поп. На протяжении всего XVIII века развивалось движение, имевшее целью преодоление искусственности поэзии Попа и приближение поэтического творчества к природе и реальной жизни. В конце 20-х годов XVIII века появилась сентиментальная поэзия природы и чувства. Крупнейшими представителями поэзии сентиментализма были Томсон, Юнг, Грей и Купер. Начиная с 60-х годов, в поэзии усиливаются социальные мотивы и изображение реального быта. Это получило выражение в творчестве Гольдсмита и Красса.

Одновременно, также с 60-х годов, возникает преромантическая поэзия, которая отмечена возрождением тематики и форм средневековой поэзии. Эти черты выражены в творчестве Макферсона и Чаттертона.

Томсон. Новые веяния в поэзии впервые выразились в творчестве шотландца Джемса Томсона (James Thomson, 1700—1748). Его главное произведение «Времена года» (The Seasons, 1730) сложилось из четырёх поэм, первоначально опубликованных порознь: «Зима» (Winter, 1726), «Лето» (Summer, 1727), «Весна» (Spring, 1728) и «Осень» (Autumn, 1730). «Времена года» — обширная описательно-дидактическая поэма, в которой картины природы перемежаются рассуждениями автора. Хотя Томсон ещё придерживался типичных для классицизма поэтических выражений, он отошёл от того идеализированного изображения природы, которое давал, например, Поп. Некоторые картины кажутся прямо списанными с натуры. Томсон изображал также сельскую жизнь и крестьянский быт. Он с сочувствием относился к страданиям бедняков. В формальном отношении новым для XVIII века было то, что свою поэму Томсон написал не рифмованными двустихиями, а белым стихом.

В поэме «Свобода» (Liberty, 1737) Томсон выразил свои просветительские взгляды на общественную жизнь, утверждая принципы, близкие к взглядам демократического крыла просветителей. Эта поэма также была написана белым стихом. Наконец, в поэме «Замок безделья» (The Castle of Indolence, 1748), обрабатывая романтически-аллегорический сюжет, Томсон возродил спенсерову строфу. Он написал также английскую национальную песню «Правь, Британия» (Rule, Britannia).

Юнг. Продолжатель Томсона Эдуард Юнг (Edward Young, 1683—1765) создал поэму «Жалоба, или ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality, 1742—1745). К созданию этой поэмы Юнга побудило личное горе, вызванное утратой жены и дочери. Автор перемещал изображение своих чувств с благочестивыми религиозными рассуждениями. Изображение субъективного мира, внесение в поэзию глубоко личных нот было главным вкладом Юнга. Вместе с тем в его поэме отмечается отход от просветительского оптимизма. Жизнь рисуется Юнгу как идол скорби, которую разум не может смягчить и единственное утешение от которой он находит в религии.

Грей. Мрачные мотивы, впервые прозвучавшие у Юнга, получили затем широкое распространение и привели к возникновению так называемой «кладбищенской поэзии». Её создателем явился Томас Грей (Thomas Gray, 1716—1771). Автор большого количества стихотворений и поэм, Грей в большинстве из них ещё придерживался принципов классицизма. Однако одно из произведений Грея, которое и сделало его знаменитым, выделялось новыми мотивами. Это была «Элегия, написанная на сельском кладбище» (An Elegy Written in a Country Churchyard, 1751; русский перевод В. А. Жуковского). В меланхолическом духе описывает поэт тихое деревенское кладбище. Окружающая природа печально выглядит в предзакатный час:

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина; повсюду мёртвый сон...

«Элегия» Грея изобилует реалистическими картинами природы, которую поэт видит в сумрачных красках. Обращает на себя внимание глубокое сочувствие Грея к простым людям. Демократизм поэта, отвергнувшего предложенное ему звание поэта-лауреата, проявляется в его осуждении знатных и богатых «наперсников фортуны» и в глубоком уважении, с каким он говорит о людях труда.

Купер. Новые мотивы возникают в поэзии 70—80-х годов XVIII века. Выше уже говорилось о поэме Гольдсмита «Опустевшая деревня», которая была посвящена изображению тяжёлой судьбы английского крестьянства. Демократические просветительские мотивы получают своё дальнейшее развитие в творчестве Вильяма Купера (William Cowper, 1731—1800). В «Ольнейских гимнах» (Olney Hymns, 1779) он воспел тихие радости сельской жизни. В сборнике «Поэм» (Poems, 1782), состоящем из восьми стихотворных сатир, Купер выразил своё осуждение всякого рода гнету и утверждал идею всеобщего братства людей.

Главное произведение Купера — поэма «Задача» (The Task, 1785). Создание поэмы было вызвано следующим поводом. Знакомая поэта предложила ему написать стихи о софе, стоявшей в комнате. Купер, взявшись за эту задачу, от описания софы перешёл к изображению своего повседневного быта и окружения. Лишённая определённого сюжета, поэма представляет собой ряд ин-

тересных реалистических зарисовок жизни, которые сопровождаются рассуждениями поэта. Купер создаёт живые картины природы, которую он противопоставляет мертвящей цивилизации. Среди эпизодов поэмы есть рассказ о ледяном доме, построенном в Санкт-Петербурге.

В поэме с большой силой звучат свободолюбивые мотивы. Купер осуждает тиранию королей, возмущается ужасами войн, затеваемых ими. Он пророчески предсказывает падение Бастилии и гибель монархий.

В «Задаче» есть и стихи, глубоко личного свойства, в частности строки, в которых Купер с горечью пишет о тяжёлом психическом состоянии, порой охватывающем его.

Глубоким лиризмом проникнуты отдельные стихотворения Купера, из которых особенно известно «На получение портрета моей матери» (*On the Receipt of My Mother's Picture*).

Меланхолические мотивы преобладали в поэзии Купера, однако он написал и поэму, сверкающую юмором. Это — «Весёлая история Джона Гильпина» (*The Diverting History of John Gilpin*, 1782). В ней рассказывается о комическом приключении лондонского галантерейщика, который отправился в загородную таверну, чтобы отпраздновать годовщину своей свадьбы. Он поехал на лошади своего друга суконщика, но не справился с ней, проехал дальше того места, куда направлялся, и вернулся домой, так и не попав в таверну.

Стремление к простоте и естественности, характеризовавшее всю поэзию Купера, сказалось также и в языке его произведений, близком к повседневной разговорной речи.

Крабб. Поэтом, посвятившим свой талант изображению страданий английского народа, был Джордж Крабб (*George Crabbe*, 1754—1832). В поэмах «Деревня» (*The Village*, 1783), «Приходские списки» (*The Parish Register*, 1807), «Местечко» (*The Borough*, 1810) он решительно порывает с идеализированным пасторальным изображением сельской жизни. С точностью, не уступающей описаниям романистов-реалистов, Крабб рисует жизнь и быт английской деревни. Его крестьяне — это не идиллические «поселяне», с песнями работающие на полях, а труженики, в поте лица добывающие хлеб; они живут в нищете и впроголодь, страдая от тирании помещиков и представителей власти. В поэме «Приходские списки» сельский священник, перелистывая книгу записей рождений и смертей, вспоминает судьбы своих прихожан. Это является рамкой для целой серии стихотворных рассказов о жизни и быте сельских бедняков. Крабб с большой реалистической силой изображает тяжёлое положение английского народа. Однако его творчество менее поэтично, чем, например, творчество Грея или Купера. В его стихах много прозаических элементов и длиннот в описаниях.

Поэзия преромантизма. Катастрофа, пережитая английской деревней во второй половине XVIII века, насильственное изгнание крестьян с земли привели к упадку и исчезновению образов песенного творчества народа. Появились любители поэзии, которые стали

собирать и записывать эти устные произведения, чтобы сохранить их для будущих поколений. Начало этому положил епископ Томас Перси (Thomas Percy, 1729—1811), издавший «Памятники старинной английской поэзии» (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765). Эта книга явилась событием в культурной жизни страны. Она вновь открыла произведения народного творчества. В ней были напечатаны замечательные английские и шотландские баллады «Охота на Чевингских холмах», «Сэр Патрик Спенс», «Оттербернская битва» и многие другие. Особенно большую популярность приобрели баллады с трагическим содержанием, соответствовавшие меланхолическому духу поэзии середины XVIII века. Книга Перси пробудила интерес к средневековью. Началось широкое изучение и собирание памятников народного творчества. Возникла оригинальная поэзия, вдохновлявшаяся образцами средневекового народного творчества.

«Оссиан» Макферсона. Шотландский учитель Джеймс Макферсон (James Macpherson, 1736—1796) часто слышал в деревнях старинные предания и песни гэльских кельтов, и это побудило его написать произведения по их мотивам. В 1765 году он опубликовал «Сочинения Оссиана» (*The Works of Ossian*). Макферсон выдал эти произведения за эпические песни, якобы сочинённые древним ирландским бардом Оссианом, жившим в III веке. Себе Макферсон приписал только собирание и перевод этих поэм на современный английский язык.

В поэмах, написанных ритмической прозой, Оссиан воспекает героические подвиги своего отца Финна Мак Кумгала и его дружинок, павших в борьбе против врагов, от которых они защищали родную землю. Поэмы проникнуты элегической скорбью по поводу их гибели и полны меланхолических описаний природы. В поэмах Оссиана прославлялась романтика отдалённого средневекового прошлого. Шотландцы видели в них выражение своей скорби по поводу потери независимости. Они были восприняты так же, как сожаление о том, что героические времена и цельные титанические характеры ушли в прошлое, по контрасту с которым особенно заметна стала мелкая будничность современников, далёких от того человеческого величия, которым обладали люди первобытных времён. В этом смысле поэмы Оссиана были в духе той критики буржуазной цивилизации, которую давала просветительская литература последнего периода.

Социальные мотивы поэм Оссиана делали их особенно привлекательными для современников, они перекликались с теми общественными вопросами, которые вставали перед сентименталистами.

Сразу после появления книги Макферсона возникло подозрение относительно подлинности этих поэм. Вокруг них разгорелись споры и научные дискуссии. Современники в большинстве верили в подлинность поэм Оссиана, хотя уже тогда раздавались голоса критиков, утверждавших, что они являются плодом творчества Макферсона. Его называли обманщиком, мистификатором. Научные исследования позднейшего времени с достоверностью установили, что

«Поэмы Оссиана» были оригинальными произведениями Макферсона, написанными по мотивам древней кельтской поэзии. От этого они в наших глазах нисколько не утрачивают своей ценности.

«Поэмы Оссиана» произвели огромное впечатление во всей Европе. Увлечение «Оссианом» сказалось в творчестве молодого Гёте. Во Франции поклонниками Оссиана были поэты-романтики Шатобриан и Ламартин. В России Державин, Карамзин, Жуковский и молодой Пушкин уплатили дань всеобщему преклошению перед Оссианом, широко распространённому в конце XVIII и в начале XIX века.

Чаттертон. К литературной мистификации прибег также Томас Чаттертон (Thomas Chatterton, 1752—1770), гениальный юноша-поэт, с трагической судьбой. Сын бедного писца из Бристоля, Чаттертон с детских лет видел старинные рукописи. Ему пришлось в голову написать стихи, по содержанию и форме напоминающие средневековые английские поэмы. Он выдал их за сочинения священника Томаса Роули, якобы жившего в XV столетии. Чаттертон писал стихи на старинных пергаментях выцветшими чернилами. Ему удалось напечатать некоторое число этих стихотворений, но Чаттертон не имел достаточного представления об особенностях правописания и грамматики XV века, поэтому знатоки-филологи быстро обнаружили его подделку. Приехав в Лондон и не найдя заработка, терзимый нуждой, он отравился. Его стихотворения были собраны и изданы посмертно в 1777 году. Часть из них написана в стиле средневековых баллад, часть — в стиле поэзии XVIII века.

«Поэмы Роули» (Poems by Rowley) и другие стихотворения Чаттертона свидетельствуют о большой поэтической одарённости их юного автора, сумевшего проникнуть в дух средневековой поэзии и создать яркие романтические баллады. Своими произведениями Чаттертон содействовал подготовке почвы для поэтов-романтиков конца XVIII и начала XIX века.

Блейк. Если Макферсон и Чаттертон приобрели известность у современников, чему немало способствовало то, что оба прибегли к литературной мистификации, то третий даровитый представитель преромантизма Блейк получил признание лишь в конце XIX века.

Вильям Блейк (William Blake, 1757—1827) был талантливым художником-гравёром. Для своих стихов он не находил издателей, поэтому он издал их сам, выгравировав на меди текст стихотворений и иллюстрации к ним. Стихи Блейка предназначались для детского чтения. Они написаны с большой непосредственностью и кажутся очень простыми. Но за внешней простотой скрывалось глубокое воззрение на жизнь.

«Песни невинности» (Songs of Innocence, 1789) воспевают радость бытия и выражают чувство неразрывной связи человека с окружающей его природой. Враг церкви и духовенства, Блейк, однако, не был свободен от религиозных настроений. Его поэзия проникнута религиозно-мистическим ощущением таинственных сил, управляющих жизнью. Но в «Песнях невинности» это сказывается в меньшей

степени, чем в других произведениях. Здесь перед нами картины ликующей природы, поющие и пляшущие дети, со всей непосредственностью выражающие гармоническое мировосприятие.

Совсем иные мотивы звучат в «Песнях опыта» (Songs of Experience, 1794). В них поэт рисует картины нужды и горя, показывает страдания обездоленных. Сила социальной поэзии Блейка в том, что она не дидактична, не рационалистична, как просветительская поэзия, а глубоко эмоциональна. Манере Блейка не чужда символика, которая оказывается у него средством выражения глубоко прогрессивных и демократических идей.

Стихотворения «Муха» (The Fly), «Тигр» (The Tiger, есть русский перевод С. Маршака), «Святой четверг» (Holy Thursday), «Погибший мальчик» (A Little Boy Lost), «Лондон» (London), «Трубочист» (The Chimney-sweeper) — характерные образцы поэзии Блейка, знакомство с которыми сразу вводит читателя в круг демократических социальных идей поэта и открывает всё своеобразие его мастерства.

Особняком от этих двух сборников стоят в творчестве Блейка его «Пророческие книги» (Prophetic Books): «Книга Тель» (The Book of Thel, 1789), «Свадьба неба и ада» (The Marriage of Heaven and Hell, 1790), «Французская революция» (The French Revolution, 1791), «Видения дочерей Альбиона» (The Vision of the Daughters of Albion, 1793), «Европа» (Europe, a Prophecy, 1794). Форма этих поэтических произведений была новаторской. Блейк отказался от обычных поэтических метров и писал эти стихи свободными размерами, без рифм, как впоследствии писал американский поэт Уолт Уитмен. Используя библейские образы, Блейк выступает в этих поэмах как пророк грядущего социального обновления, когда люди станут свободны и будут жить в гармонии с природой. Поэт осуждает несправедливые условия современной ему жизни, мечтая о безграничной свободе для человеческого духа. Пантеистические мотивы сочетались в «Пророческих книгах» Блейка со стихами, полными подлинного социального пафоса.

Из всех поэтов XVIII века Блейк в наибольшей степени предвосхитил основные мотивы последующей романтической поэзии. Он явился ближайшим предшественником Байрона и особенно Шелли.

БЕРНС

Биография. Роберт Бернс (Robert Burns, 1759—1796) — величайший шотландский поэт. Поэзия Бернса широко известна за пределами его родины. Она привлекла огромное внимание и в Англии, где стала таким же достоянием народа, как и в Шотландии.

Роберт Бернс был старшим из семи детей бедного шотландского фермера. Хотя он с юных лет помогал отцу в сельских работах и не имел возможности учиться, Бернс много читал и знал сочинения всех шотландских поэтов и многих английских писателей. С детства он слышал песни, сказки и легенды своего народа, которые глу-

Соко запали в его впечатлительную душу. В 1783 году после смерти отца Бернс перебрался в деревню Мосгиль (Mossgiel) и здесь, идя за плугом и на сельских праздниках, сочинил большинство своих стихотворений. Хотя Бернс и был усердным труженником, крестьянская работа приносила скудные доходы. Тяготясь своей полунищенской жизнью, он задумал уехать на Ямайку, в надежде поправить свои дела и разбогатеть на плантациях. Чтобы собрать денег на дорогу, он опубликовал в 1786 году сборник «Стихотворения преимущественно на шотландском диалекте» (Poems, Chiefly in the Scottish Dialect). Книга имела неожиданно огромный успех. Бернса пригласили приехать в Эдинбург, где он был принят в лучших домах, но никто не позаботился о том, чтобы оказать реальную помощь поэту, и он вынужден был вернуться в деревню. Вскоре он женился на Джейн Армор, неоднократно воспетой им в стихах. Вместе с женой и детьми он жил в деревне, попрежнему занимаясь тяжёлым крестьянским трудом и создавая новые стихотворения. Наконец в судьбе Бернса наступила перемена. Ему выхлопотали место акцизного чиновника (1789), и он переехал в прибрежное местечко Демфрис. В 1792 году, когда таможенные власти захватили судно контрабандистов, и имущество, найдённое на нём, поступило в продажу с аукциона, Бернс купил пушки с этого корабля и послал их в дар французской республике. Английские власти задержали подарок Бернса, а самого его взяли под наблюдение. Постоянная нужда и тяжёлый труд надломил здоровье поэта, и он умер в возрасте 37 лет, оставив миру замечательное поэтическое наследие.

Поэзия Бернса. Источником поэтического творчества Бернса была поэзия народа, из которого он вышел и судьбу которого делил всю свою жизнь. Лишённый систематического образования, он, однако, обладал широким взглядом на жизнь и глубоким пониманием действительности. Поэзия Бернса была народной и по своему содержанию, и по форме. Она выразила думы и чаяния шотландских крестьян, сохранивших гордое свободолюбие даже под двойным гнётом своих и английских помещиков. В стихотворении «Честная бедность» (A Man's a Man for a' That) Бернс выразил презрение простого народа к знатым и богатым. Для него ценность и значение человека определяются не титулами и званиями. В стихах Бернса звучит гордость бедных людей своей честностью и своим трудом:

Кто честной бедности своен
Стыдится и всё прочее,
Тот самый жалкий из людей,
Трусливый раб и прочее.

При всём при том,
При всём при том,
Пускай бедны мы с вами,
Богатство —
Штмп на золотице,
А золотой —
Мы сами!

Бернс выражает веру в светлое будущее народа, когда победят великие принципы равенства и справедливости:

Настанет день и час пробьёт,
Когда уму и чести
На всей земле придёт черёд
Стоять на первом месте.

При всём при том,
При всём при том,
Могу вам предсказать я,
Что будет день,
Когда кругом
Все люди станут братья.

(Перевод С. Маршака)

Эти же идеалы выражены в стихотворении «Дерево свободы» (The Tree of Liberty), посвящённое Бернсом французской революции. В стихотворении «Беннок-Берн» (Bannock-Burn) Бернс воспел борьбу своего народа против угнетателей-англичан. Прославляя героическое прошлое Шотландии, подвиги её древних королей и витязей Брюса, Уоллеса и их соратников из числа простых людей, Бернс скорбел об утрате патриархального единства, которое, как ему казалось, существовало в отдалённые времена и о возрождении которого он в какой-то степени даже мечтал.

Бернс ненавидел церковников и осмеял религиозное ханжество в стихотворении «Молитва св. Вилли» (Holy Willie's Prayer). Горькой иронией по поводу социального неравенства проникнуто стихотворение «Насекомому, которое поэт увидел на шляпе нарядной дамы во время церковной службы» (Verses to a Louse, on Seeing One on a Lady's Bonnet at Church).

Одним из значительнейших произведений Бернса является его поэма «Весёлые нищие» (The Jolly Beggars), изображающая буйную пирушку весёлых бродяг. Необыкновенный задор и даже бунтарские мотивы звучат в этой поэме, где люди, доведённые до крайней нужды, сохраняют бодрость и веселье, дерзко смеясь над богатыми и власть имущими. Собравшаяся в таверне компания напевает песню со смелым припевом:

Дрянь все — кому закон по вкусу.
Свобода — светлый праздник нам.
Суды полезны только трусу.
А церковь — выгодна попам.

(Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник)

Знаменитое стихотворение Бернса «Джон Ячменное Зерно» (John Barleycorn), рассказывающее народную легенду о том, как варят эль, полно глубокой символики.

Джон Ячменное Зерно воплощает неумирающий дух народа, его неистребимую силу. Напрасно пытались «три короля» навсегда погубить Джона Ячменное Зерно. Они его закопали в землю, но зерно дало ростки, а когда созрело новое зерно, его срезали, отправили

на ток, молотили, потом погрузили в колодец, растёрли его сердце и вскипятили кровь в котле. И Джон ожил в людях, которые впитали его кровь:

Недаром был покойный Джон
При жизни молодец,—
Отвагу подымает он
Со дна людских сердец.

(Перевод С. Маршака)

Глубокий демократизм Бернса и его подлинно народное воззрение на жизнь проявляются не только в стихах, которые посвящены социальным темам. Ими проникнута вся лирика поэта. Замечательны многочисленные любовные стихи и песни Бернса: «Джон Андерсон» (John Anderson, My Jo), «Любовь, как роза, роза красная...» (A Red, Red Rose), «Поцелуй» (A Fond Kiss) и многие другие. Чувства, которые воспевают Бернс, просты и сильны. Его любовная лирика лишена всяких внешних украшений, в ней звучит голос подлинных страстей. Дразня ханжей, Бернс с задором пишет о любви, не освящённой церковным благословением.

Картины природы, созданные Бернсом, отличаются не только от искусственной поэзии Попа, но и от стихотворений поэтов-сентименталистов, которые всегда смотрели на природу со стороны. Для Бернса природа — та естественная среда, в которой он живёт и трудится. Это замечательно выражено им в стихотворении «Горной маргаритке, которую я примял своим плугом» (Stanzas to a Mountain Daisy on Turning One down with the Plough). Любовь к природе неотделима в душе поэта от любви к родной стране, как он поёт об этом в стихотворении «В горах моё сердце» (My Heart's in the Highlands). О нерасторжимой связи крестьянина с природой пишет Бернс в «Субботнем вечере поселенника» (The Cotter's Saturday Night).

Поэзия Бернса своим оптимизмом противостоит почти всей английской поэзии конца XVIII века, в которой преобладали меланхолические мотивы. У него много стихотворений, воспевающих весёлое бражничество, шуточные проделки. Бернс начисто отвергает чопорную мораль буржуазно-аристократического общества и пишет о жизни с откровенностью простого человека, которому чужды какие бы то ни было ложные условности. За это уже современные поэту ханжи упрекали его в безнравственности.

Бернс охотно пользовался фольклорными мотивами, и многие его стихотворения основаны на народных легендах. Наиболее известное из них — «Тем О'Шентер» (Tam o'Shanter).

Значительная часть стихотворений Бернса написана в форме песен. Шотландский народ уже во времена Бернса стал их распевать. Песни Бернса вошли и в культуру английского народа. Их поют не только в Шотландии, но и во всех странах английского языка.

Поэзия Бернса не укладывается в рамки литературных направлений его эпохи, ибо поэт-крестьянин стоял далеко от борьбы этих

направлений. Его восприняли как своего поэта и сторонники демократического просветительства, и романтики.

С демократическим крылом просветителей Бернса сближает ненависть к дворянам и всем богатым угнетателям народа. Демократизм Бернса был более глубоким и непосредственным, чем у большинства просветителей, ибо он ближе их стоял к трудовому народу, певцом которого он был. Ни один из английских писателей XVIII века не воспел с такой силой поэзию труда простых людей, как это сделал Бернс.

Своим демократизмом Бернс был родственен и революционным романтикам начала XIX века, которых в особенности привлекали в творчестве шотландского поэта его близость к природе, к «естественному состоянию», поэзия простой жизни, свободной от пороков «цивилизации», бунтарские и свободолюбивые черты поэзии Бернса.

Лирика Бернса отличалась необыкновенной широтой диапазона. В ней были и реальные картины жизни, и романтика больших страстей, глубокое чувство природы и задушевность, мотивы радости и неподдельного веселья и вместе с тем ноты подлинного трагизма. Ни один поэт XVIII века не мог сравниться с Бернсом в искренности эмоций и в силе и непосредственности восприятия жизни. Безыскусственность стихов Бернса была следствием высокого поэтического мастерства, вооруженного традициями народного творчества, отточенного усвоением достижений книжной поэзии и озаренного светом гениальности этого замечательного выходца из народа. Бернс был величайшим реалистом в поэзии той эпохи.

Поэзия Бернса одно из тех явлений мировой литературы, в которых осуществился высший синтез реализма и подлинной романтики. Завершая развитие английской поэзии XVIII века, творчество Бернса явилось также и звеном, связавшим её с поэзией XIX века.

РОМАН В КОНЦЕ XVIII ВЕКА

Готический роман. Во второй половине XVIII века появилась новая разновидность романа, которая, правда, не дала таких великих художественных плодов, как просветительский реалистический роман, но тем не менее имела некоторое значение, подготовив почву для последующей литературы. Эта новая разновидность получила название «готического романа» или «романа ужасов и тайн». Появление подобных романов связано с возрождением интереса к средневековью. Отсюда и происходит название жанра, ибо в XVIII веке слово «готический» было синонимом средневековья. Второе из принятых наименований жанра с достаточной точностью характеризует содержание произведений этого типа.

Возникновение готического романа было одним из проявлений начавшейся реакции против просветительского реализма и рационализма. Романисты нового направления отказываются от изображе-

ния повседневного современного быта. Их привлекают необычные происшествия, окружённые ореолом таинственности.

Если реалисты-просветители в своих произведениях давали кристально ясную картину жизни, то в готическом романе жизнь оказывается полной загадок и тайн, причины которых выходят за пределы разума и здравого смысла и имеют по преимуществу сверхъестественное происхождение.

Такова была своеобразная форма, в которой литература отразила тот факт, что с развитием буржуазных отношений жизнь чрезвычайно осложнилась. Метафизический рационализм просветителей уже больше не удовлетворял, ибо не мог дать убедительного объяснения сложным и противоречивым явлениям общественной жизни. Не давал такого объяснения и готический роман. Более того, он утверждал именно необъяснимость ряда жизненных явлений. Отношение писателей нового направления к жизни можно выразить словами Гамлета, который после встречи с призраком отца говорит своему другу: «Гораций, много в мире есть того, что вашей философии не снилось».

Готический роман был отражением предромантизма в прозаической литературе.

Уолпол. Создателем жанра готического романа был Горейс Уолпол (Horace Walpole, 1717—1797), прославившийся романом «Замок Отранто» (The Castle of Otranto, 1765), который поразил воображение современников нагнетанием всякого рода ужасов и тайн. Действие романа происходит на рубеже XII—XIII веков. Владелец замка Отранто, жестокий феодал Манфред, является внуком злодея, который отравил своего соперника Альфонсо для того, чтобы завладеть его достоянием и властью. Над родом Манфреда тяготеет пророчество, что члены семьи будут владеть замком до тех пор, пока его законный владелец не вырастет настолько, что перестанет вмещаться в здание. Согласно этому же предсказанию замок останется в руках наследников Манфреда лишь по мужской линии. Манфред собирается женить сына на прекрасной Изабелле, но накануне свадьбы жених оказывается убитым при таинственных обстоятельствах. Тогда Манфред решает развестись с женой и вступить в брак с Изабеллой, чтобы обеспечить себе наследника. Но девушка бежит от него при помощи крестьянина Теодоро, который удивительно похож на портрет законного владельца замка Альфонсо. Теодоро подозревают в убийстве сына Манфреда и заточают в темницу, но дочь Манфреда, Матильда, устраивает ему побег. Узнав о том, что Теодоро должен встретиться у могилы Альфонсо с какой-то женщиной и подозревая, что это будет Изабелла, Манфред приходит на место встречи и убивает ночью таинственную незнакомку, которая оказывается его же дочерью Матильдой. Сбывается предсказание: привидение убитого Альфонсо, обитавшее в замке, вырастает до такой высоты, что обрушивает своды здания. Манфред признаётся в преступлении своего предка и в собственных грехах. Замок переходит к Теодоро, который, как выясняется, и есть законный наследник.

Сюжет романа усложнён всякого рода таинственными и ужасающими происшествиями: портрет деда Манфреда выходит из рамы, кровь капает из мраморной статуи Альфонсо и т. п. События развиваются на фоне мрачного старинного замка, действие происходит по ночам, то при бледном свете луны, то в кромешной тьме. Злая воля проявляется в каждом поступке Манфреда, одержимого манакальной страстью сохранить обладание замком.

Произведение Уолпола породило множество подражаний, и жанр готического романа стал одним из самых распространённых в литературе конца XVIII и начала XIX века.

Редклиф. В числе наиболее талантливых продолжателей Уолпола была писательница Энн Редклиф (Ann Radcliffe, 1764—1823), написавшая много романов ужасов и тайн, из которых наибольшую известность приобрёл роман «Удольфские тайны» (*The Mysteries of Udolpho*, 1794). События, описанные в нём, отнесены к XVI веку. Девушка из французской дворянской семьи, Эмилия Сент-Обер, оставшись сиротой, попадает под опеку своей тётки, своевольной госпожи Шерон, которая увозит её в Италию, в замок Удольфо, принадлежащий её мужу Монтони. Делается это для того, чтобы воспрепятствовать браку Эмилии с молодым человеком из обедневшей дворянской семьи Волапкур. В замке Удольфо, находящемся где-то в горах Апеннин, Эмилия сталкивается со всякого рода ужасами, подстроенными Монтони, чтобы запугать её. Как выясняется впоследствии, Монтони оказывается авантюристом и разбойником, преследовавшим корыстные цели. После всяких злоключений Эмилии удаётся покинуть замок и соединиться со своим возлюбленным.

В «Удольфских тайнах» романтические аксессуары средневекового быта соседствуют с житейской прозой. Основной конфликт произведения состоит в столкновении чистых и естественных чувств героини с эгоизмом и своекорыстием её преследователей. В конечном счёте за всеми таинственными элементами романа просвечивают черты реальных жизненных конфликтов. Это характерно для значительной части готических романов; все тайны в них обычно связаны с борьбой за имущественные интересы. Злодеи, фигурирующие в романах, как правило, являются хищниками, стремящимися овладеть богатством или сохранить преступно нажитые блага.

Мэтьюрин. Философскую проблематику обрёл готический роман в творчестве одного из наиболее поздних представителей этого жанра, жившего уже в эпоху романтизма, — Чарльза Роберта Мэтьюрина (Charles Robert Maturin, 1782—1824). Герой романа «Мельмот-скиталец» (*Melmoth the Wanderer*, 1820) продаёт душу дьяволу и получает взамен бессмертие. Он имеет право отказаться от него, если найдёт другого человека, который согласился бы принять от него дар вечной жизни. Это произошло с Мельмотом ещё в XVII веке. Он прожил дольше обыкновенного человеческого срока, пережив несколько поколений, и начинает тяготиться своим бессмертием. Герой устал от жизни, его удручают её бедствия, и он жаждет смерти. Мельмот ищет человека, который захотел бы продать душу дьяволу за

бессмертие. Роман распадается на цепь эпизодов. Мельмот встречается с разными людьми, обречёнными на тяжёлые мучения. Но никто не соглашается поменяться с ним судьбой — ни Стентон, заточённый в сумасшедший дом, ни испанец Монсада, попавший в темницы инквизиции, ни немец Вальберг, страдающий от того, что его дети умирают у него на глазах от голода, ни другие люди, которым он предлагает дар, полученный от дьявола.

Тема «Мельмота-скитальца» полемически перекликается с «Фаустом» Гёте и со всей оптимистической просветительской концепцией прогресса. Мэтьюрин утверждает своим романом, что жизнь не может дать людям счастье, что вера в прогресс является иллюзией. Роман Мэтьюрина был выражением полного отрицания всего комплекса просветительских идеалов. Он содержит вместе с тем несомненные социально-критические мотивы, свидетельствующие об отрицательном отношении писателя к буржуазному обществу.

Значение готического романа. Значение готического романа заключалось прежде всего в том, что он, правда в иррациональной и фантастической форме, пытался отразить сложную и запутанную действительность нарождающегося буржуазного общества. Именно с этим связано его влияние на последующую литературу. Тайны, фантастика, роковые страсти — эти и подобные им черты получили развитие в творчестве романтиков, которые продолжили и углубили социально-критические элементы, содержащиеся в «романах ужасов и тайн». Они воспользовались также приёмом философского осмысления элементов фантастики.

Но готический роман, и в особенности творчество Мэтьюрина, имели значение и для развития последующей реалистической литературы. Крупнейшие реалисты использовали элементы этого жанра, когда хотели найти художественную форму, способную адекватно выразить подмеченные ими противоречия буржуазного строя, закономерности которых оставались для них неясными. Показательна в этом отношении философская повесть Бальзака «Прощёный Мельмот», развивающая мотивы романа Мэтьюрина.





Р О М А Н Т И З М

Англия в конце XVIII и в первой трети XIX века. Новая эпоха в развитии английской литературы приходится на время от начала первой буржуазной революции во Франции (1789) до парламентской реформы в Англии (1832). Французская революция имела общеевропейское значение. Падение Бастилии и последующие события во Франции способствовали обострению социальных противоречий, развившихся в Англии в результате промышленного переворота. В английском обществе ясно обозначилось размежевание на два лагеря. Господствующие классы Англии увидели для себя страшную угрозу в французской революции и испугались, что английский народ пойдёт по тому же пути. Были пущены в ход все средства подавления политической активности масс. Строгий полицейский режим и контроль над печатью подкреплялись соответствующей идеологической обработкой общественного мнения.

Глашатаем политической реакции выступил публицист Эдмунд Берк (Edmund Burke, 1729—1797), опубликовавший «Размышления о французской революции» (Reflections on the Revolution in France, 1790), в которых он осуждал самый принцип революционного переустройства общества, утверждая, что социальное развитие требует постепенности.

Реакционным кругам буржуазно-аристократического общества противостояли силы английской демократии. Промышленная революция обездолила огромные массы крестьянства и породила пролетариат, влачивший самое тяжёлое существование. Недовольство народа существующим положением отразилось в деятельности таких прогрессивных организаций, как «Общество революции» (The Revolution Society), «Конституционное общество» (The Constitutional Society) и «Лондонское корреспондентское общество» (London Corresponding Society). Против Берка выступил руководитель «Обще-

ства революции» учёный и философ Джозеф Пристли (Joseph Priestley, 1733—1804), опубликовавший «Письма к Берку» (Letters to Burke, 1791), а также выдающийся публицист Томас Пэйн (Thomas Paine, 1737—1809), написавший трактат «Права человека» (Rights of Man, 1791—1792). С возражениями Берку выступила также Мэри Уолстонкрафт (Mary Wollstonecraft, 1759—1797), выдающаяся представительница передовой английской общественной мысли, автор «Защиты прав человека» (A Vindication of the Rights of Men, 1790) и «Защиты прав женщины» (A Vindication of the Rights of Woman, 1792).

Выдающимся прогрессивным общественным деятелем начала XIX века в Англии был Вильям Коббет (William Cobbet, 1763—1835). Рабочий-самоучка, он стал крупнейшим публицистом своего времени. С 1800 года до смерти он издавал «Политический реестр» (Political Register). Им был написан ряд памфлетов и трактатов по экономическим и политическим вопросам. «Плебей по своим инстинктам и симпатиям»¹, как охарактеризовал его К. Маркс, Коббет в своей публицистике раскрывал те изменения, которые произошли в Англии в результате промышленной революции. Особенно удручало его бедственное положение народных масс. Однако, правильно констатируя пороки современного общества, Коббет не видел ни истинных причин создавшегося положения, ни действительных путей борьбы за права народа. Как это ни парадоксально, но, как отмечал К. Маркс, «Вильям Коббет, бывший инстинктивным защитником народных масс против посягательств буржуазии, считался другими и сам считал себя борцом за интересы промышленной буржуазии против наследственной аристократии»².

Деятелей, боровшихся против реакции и за права народа, называли английскими «якобинцами». Волнения во флоте, восстание в Ирландии, брожения среди рабочих — таковы были проявления революционных настроений в английском народе. Правительство жестоко расправлялось с «бунтовщиками» и подвергало судебным преследованиям демократических деятелей.

Подавив оппозицию внутри страны, правящие классы Англии объединились с феодальными монархами Европы и приняли участие в войне против Французской республики. На протяжении почти двух десятилетий Англия с краткими перерывами вела непрерывную военную борьбу против Французской буржуазной республики и империи Наполеона.

Помимо разорительных последствий этих войн, ложившихся тяжёлым бременем на народ, трудовые массы Англии страдали от голода, вызванного как падением сельскохозяйственной продукции внутри страны, так и сокращением ввоза из-за границы. Введённые правительством хлебные законы, на которых наживались спекулянты, являлись прямым грабежом народа.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IX, стр. 178.

² Там же, стр. 179.

В 1810—1811 годах в Англии вспыхнуло движение рабочих — «разрушителей станков» (frame-breakers). Они назывались также «луддитами» (Luddites) по имени рабочего Нэда Лудда, впервые разбившего станок в мастерской своего хозяина. Восстания луддитов представляли собой стихийное рабочее движение, направленное против капиталистов, ибо рабочие, нападая на фабрики, не только ломали станки, но нередко убивали хозяев. Рабочие-луддиты, борясь против капиталистов, отстаивали свои старые ремесленные права, их движение носило отчасти патриархальный характер. Правительство ввело закон о смертной казни в наказание за разрушение станков.

В 1819 году под Манчестером собрался массовый митинг рабочих, против которых были высланы войска. Солдаты стреляли в толпу, и это массовое побоище, происшедшее на поле, именуемом Питерфильд, получило ироническое прозвище «Питерлоо» (по аналогии с битвой при Ватерлоо).

В 1825 году в Англии разразился грандиозный экономический кризис, последствия которого сказались на жизни всей страны. Это усилило прогрессивные буржуазно-демократические движения и привело к парламентской реформе 1832 года.

Несмотря на то, что классовые противоречия между пролетариатом и буржуазией сказывались с большой силой, они, однако, не составляли основного общественно-политического конфликта данного периода. Основным противоречием начала XIX века была борьба между силами феодально-монархического общества и буржуазно-демократическими движениями. В этой борьбе правящие верхи буржуазно-аристократической Англии сомкнулись с силами феодальной реакции для подавления революционных движений как в самой Англии, так и в остальной Европе.

Общая характеристика романтизма. Многообразные явления литературы данного периода объединяются общим названием **романтизм**. Романтизм возник как идеологическая «реакция против французской революции и связанного с ней просветительства»¹ (К. Маркс). Взятая в целом, романтическая литература выражала отрицательное отношение различных слоёв общества того времени к строю жизни, созданному буржуазией. Проявлением этого было центральное для всей романтической литературы противопоставление идеалов и действительности, высоких духовных стремлений и низменной прозаической жизни буржуазного общества. Особенно решительно восставали романтики против подавления личности, характерного для буржуазного общества, против пошлости, мелочности, скуки, против его прозаических интересов. Романтики выступали с позиций тех классов, которые утратили своё прежнее общественное положение в результате промышленного переворота. Романтизм отразил не только реакцию той части дворянского общества, которая была враждебна буржуазии, но и протест патриархаль-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 33.

ного крестьянства, пострадавшего в результате аграрной революции и промышленного переворота.

Политически романтики делятся на два противостоящих друг другу лагеря. Одни, отрицательно относясь к буржуазной цивилизации, звали общество вернуться к изжившим себя формам патриархального быта, к средневековью, которое они идеализировали. Они сомкнулись с феодальной реакцией, поддерживая «священный союз» монархов.

Второе направление в романтизме было прогрессивным и даже революционным. Оно выражало идеологию тех общественных слоёв, которые так же были разочарованы в итогах буржуазного развития, но их критика не ограничивалась утверждением патриархальных идеалов прошлого. Романтики этого направления выступали как наследники просветительских идеалов XVIII века и желали продолжения того революционного процесса, начало которого они видели в французской революции. Они отразили стремление передовых слоёв буржуазной демократии и в лучших своих произведениях выразили мечту народных масс о социальной справедливости.

Однако и это течение в романтизме не было вполне однородным. Одна часть писателей не шла дальше буржуазно-демократических принципов, как, например, Байрон, тогда как Шелли явился выразителем социалистических стремлений трудовых масс, в том числе и нарождающегося рабочего класса. Но, несмотря на различие в позициях прогрессивных романтиков, объективно они все составляли лагерь, единый в борьбе против политической реакции, и сыграли выдающуюся революционную роль в развитии общественной мысли и литературы своего времени.

Антибуржуазность всех романтиков предопределила ряд общих черт, свойственных романтической литературе в целом. Некоторые из этих черт представляли собой развитие тех элементов, которые имели место уже в предшествующей литературе — у сентименталистов и преромантиков.

Отрицание буржуазной цивилизации выражалось у романтиков в неприятии ими городской культуры и в утверждении культа природы. Романтики испытали на себе влияние великого французского писателя Жан Жака Руссо, провозгласившего лозунг возврата к природе и естественному состоянию.

Просветительскому культу разума романтики противопоставляли культ чувства, страсти как стихийного проявления природы человека; если не у всех, то у большинства романтиков преобладало изображение могучих страстей, толкавших героев на бунт против общества.

Защищая права рядового человека, писатели-просветители всегда стремились к утверждению идеала социальной гармонии. Центральное место во всех их построениях занимало изображение общества, в пределах которого они искали решения противоречий в жизни. В романтической литературе протест против подавления человека буржуазным обществом выразился в культе личности. Писатели-

романтики создают образы героев, наделённых необыкновенными качествами, не могущих примириться с подавлением их свободы и восстающих против сковывающих их законов и условностей, принятых в обществе.

Неприятие современности вызывало у романтиков не только стремление уйти на лоно природы, но также и обращение к прошлому. Консервативные романтики подхватили культ средневековья, возникший во второй половине XVIII века, тогда как романтики прогрессивные, обращаясь к прошлому, нашли свой идеал в классической античности, где их особенно привлекали образцы республиканского строя древней Греции и Рима.

Реакция против рационализма просветителей, начавшаяся уже в XVIII веке, получила своё завершение в романтизме. Писатели-романтики противопоставляли разуму не только чувство, но и воображение. В романтической поэзии в изобилии представлена всякого рода фантастика, подчас тесно связанная с фольклором.

Все эти черты, вместе взятые, привели к возникновению качественно новой литературы, не только отличавшейся от литературы XVIII века, но в целом совершенно противоположной ей. Вместо повседневной действительности романтики изображали экзотическую обстановку, вместо мелочей будничного быта — необыкновенные события и приключения, вместо рядовых «средних» людей — титанических героев, вместо повседневных практических интересов — борьбу могучих страстей.

Писатели-просветители изображали общество с устойчивыми формами социального быта, и хотя их исторические и общественные воззрения грешили идеализмом, реальное и конкретное описание действительности было ясным и понятным. Романтики были современниками эпохи грандиозных исторических перемен. Общественное развитие пошло совсем не тем путём, какой предсказывали просветители. Их объяснение жизни было опрокинуто, и писатели-романтики стремились найти новые принципы осмысления действительности, которые помогли бы понять сложные и противоречивые процессы современного им мира. Картины жизни в произведениях романтиков не только возвышались над мелочной повседневностью, но и были вообще далеки от реальности. В их произведениях жизнь представляла преображённой в символы, посредством которых романтики пытались охватить и многообразие действительности, и закономерности, определявшие её развитие. Непонятные им причины общественных явлений приобретали таинственно-мистический характер. У реакционных романтиков эта мистика получала религиозную окраску, и они видели причину всего происходящего в жизни во влиянии божественных сил. От мистицизма не были свободны и романтики революционные. Только они отвергали идею бога, ища объяснения противоречий общественной жизни в действиях космических сил природы.

Новое содержание литературы привело и к утверждению новых форм художественного творчества. Если господство рационализма

и реализма привело в XVIII веке к преобладанию прозы, то романтическое мировосприятие привело к возрождению поэзии как господствующей формы литературного творчества. Эпоха романтизма явилась вместе с тем эпохой великого расцвета английской поэзии.

Буржуазное литературоведение XIX века видело важнейшую черту романтизма в отказе от изображения действительности. Эта тенденция, несомненно, имела место в романтической литературе, однако было бы односторонне и неправильно рассматривать романтизм как абсолютно антиреалистическое течение искусства. Для нас теперь совершенно очевидно, что романтизм отнюдь не был столь далёк от действительности, как это иногда пытаются представить.

Отказавшись от тех методов изображения действительности, которые господствовали в литературе XVIII века, романтики создали вместе с тем свои методы отражения её. Они по-своему расширили круг представлений о жизни и углубили понимание её. Это, проявилось прежде всего в изображении богатства эмоционального мира человека.

Романтическая поэзия создала яркие картины духовной жизни людей бурного переходного времени, раскрыла трагедии человеческого духа, вызванные противоречиями жизни. Романтики показали сложность и противоречивость чувств и конфликты, порожденные не только столкновением человека с неблагоприятными условиями окружающей среды, но и борьбой страстей в его собственной душе.

Романтики развили понимание чувства природы. Их поэзия проникнута глубоко эмоциональным восприятием природы, которую они одухотворяли. Стихия природы в их произведениях сливается со стихийными движениями человеческих чувств. Романтики развили понимание красоты природы, внося тем самым большой вклад в духовную жизнь человечества.

Интерес к народному творчеству, возникший в конце XVIII века, был воспринят романтиками, и они возвели в принцип то, что поэзия должна быть тесно связана с художественными традициями народа, опираться на них и развивать их. Вопрос об отношении к народному творчеству связан с одним из основных вопросов романтической идеологии. Отвергая буржуазное общество, убивающее дух творчества и красоты, романтики противопоставляли ему патриархальные условия, когда художественная деятельность составляла неразрывную часть общественного быта, что проявлялось не только в народных праздниках с пением и танцами, но и в труде ремесленников, содержащем элементы искусства.

Эпоха романтизма совпала с завершением формирования буржуазных наций и национально-освободительными движениями. Поэтому вопрос о национальном своеобразии искусства приобрёл тогда большое значение. В традициях народного творчества романтики находили исторически сложившиеся и откристаллизовавшиеся черты, характерные для поэзии данной нации. Вместе с тем они прояв-

ляли интерес и к национальному своеобразию других народов, что проявилось в произведениях, посвящённых Италии, Испании, Греции, Турции и т. д.

Просветителям XVIII века было чужд историзм. Объясняя прошлое, они переносили в него понятия и представления своего времени. Великие события конца XVIII и начала XIX века, когда на глазах одного поколения произошли большие перемены в общественно-политической жизни, способствовали развитию историзма, что получило прямое выражение в романтической литературе, в особенности в романах Вальтер Скотта.

В творчестве некоторых писателей связанных с романтическим направлением было немало произведений, содержащих и непосредственно реалистические картины действительности — таково было не только описание духовного мира героев, но и изображение сельской жизни у Вордсворта, буржуазно-аристократического общества у Байрона, исторического прошлого у Вальтер Скотта.

Романтическая литература расширила средства художественного постижения жизни, и многие её элементы подготовили почву пришедшему ей на смену критическому реализму, причём отдельные писатели романтической эпохи вплотную подошли к реализму (например, Вальтер Скотт).

Этапы развития романтизма. Романтизм господствовал в английской литературе на протяжении почти столетия. Первый период ещё отмечен продолжением тенденций, возникших в эпоху Просвещения. Напомним, что в начале 90-х годов ещё продолжалась деятельность Бернса и Блейка. В эти годы были очень сильны демократические просветительские традиции, сказавшиеся в том энтузиазме, с каким встретили французскую революцию не только поэты старшего поколения Бернс и Блейк, но и писатели нового поколения — Годвин, Вордсворт, Кольридж и Саути. 1793—1794 годы были важным рубежом в общественной жизни и литературе. Высший подъём плебейско-демократических тенденций французской революции в период якобинской диктатуры отпугнул от революции таких писателей, как Вордсворт, Кольридж и Саути, перешедших в лагерь политической реакции.

Оформление философии и эстетики консервативного романтизма происходило в условиях широкой реакции против французской революции и связанного с ней просветительства.

Выступление Байрона с поэмой «Паломничество Чайльд Гарольда» (1812) знаменовало оформление революционного романтизма, получившего затем значительное развитие. Почвой, питавшей революционный романтизм, были национально-освободительные движения в Ирландии, Испании, Греции и Италии, движения луддитов и радикально-демократическая оппозиция правительству в самой Англии.

20-е годы, после смерти Байрона и Шелли, отмечены началом упадка романтизма.

Романтизм как господствующее литературное направление перестал существовать после смерти Вальтера Скотта (1832), но романтические традиции и тенденции сохранялись до некоторой степени в литературе следующего периода, когда утвердился реализм.

ПЕРВЫЙ ПЕРИОД АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА

Годвин. Связующим звеном между эпохой Просвещения и эпохой романтизма явилось творчество Вильяма Годвина (William Godwin, 1756—1836). Сын священника, Годвин также стал священником. Однако в 1782 году в его мировоззрении произошёл резкий перелом. Знакомство с сочинениями французских материалистов убедило Годвина в том, что религия не может дать правильного объяснения природы и общественной жизни. Он превращается в атеиста и сторонника просветительских социальных идеалов. Переехав в Лондон, он входит в «Корреспондентское общество» и вскоре становится его идейным вождём. В годы французской революции Годвин выступает как один из наиболее активных английских «якобинцев». В публицистическом произведении «Исследование о принципах политической справедливости» (An Enquiry concerning the Principles of Political Justice, 1793), Годвин изложил свои общественно-политические взгляды. Трактат Годвина содержал не только осуждение феодального строя, но и критику новых, капиталистических форм эксплуатации. Годвин считал, что для утверждения социальной справедливости недостаточно установить демократический политический строй. Для этого необходимо произвести глубочайшие социально-экономические преобразования. Он заявляет себя сторонником коммунизма. Для его времени воззрения Годвина были выражением наиболее передовых позиций в социальных вопросах. Поэтому Маркс отмечал, что в трактате Годвина содержатся «...многие прекрасные вещи, в которых Годвин граничит с коммунизмом»¹. Однако классики марксизма отмечали вместе с тем ограниченность социальных воззрений Годвина по сравнению с теорией научного социализма. Это сказывалось в том, что, выступая как враг капиталистической эксплуатации, Годвин был вместе с тем противником обобществления производства и представлял себе общество будущего как союз отдельных свободных производителей, не эксплуатирующих чужого труда. Годвин являлся по сути дела социальным мыслителем, стоявшим на полпути от демократического просветительства к утопическому социализму. Идеализм Годвина проявился в том, что он видел главное средство преобразования общества в просвещении умов и отвергал принцип революционного насилия. Взгляды Годвина оказали значительное влияние на передовую общественную мысль Англии, в частности на мировоззрение Шелли.

«Калед Вильямс». Годвин обратился к литературной деятельности как к средству пропаганды своих идей. Из нескольких напи-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXI, стр. 18.

санных им романов наибольшее значение имеет роман «Вещи как они есть или приключения Калеба Вильямса» (Things as they are, or The Adventures of Caleb Williams, 1794). В литературном отношении это произведение продолжает традиции готического романа. Как и в других романах этого вида, в книге Годвина есть и «ужасы», и «тайны». Герой произведения, бедный юноша Кaleb Вильямс, становится секретарём помещика Фоклэнда. В доме Фоклэнда обнаруживается таинственный сундук, привлекающий внимание Калеба. Фоклэнд признаётся юноше в том, что он убил помещика, соседа Тиррела, но затем испугавшись, что Кaleb его выдаст, он посредством ложного обвинения добивается того, что ни в чём не повинного бедняка заключают в тюрьму. В конце романа Фоклэнд признаётся в своём преступлении, и это открывает Калебу возможность вернуться к нормальной жизни.

В этот сюжет Годвин вложил значительное социальное содержание. Ряд глав романа посвящён описанию произвола помещиков над крестьянами, в других показаны суд и тюрьма. Перед читателем встают картины нужды и бесправия народа. Годвин вкладывает в уста своего героя осуждение политической несправедливости, царящей в английском обществе.

Роман Годвина занимателен, но искусственен по построению. В нём слишком много неправдоподобного. Но в нём есть и отдельные ценные зарисовки подлинной действительности, посредством которых писатель иллюстрировал свои прогрессивные идеи.

«Кaleb Вильямс» очень любил Н. Г. Чернышевский. Он писал: «Один из моих любимых писателей — старик Годвин... У Годвина при посредственном таланте была и голова и сердце, поэтому талант его имел хороший материал для обработки». По мнению Чернышевского, «Кaleb Вильямс» — «замечательный роман. Он читается с таким интересом, как самые роскошные произведения Жорж Занда... Очень и очень занимательная вещь»¹.

«ОЗЁРНАЯ ШКОЛА»

Романтизм консервативного направления получил выражение в творчестве и теоретических высказываниях поэтов Вордсворта, Кольриджа и Саути. Уже современники объединяли их под названием поэтов-«лейкистов» (lake — озеро). Это название объяснялось тем, что поэты некоторое время жили в районе горных озёр на северо-западе Англии, в так называемой «стране озёр», описанию которой они посвятили ряд стихотворений. Район этот привлекал поэтов не только своей красивой природой, но и тем, что он совсем не был затронут изменениями, вызванными промышленным переворотом, и там ещё были живы патриархальные нравы и обычаи.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 682—683.

Все три поэта проделали одинаковую эволюцию. Они выступили в литературе в начале 90-х годов с критикой буржуазной цивилизации и утверждением идеи социальной справедливости, защищая интересы патриархального крестьянства, ставшего жертвой промышленного развития буржуазной Англии. Французская революция была воспринята ими сначала как попытка осуществления близких им идеалов — возврата к природе и возрождения патриархальной демократии. Но очень скоро они разочаровались в ней и перешли в лагерь реакции, боровшейся против французской революции и связанного с ней просветительства. В борьбе против идей и художественных форм литературы Просвещения оформились эстетика и поэтические принципы «озёрной школы».

Несмотря на то, что в зрелый период творчества Вордсворт, Кольридж и Саути открыто поддерживали реакционную политику правящих верхов Англии, в поэзии их сохранялись мотивы, свидетельствовавшие о неприятии ими буржуазной цивилизации. В особенности это относится к Вордсворту, в произведениях которого до конца его дней выражалось сочувствие простому народу.

Вордсворт. Старший из этой группы поэтов Вильям Вордсворт (William Wordsworth, 1770—1850) был сыном адвоката. Рано оставшись сиротой, он был воспитан родственниками и по окончании школы прошёл курс Кембриджского университета. Вдохновлённый руссоистскими идеями возврата к природе, он совершил в 1790 году прогулку пешком по Швейцарии и прилегающим горным районам Франции. В следующем году он поехал во Францию, чтобы принять участие в происходившей там революции. Политические симпатии Вордсворта склонялись к партии умеренной буржуазии — жирондистам. Начало якобинского террора вынудило его покинуть страну. В ближайшие за этим годы Вордсворт пережил глубокий идейный кризис, завершившийся отходом от просветительства. В 1798—1799 годах Вордсворт побывал в Германии. Вернувшись в Англию, он прожил последующие годы в сельской местности, преимущественно в районе озёр. В 1843 году, после смерти Саути, ему было пожаловано звание поэта-лауреата.

Ранние произведения. Свои первые поэтические произведения — поэму «Вечерняя прогулка» (An Evening Walk, 1793) и «Описательные очерки» (Descriptive Sketches, 1793) — Вордсворт создал в духе описательно-дидактической поэзии сентименталистов. Обе поэмы изобиловали образами и сравнениями, типичными для сентименталистской поэзии; идиллические картины природы контрастировали в поэмах Вордсворта с бедственным положением народа. Поэт возмущался проявлениями социального гнёта и несправедливости, не идя, однако, дальше филантропических пожеланий. При всём гуманизме этих поэм не приходится всё же говорить о каких-либо заметных художественных достоинствах. Вордсворт в них выступал ещё не как оригинальный поэт, а как эпитом поэтической школы XVIII века.

«Лирические баллады». В период идейного кризиса, пережитого затем Вордсвортом в связи с разочарованием в французской революции и просветительских идеалах, он встретился с Кольриджем (1795), и возникшая между ними дружба привела к выработке ими новых идейных и художественных позиций. Плодом совместного творчества обоих поэтов был сборник «Лирических баллад» (*Lyrical Ballads*, 1798). Ко второму изданию сборника Вордсворт написал предисловие (1800), явившееся манифестом реакционного романтизма в английской литературе. Решительно порывая с рационалистической философией и поэтикой Просвещения, Вордсворт вместе с тем заявляет о своей враждебности индустриальной буржуазной цивилизации, которая приносит неисчислимые социальные бедствия народу, оказывая вместе с тем губительное моральное воздействие на него. Спасение от бед цивилизации Вордсворт видит в возврате к патриархальному укладу английского крестьянства и в нравственном самоусовершенствовании посредством обращения к религии. Божественное начало, по мнению Вордсворта, открывалось человеку через сближение с природой.

В таком именно духе были написаны Вордсвортом стихотворения, вошедшие в сборник. Наиболее выразительны в идейном и художественном отношении стихотворения «Нас семеро» (*We Are Seven*), «Старая кемберлендская нищенка» (*The Old Cumberland Beggar*), «Последний из паствы» (*The Last of the Flock*), «Алиса Фелл или бедность» (*Alice Fell, or Poverty*), «Тинтернское аббатство» (*Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey*), «Строки, написанные ранней весной» (*Lines written in Early Spring*).

Вордсворт описывает жизнь бедных крестьян, простоту их нравов, терпеливое трудолюбие, покорность судьбе; он восхищается тем, что несмотря на отсутствие книжных знаний, они обладают интуитивным пониманием жизни. Преклонение перед сверхчувственным, иррациональным доходило у Вордсворта до крайности, что особенно сказалось в стихотворении «Юродивый мальчик» (*The Idiot Boy*), вызвавшем справедливые насмешки критики, ибо автор дошёл до абсурда в своём прославлении иррациональных начал духовного мира человека и опоэтизировал безумие.

Важной чертой поэтики Вордсворта был решительный отказ от стилистических условностей и поэтических штампов XVIII века. Вордсворт провозгласил своим принципом обращение к живому, разговорному языку народа. Поэзия должна быть непосредственным выражением чувств, облакаемых в простые слова. Этих принципов Вордсворт придерживался в своём поэтическом творчестве, и его стихи характеризуются значительным сближением языка поэзии с живой современной речью. Вордсворт считал, что и метрическая сторона поэзии, ритм стиха, должен в максимальной степени совпадать с интонациями разговорного языка, и доходил даже до утверждения, что язык поэзии вообще следует приблизить к прозе. При всех крайностях, новаторство Вордсворта, несомненно, сыграло значительную роль в обновлении английской поэзии.

Интимная и политическая лирика. В следующие годы Вордсворт создал большое количество лирических произведений, из которых следует назвать цикл «Люси» (*Lucy Poems*, 1799), «Кукушке» (*To the Cuckoo*, 1804—1807), «Ода о долге» (*Ode to Duty*, 1805—1807), «Ода о постижении сущности бессмертия по воспоминаниям раннего детства» (*Ode on the Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, 1802—1807), сонет «Прекрасный вечер, тихий и свободный» (*It is a Beauteous Evening, Calm and Free*, 1807). Всюду в природе Вордсворту видится проявление высших сил, стоящих над миром; она изливает на человека благодать, пробуждая в нём ощущение сверхчувственного мира; реальное и нереальное сливаются в стихах Вордсворта, создающих у читателя ощущение красоты и вместе с тем таинственности жизни, в которой нет грани между бытием и смертью. Восприятие природы у Вордсворта окрашено мистикой и спиритуализмом.

Ряд стихотворений Вордсворт создал в форме сонетов. Он обосновал обращение к этому жанру лирики в сонете «Не презирай сонета, критик» (*Scorn Not the Sonnet*, 1827). Пушкин, отмечая возрождение интереса к этой поэтической форме, писал в стихотворении «Сонет»:

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Несколько сонетов посвящены теме борьбы за национальную независимость и свободу. Среди них есть патриотические стихотворения, некоторые посвящены событиям, происходившим в других странах, и вызваны политикой Наполеона, подавлявшего независимость разных народов. Таковы сонеты: «Туссену Л'Увертюру» (*To Toussaint L'Ouverture*, 1803), «О конце Венецианской республики» (*On the Extinction of the Venetian Republic*, 1802—1807), «Мысль британца о подавлении независимости Швейцарии» (*Thought of a Briton on the Subjugation of Switzerland*, 1807). Утверждение права народов на независимость сочеталось у Вордсворта с критикой наполеоновского деспотизма. В деятельности Наполеона Вордсворт видел выражение несправедливой ему буржуазной цивилизации, уничтожавшей последние очаги старинного патриархального уклада.

Большие поэмы. Вордсворт задумал создать большую повествовательно-дидактическую поэму «Отшельник» (*The Recluse*). Он осуществил свой замысел лишь частично. При жизни поэта была опубликована поэма «Прогулка» (*The Excursion*, 1814), в которой поэт описывает свои прогулки в сопровождении сельского продавца-разносчика, рассказывающего ему истории жизни нескольких деревенских жителей. Другой отрывок — «Отшельник» (*The Recluse*), написанный в 1800 году, был опубликован впервые в 1888 году. Поэма должна была открываться обширной «Прелюдией» (*The Prelude*), написанной Вордсвортом в 1799—1805 годах и опубли-

кованной лишь посмертно в 1850 году. Все эти произведения были написаны Вордсвортом белыми стихами. Из них «Прелюдия» представляет собой автобиографическую поэму, в которой Вордсворт изложил этапы своего идейного развития, начиная от периода увлечения просветительскими идеалами и французской революцией и до перехода на позиции реакционного романтизма.

Кольридж. В отличие от своего уравновешенного, методичного друга Вордсворта, Сэмюэль Тейлор Кольридж (Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834) обладал бурным темпераментом, ему были свойственны постоянные метания от одной деятельности к другой. Сын священника, он не окончил Кембриджского университета, откуда бежал, чтобы поступить в драгуны. Возвращённый родными на студенческую скамью, он так и не получил никакого диплома. Встретившись с поэтом Саути, Кольридж стал разрабатывать вместе с ним проект организации патриархальной общины в девственных лесах Америки — «Пантисократия». Не осуществив этого замысла, он увлёкся поэзией и вместе с Вордсвортом опубликовал сборник «Лирических баллад» (1798). Оба поэта поехали в Германию и здесь вскоре расстались, так как Кольридж поступил в Геттингенский университет, чтобы изучить увлекшую его немецкую идеалистическую философию. За полгода он в совершенстве овладел немецким языком и перевёл драмы Шиллера «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна». Вернувшись в Англию, Кольридж создаёт ряд поэтических произведений, читает публичные лекции о Шекспире и Мильтоне, издаёт журнал, пишет публицистические статьи. Смолоду Кольридж был отъявленным наркоманом и курил опиум, что подорвало его здоровье и мешало систематической работе. Поэтому он мало что завершил, и значительная часть его литературного наследия состоит из всякого рода стихотворных и прозаических фрагментов. Из трёх поэтов «озёрной школы» он был, пожалуй, наиболее поэтически одарённый. Не только творчество Кольриджа, но и весь его облик отвечают распространённому представлению о характерных признаках романтического поэта.

Ранняя поэзия. В молодости Кольридж был весьма радикально настроен. Он воспел «Падение Бастилии» (1789) и оплакал трагическую гибель гениального юноши-поэта в «Монодии на смерть Чаттертона» (Monody on the Death of Chatterton, 1794). Так же как Вордсворт, он пережил кризис своего радикализма, отразившийся в политической трагедии «Падение Робеспьера» (The Fall of Robespierre, 1794), написанной Кольриджем совместно с Саути и оправдавшей реакционный термидорианский переворот во Франции.

«Старый моряк». Разрабатывая план «Лирических баллад», Вордсворт и Кольридж поделили работу следующим образом: Вордсворт должен был писать о проявлениях необыкновенного в повседневной жизни, Кольридж — о романтически необычных происшествиях. В таком именно духе Кольридж и написал свой «Стих о старом моряке» (The Rime of the Ancient Mariner, 1798). Это — баллада в семи частях, в которой старый моряк рассказывает о страшном и чудес-

пом приключении, происшедшем с ним во время одного плавания. Вскоре после того как корабль отплыл из гавани, на палубу прилетел альбатрос, которого матросы стали кормить. Но моряк, полный злобы и греховности, убил птицу. После этого корабль постигла цепь бедствий. Он попал в дрейф, иссякла вода, перемерла вся команда, судно отнесло в полярные льды. Моряк остался один, окружённый разлагающимися трупами, томимый мучительной жаждой. Его физические страдания усугублялись нравственной мукой, в нём проснулась совесть, и он понял, что был причиной гибели своих товарищей и собственных страданий. Тогда он упал на колени, и его губы, привыкшие только сквернословить, забормотали слова молитвы. И как только он это сделал, всё переменялось: подул ветер, и чудодейственная сила понесла корабль к берегам земли.

Однако этой убогой идеей не исчерпывается содержание поэмы, которая принадлежит к ярчайшим образцам английской романтической поэзии. Там, где Кольридж отдаётся своему поэтическому ощущению природы и стремится проникнуть в духовный мир героя, он достигает большого художественного эффекта. Кольридж с графической чёткостью создаёт картины моря, то тихого и спокойного, то бурного и мрачного. Реальное перемешивается с фантастикой, прозаические подробности — с поэтическими символами. Гибкий стих самой своей фактурой соответствует картинам, которые рисует поэт.

«Хан Кублы» и «Кристабель». Романтической красочностью отличается и фрагмент задуманной Кольриджем поэмы «Хан Кублы» (*Kubla Khan*, 1816). Здесь Кольридж обращается к восточной экзотике и создаёт поэму-видение, так же как и «Старый моряк», насыщенную мистическим чувством потустороннего. Любопытна история создания поэмы, представлявшей собой и в самом деле видение Кольриджа. Он рассказывал, что этот отрывок сочинил во сне. Проснувшись, он записал своё сновидение и возникшие во время сна стихи. Случайный визит прервал работу Кольриджа, и сколько он затем ни старался восстановить видение или вызвать сходное состояние, ему это не удавалось.

Поэма «Кристабель» (*Christabel*, 1816) переносит читателя в средние века. Кольридж изображает мрачный феодальный замок, обитатели которого подвергаются влиянию таинственных мистических сил. Борьба начал добра и зла выражена Кольриджем в образах невинной девушки Кристабель, дочери феодального барона, и её мачехи, женщины-оборотня Джеральдины.

Кольридж был смелым экспериментатором, обогатившим английскую поэзию новыми формами стихосложения. Стих его отличался большой музыкальностью, богатством ритмических оттенков.

Однако при всём поэтическом мастерстве Кольриджа его стихи не затрагивали глубоких струн в душе читателя; в них много туманного символизма, визионерства и сравнительно мало проникновения в мир действительных отношений между людьми. Идеалистическая философия, питавшая его творчество, заводила поэта в тупик; недаром Кольридж не смог завершить ряда своих замыслов.

Саути. Из всех поэтов «озёрной школы» Роберт Саути (Robert Southey, 1774—1843) в молодости отличался наибольшим радикализмом, а в зрелые годы наибольшей реакционностью. Сын бристольского купца, он учился в Оксфордском университете и увлекался революционными идеями. Выше мы указали, что он вместе с Кольриджем задумал основать идеальную общину «Пантисократия» в американских лесах, затем написал вместе со своим другом трагедию «Падение Робеспьера». Во второй половине 90-х годов в его взглядах произошла коренная перемена. Он отрёкся от революции, которую раньше прославлял, и стал рьяным литературным поборником политической реакции. Правящие круги не замедлили вознаградить его за услуги званием поэта-лауреата.

Саути был очень эклектичен и противоречив в своих взглядах и своём творчестве. В период радикализма он отнюдь не был чужд некоторым реакционным идеям и, наоборот, в период открытого служения реакции порой высказывал в своих стихах гуманные идеи.

Политическое хамелеонство Саути вызвало резкое осуждение Байрона, называвшего его не иначе, как ренегатом. Саути был особенно яростен в нападках на революционных романтиков Байрона и Шелли, которых он окрестил «сатанинской школой».

Поэзия Саути. В период своего радикализма Саути написал двухактную стихотворную драму «Уот Тайлер» (Wat Tyler), воспевавшую крестьянское восстание 1381 года. Создав это произведение в 1793 году, Саути не мог его тогда опубликовать из-за правительственной цензуры. Но уже после того как он перешёл в лагерь реакции, в 1817 году, драму опубликовали в укор Саути его прежние единомышленники, что произвело большую сенсацию и поставило новоявленного поэта-лауреата в неловкое положение. В поэме «Жанна д'Арк» (Joan of Ark, 1790) Саути воспел национальную героиню Франции. Политическая острота поэмы обуславливалась тем, что Саути прославлял французскую национальную героиню, победившую англичан.

В стихотворении «Плач бедняков» (The Cry of the Poor) Саути выразил свои филантропические настроения; в балладе «Бленгеймская битва» (The Battle of Blenheim) он осуждал бедствия, вызываемые войнами.

Саути написал много больших лирико-эпических поэм: «Талаба разрушитель» (Thalaba the Destroyer, 1801), «Мэдок» (Madoc, 1805), «Проклятие Керамы» (The Curse of Kehama, 1810), «Родерик, последний из готов» (Roderick, the Last of the Goths, 1814) и «Парагвайская повесть» (Tale of Paraguay, 1825). Полные необыкновенных приключений и бурных романтических страстей, они переносили читателя на экзотический Восток, в феодальное средневековье, в красочную обстановку Южной Америки. Байрон справедливо осмеивал многословие эпической поэзии Саути, совершенную неправдоподобность описываемых им приключений и неестественность поведения героев.

Разделяя увлечение романтиков фольклором, Саути создал серию баллад на средневековые сюжеты: «Баллада о том, как одна старушка ехала на чёрном коне вдвоём и кто сидел впереди» (The Old Woman of Berkeley), «Доника» (Donica), «Епископ Гаттон» (God's Judgement on a Wicked Bishop). Баллады Саути доводили до крайности свойственное романтикам увлечение фантастикой и средневековыми суевериями. Баллады Саути являются искусственной стилизацией под средневековье. К ним вполне применимо суждение Белинского, который писал: «Если какая-нибудь эпоха выразила собой один из моментов всемирно-исторического развития, то её поэзия всегда имеет свою историческую важность: но только её собственная поэзия, а не поддельная под неё». Характеризуя далее баллады Саути, переведённые Жуковским, Белинский осмеивал содержащуюся в них идеализацию средневекового феодализма: «Чудные века были эти времена феодализма! Всякая добродетель в них немедленно награждалась, и всякий порок немедленно наказывался». Осмеивал Белинский и «глупые бредни черни о колдунах и чертях»¹, которыми полны баллады Саути.

В качестве придворного поэта Саути почтил память скончавшегося короля Георга III в поэме «Видение суда» (A Vision of Judgement, 1821). Поэма заслуживает упоминания лишь потому, что Байрон написал на неё пародию под тем же названием.

ВТОРОЙ ПЕРИОД АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА

БАЙРОН

Крупнейшим представителем английского романтизма был великий поэт Байрон. Творчество Байрона тесно связано со всеми передовыми освободительными движениями эпохи — восстанием рабочих луддитов в Англии, борьбой Ирландии против английского колониального господства, национально-освободительными движениями в Испании, Греции и Италии. Он явился наследником великих идеалов, вдохновлявших просветителей-демократов XVIII века и французских революционеров. В эпоху феодально-аристократической реакции Байрон поднял поправленное знамя первой французской буржуазной революции и в стихах огромной силы выразил стремление народов к свободе и независимости. Байрон выступал как политический деятель и оратор у себя на родине, был членом тайной организации карбонариев в Италии и командиром отряда войск греческой армии, сражавшейся за освобождение страны из-под турецкого владычества.

В творчестве Байрона получили наиболее яркое художественное воплощение лучшие черты романтизма: защита прав личности, страстный протест против всех форм политического деспотизма, глу-

¹ В. Г. Белинский, Сочинения в трёх томах, 1948, т. III, стр. 248—249.

Бокое раскрытие эмоционального мира людей, их могучие страсти и порывы, любовь к природе, красоту и величие которой он воспел в своих стихах. Вместе с тем именно в поэзии Байрона получили наибольшее развитие те стороны романтизма, которые представляли собой не отход от действительности, а более глубокое, по сравнению с рационалистическим просветительством, понимание её.

Байрон явился не только главой революционного романтизма в Англии, но и писателем, чья деятельность имела общеевропейское и мировое значение. В эпоху реакции, последовавшей за первой буржуазной революцией во Франции, он явился идейным вождём общеевропейской оппозиции «священному союзу» монархов, пытавшихся увековечить режим социально-политического гнёта.

Жизненный путь. Джордж Гордон Байрон (George Gordon Byron, 1788—1824) был сыном английского дворянина и богатой шотландской наследницы Екатерины Гордон. Отец поэта, быстро промотав состояние жены, бросил её с малолетним ребёнком. У него была и другая семья. Дочь от другого брака Августа, сводная сестра Байрона, стала впоследствии лучшим другом поэта.

От рождения Байрон был хромым, одна нога у него была короче другой. Ранние детские годы он прожил с матерью в Шотландии в стеснённых материальных условиях. В десятилетнем возрасте он унаследовал родовой титул Байронов и их поместья, из которых главным было Ньюстедское аббатство.

По окончании школы в Харроу (1801—1805) Байрон поступил в Кембриджский университет (1805—1808). Из школы, и в университете Байрон больше всего занимался историей и литературой. К годам учения относится и первая большая любовь Байрона. Он питал глубокое чувство к соседке по поместью Мэри Чаворт, которая была старше его. Любовь вдохновила Байрона на создание лирических стихотворений, написанных с большой силой страсти. Даже после того как Мэри Чаворт вышла за другого, Байрон продолжал хранить память о своей первой любви.

По окончании университета Байрон, достигнув, совершеннолетия, получил наследственное место в палате лордов. В 1809—1811 годах он предпринял большое путешествие, побывав в Португалии, Испании, Албании, Греции и Турции. Вскоре после возвращения поэта на родину умерла его мать, утрату которой он тяжело переживал. Опубликование первых двух песен «Паломничества Чайльд Гарольда» (1812) сразу принесло ему славу, и он с полным правом мог записать в дневнике: «В одно прекрасное утро я проснулся и увидел себя знаменитым».

Для Байрона началась пора светских успехов. Однако это не примирило его с английскими порядками, к которым он с юных лет относился в высшей степени критически. Байрон дважды выступил в палате лордов с речами, резко осуждавшими антинародную политику правительства Англии. Поэтические произведения Байрона также выражали его отрицательное отношение к социальным установлениям и нравам правящих классов Англии.

Окружённый поклонением светских красавиц Лондона, молодой поэт не остался нечувствительным к чарам некоторых из них. Эти мимолётные романы быстро опостытели Байрону, он искал женщину, которая могла бы стать ему женой, другом и единомышленником. Ему показалось, что он нашёл свой идеал в Аннabelle Мильбенк и женился на ней в 1815 году. Оказалось, что и она была заражена всеми ханжескими предрассудками своей среды, и тогда Байрон, год спустя после венчания, разошёлся с ней.

Буржуазно-аристократическое общество, снисходительно смотревшее на прежние амурные дела Байрона, неожиданно прониклось моральным рвением и стало преследовать поэта за безнравственность. Против Байрона была поднята злобная кампания клеветы. Её действительной причиной было недовольство правящих кругов открытой оппозицией Байрона политике правительства. Они давно ждали повода для травли поэта, и теперь воспользовались его разводом с женой. Он был подвергнут бойкоту, двери домов, куда его раньше наперебой приглашали, теперь оказались закрыты для него. В газетах печатались клеветнические заметки. Подкупленные хулиганы бросали камни в окна квартиры Байрона. Ему было небезопасно появляться на улице. И в дни успехов, и в тяжёлое время преследований, верным и неизменным другом Байрона оставалась его сводная сестра Августа Ли, которой он посвятил несколько прекрасных стихотворений (*Stanzas to Augusta; Epistle to Augusta*).

Травля вынудила Байрона уехать из Англии. По существу, он был изгнан из своей страны её правящими классами. В 1816 году Байрон жил в Швейцарии, где он встретился с Шелли. Поэтов сблизили общая вражда к буржуазно-аристократическим правителям Англии и свободолюбивые стремления.

В 1817 году Байрон переехал в Италию, жил в Венеции, Равенне, Пизе и Генуе. В Италии Байрон вторично женился. Его жена Тереза Гамба Гвиччиоли происходила из семьи итальянских патриотов. Через них Байрон связался с тайной организацией карбонариев, готовившей восстание против австрийского владычества над Италией. Байрон тяжело переживал неудачу восстания и разгром карбонариев (1821). Он мечтал об открытой борьбе с силами реакции. Байрон с большим вниманием следил за начавшейся национально-освободительной войной греческого народа против Турции и решил принять в ней участие. Собрав все имевшиеся в его распоряжении денежные средства, Байрон вооружил отряд греческих патриотов и лично стал во главе его. Последние месяцы жизни Байрон провёл в Греции, в самой гуще борьбы за освобождение страны. Он скончался неожиданно от лихорадки, полученной в болотах. Смерть Байрона вызвала скорбь всех передовых людей Европы. В Греции был объявлен день национального траура. Память Байрона почтили в прекрасных стихах Гёте (во второй части «Фауста»), Рылеев и Пушкин. Сердце Байрона было похоронено в Греции, а прах перевезён в Англию и погребён в его родовом поместье, так как власти отказались поместить гроб поэта в уголке поэтов Вестминстерского аббатства.

Раннее творчество Байрона. Байрон начал писать стихи в 14 лет. Свои юношеские произведения он опубликовал, когда ему было 19 лет, в сборнике «Часы досуга» (Hours of Idleness, 1807). Уже в юношеских стихотворениях звучит неудовлетворенность поэта действительностью, его презрение к ханжескому и манерному «светскому» обществу. Особенно показательны в этом смысле стихотворения «Строки, адресованные Дж. Т. Бичеру в ответ на его совет автору чаще посещать общество» (Lines Addressed to the Rev. G. T. Beecher on his Advising the Author to Mix more with Society), «Хочу я быть ребёнком вольным» (I would I were a Careless Child). Сходные мотивы звучат в стихотворениях «Надпись на кубке из черепа» (Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull), «Надпись на могиле Ньюфаундлендской собаки» (Inscription on the Monument of a Newfoundland Dog), написанных в те же годы, но не включённых Байроном в сборник.

Стихи молодого поэта получили резко отрицательную характеристику в журнале «Эдинбургское обозрение» (Edinburgh Review), занимавшем буржуазно-либеральные позиции.

Два года спустя, перед самым отъездом в путешествие, Байрон опубликовал сатирическую поэму «Английские барды и шотландские обозреватели» (English Bards and Scotch Reviewers, 1809). Подражая сатирической манере Драйдена и Попа, Байрон дал в этом произведении обзор современной ему литературы и критики в Англии и Шотландии. Поэма явилась боевым выступлением Байрона против реакционно-романтических тенденций в тогдашней литературе. Байрон подверг осмеянию крайности увлечения средневековым, фантастикой и мистицизмом.

Однако и в этой поэме, и в её непосредственном продолжении «На темы из Горация» (Hints from Horace, 1811) Байрон в формальном отношении выступал как продолжатель традиций просветительского классицизма.

«Паломничество Чайльд Гарольда». Байрон, поэт-романтик, впервые выступает перед нами в поэме «Паломничество Чайльд Гарольда» (Childe Harold's Pilgrimage). Поэма создавалась Байроном на протяжении ряда лет. Первые две песни были набросаны во время путешествия Байрона в Испанию и Грецию и окончательно отделаны по возвращении в Англию, где они были изданы в 1812 году. Третья песнь была написана в 1816 году в Швейцарии и опубликована в 1817 году. Четвёртая песнь, созданная в Италии, увидела свет в 1818 году.

«Паломничество Чайльд Гарольда» было написано спенсеровой строфой. В начале Байрон даже пародировал стиль Спенсера, но быстро отказался от этого, перейдя к описанию путешествия своего героя.

Новым был прежде всего образ героя. Чайльд Гарольд — молодой аристократ, рано изведавший бурные наслаждения и быстро разочаровавшийся в окружавшей его действительности. Он чувствует себя одиноким и непонятым. Ему претит бездушная цивили-

зация, растлевающая нравы, и он решает отправиться в странствование, ища среди народов, менее затронутых цивилизацией, чистоту и искренность чувств.

Образ Чайльд Гарольда был горячо воспринят современниками, которые увидели в нём выражение и своего недовольства действительностью. Однако Чайльд Гарольд отнюдь не бунтарь. В сущности, он не более чем пассивный созерцатель, который наблюдает жизнь, сам активно не участвуя в ней. Если вначале Байрон пытался сделать Чайльд Гарольда выразителем своих взглядов и настроений, то вскоре он от этого отказался. Образ разочарованного странника постепенно исчезает со страниц поэмы, и вместо него перед читателем возникает другой лирический герой — сам поэт, рассказывающий о своих наблюдениях и чувствах, вызванных ими.

Яркие зарисовки нравов, прекрасные, величественные картины природы перемежаются раздумьями автора о судьбах народов, философскими размышлениями и смелыми политическими высказываниями.

В первой песне «Паломничества» Байрон описывает борьбу испанского народа против поработителя Наполеона. Поэт полон горячего сочувствия к народу Испании, взявшемуся за оружие, чтобы отстоять свою национальную независимость. Когда же Чайльд Гарольд попадает в Грецию (песнь вторая), он глубоко возмущается рабской покорностью греков, забывших о былом величии своей страны и терпеливо переносящих турецкое иго. Он напоминает им об их великом прошлом и призывает подняться на борьбу.

Хотя третья и четвёртая песни были созданы после изгнания Байрона из Англии, мы рассмотрим их здесь, так как они развивают идейный замысел поэмы, начало которого было заложено в первых двух песнях.

Проезжая через Бельгию (песнь третья), Чайльд Гарольд попадает на поле Ватерлоо, и это даёт Байрону повод высказать своё суждение о недавно закончившейся наполеоновской эпопее. Наполеон потерпел поражение, потому что стал тираном. Но победа его врагов отнюдь не явилась торжеством свободы, ибо то была победа старой формы тирании над новой формой деспотизма. А Байрон относится враждебно к любым формам гнёта.

Прекрасные картины швейцарской природы напоминают Байрону о том, что на берегах Женевского озера жили великие просветители Вольтер и Руссо. В то время как реакционеры всех мастей чернили великие традиции общественной мысли XVIII века, Байрон открыто заявил о своей приверженности к ним. Он пишет о Вольтере и Руссо, как о титанах ума, которые своими идеями зажгли пожар французской революции. Правда, эта революция не завершилась осуществлением идеалов свободы, равенства и братства, но Байрон предвидит, что придёт час, когда народы продолжат дело, начатое революцией, и добьются свободы.

Итальянские впечатления составляют содержание четвёртой песни «Чайльд Гарольда». Байрон скорбит о судьбе Италии, томля-

щейся под австрийским владычеством. Развалины древнего Рима пробуждают в нём воспоминания о былом могуществе и славе страны. Но не гордый императорский Рим, а Рим республиканский является тем образцом, на который Байрон указывает современным итальянцам, призывая их восстать и возродить былую мощь и славу своей родины.

Пафос свободолюбия составляет идейную основу «Паломничества Чайльд Гарольда». Байрон видит, что весь современный ему мир томится в оковах рабства, но это не рождает в нём беспросветного отчаяния. Постоянные экскурсии Байрона в область прошлого имеют глубоко злободневный смысл. Поэт напоминает современникам о тех прогрессивных эпохах мировой истории, когда существовали более или менее развитые формы демократического устройства. Обращение к прошлому помогало Байрону видеть перспективы будущего.

Однако социально-политическими вопросами содержание «Паломничества Чайльд Гарольда» не исчерпывается. Поэт раскрывает перед нами свой внутренний мир. Этот мир отличается большим богатством, сложностью и красотой, ибо лирический герой поэмы наделён способностью чувствовать сильно и страстно. То звучат слова восхищения женской красотой, то выражается нежное чувство отца к дочери, с которой он разлучён, то воспоминания о неразделённой первой любви, то горечь разочарования в людях. Наряду с элегическими мотивами в поэме не раз возникает гимн силе и мужеству человека. В простых людях, не испорченных буржуазной цивилизацией, Байрон находит подлинное величие, а когда он его не видит у современников, то вспоминает о титанической мощи героев прошлого, будь то афиняне, или спартанцы, трибуны республиканского Рима или просветители Вольтер и Руссо. В страстных поисках героических характеров сказывается действенный, революционный характер гуманизма Байрона.

В полном блеске раскрывается в этой поэме Байрон как поэт природы. Его привлекают не те идиллические пейзажи, которые рисовали поэты XVIII века, а громадные массивы гор и величественные морские просторы. Он любит шум водопадов, грохот бурь, грозовые облака, рассеваемые стрелами молний, бушующие волны. Могучие силы природы, под стать тому идеалу человеческого величия, который всё время витает перед мысленным взором Байрона.

Всё это передано Байроном стихом широким, как и мир, который рисует поэт. Тональность поэмы многообразна. Элегические мотивы, страстные панегирики, иронические рассуждения, патетические гимны мощи человека и природы, шуточные зарисовки нравов — всё это сменяет друг друга, как разнообразные узоры в калейдоскопе. В полном соответствии с этим и язык поэмы, отличающийся необыкновенным богатством. Слова торжественные перемежаются с оборотами повседневной речи. Многообразие изобразительных средств поэтического языка Байрона сочетается с мелодичностью стиха.

Восточные или романтические поэмы. Вслед за первыми двумя песнями «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрон создал цикл произведений, которые принято объединять под названием «восточные поэмы» или «романтические поэмы». К числу их принадлежат лирико-эпические поэмы «Гяур» (The Giaour, 1813), «Абидосская невеста» (The Bride of Abydos, 1813), «Корсар» (The Corsair, 1814), «Лара» (Lara, 1814), «Осада Коринфа» (The Siege of Corinth, 1816), «Паризина» (Parisina, 1816). Действие этих поэм происходит либо на Востоке, либо на юге Европы. Все они овеяны атмосферой пышной, экзотической природы. В отличие от «Паломничества Чайльд Гарольда», каждая из этих поэм имеет определённый сюжет и представляет собой стихотворную повесть. Однако Байрон не излагает фабулу в хронологической последовательности событий. Он как бы выхватывает наиболее яркие из них и рассказывает о самых значительных узловых моментах в судьбах героев. При этом нередко события более позднего времени рассказаны раньше, чем предшествовавшие им факты. Поэтические рассказы Байрона стремительны, динамичны, эмоционально насыщены. Они перемежаются яркими описаниями природы и лирическими мотивами.

Как мы видели, Чайльд Гарольд не отвечал байроновскому идеалу героя, так как он был пассивным созерцателем. В названных поэмах Байрон обрёл своего героя. Это — гордый бунтарь-одиночка, восстающий против государственности, религии и морали общества. Герои Байрона презирают жалкое существование в условиях цивилизации, подавляющей человека. Они люди сильных страстей, неукротимой воли, беспредельной энергии. Им тесно в рамках общества, сковывающего их естественные стремления. Поэтому они неизбежно вступают в конфликт с ним и восстают против него. Важнейшие черты героев этих поэм — их решимость, негибаемая воля, бесстрашие в борьбе и бескомпромиссность. Они не останавливаются на полпути, не удовлетворятся частичным осуществлением своих замыслов. Им надо всё или ничего. Примирение с обществом, законы которого они отвергли, для них невозможно, они и не желают его. Они предпочитают погибнуть в неравной борьбе, но не сдать врагу, не отступить от своей цели. Крайность всех чувств и стремлений и делает их типично романтическими героями.

В жизни каждого из этих героев есть большая любовь, которая часто и является причиной конфликта с обществом. У каждого из них есть возлюбленная. Образы женщин в романтических поэмах представляют полную противоположность характеру героев. Это — кроткие, покорные существа; терпеливо переносящие во имя своей любви всевозможные трудности и несчастья и готовые пожертвовать своей жизнью ради любимого человека.

Причины, побуждающие героев Байрона объявить борьбу обществу, всегда являются сугубо личными. Это либо любовная страсть, либо жажда мести. Врагами героя обычно оказываются люди, принадлежащие к самой верхушке общества — феодальные князья или восточные деспоты.

Бунт романтических героев Байрона носит индивидуалистический характер. Даже Лара движим не столько стремлением к справедливости, сколько желанием отомстить за обиду, нанесённую ему другими феодалами. Для каждого из них на первом месте стоит задача осуществления своей личной цели. Это имел в виду Пушкин, когда писал:

Лорд Байрон прихотью удачной
Облёк в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм.

Романтические поэмы Байрона страдают известным преувеличением в изображении страстей, они несколько мелодраматичны, избытком эффектами театрального характера. Наряду с пейзажами, полными подлинной красоты, эпизодами, в которых звучит истинная страсть и глубокий лиризм, в них немало искусственности и романтического позёрства. Впоследствии Байрон избавился от этих недостатков, обретя более естественный тон повествования и лирических излияний.

Лирика. Во время путешествия на Восток и после возвращения в Англию, Байрон создал значительное количество лирических стихотворений. Среди них выделяется цикл «Еврейские мелодии» (*Hebrew Melodies*, 1815), написанный на библейские мотивы, но полный отголосков современности. В стихотворении «Душа моя мрачна» (*My Soul is Dark*), переведённом на русский язык Лермонтовым, Байрон выражает всю силу скорби, владеющей им от сознания несовершенства жизни. Мотивы грусти и тоски, звучащие как в этом, так и других стихотворениях цикла, вызваны крушением освободительных движений эпохи. Поэт проводит сравнение между древними иудеями, потерявшими свободу и впадшими в рабство, и народами современной Европы. Он воспекает борцов, павших за дело свободы своей страны. В стихотворении «Дочь Иевфая» (*Jephtha's Daughter*) изображена героиня, идущая на смерть во имя свободы. В стихотворении «Ты кончил жизни путь, герой» (*Thy Days are Done*) Байрон также изображает павшего борца, память о котором не умрёт в народе. «Поражение Сеннахириба» (*The Destruction of Sennacherib*) и «Видение Вальтасара» (*Vision of Belshazzar*) — стихотворения о гибели тиранов, угнетателей народа.

Некоторые лирические стихотворения были созданы Байроном в связи с разводом и переживаниями, сопровождавшими это событие личной жизни поэта (*Fare Thee Well; A Sketch*).

Политические стихотворения. Хотя социальные мотивы проявлялись и в лирике Байрона, как это можно видеть в «Еврейских мелодиях», однако здесь они не выражены в непосредственной форме. В других стихотворениях Байрон касался современных ему политических событий. В первую очередь следует отметить выступления Байрона в связи с восстанием рабочих-луддитов. 27 февраля 1812 года Байрон произнёс в палате лордов речь в защиту разрушителей станков, которых правительство намеревалось карать смертной казнью. «Я посетил места военных действий в Испании и Португа-

лии, побывал в самых угнетённых провинциях Турции, но нигде, даже под игом самой деспотичной некрещёной державы, я не видел столь безысходной, столь отчаянной пужды, какую я обнаружил, вернувшись к себе на родину», — говорил Байрон, оправдывая восстание рабочих против своих угнетателей. Он резко осуждал несправедливую политику правительства по отношению к народу: «Когда у нас вносится законопроект о предоставлении каких-либо свобод, либо об отмене ограничений — вы колеблетесь, вы совещаетесь на протяжении многих лет, вы медлите..., но вот закон о смертной казни должно провести мигом, на скорую руку, нимало не задумываясь о последствиях..., это значит усугубить возмущение несправедливостью и к небрежению прибавить ещё и варварство».

Эти же мысли Байрон развивал и в стихотворной «Оде авторам Билля против разрушителей станков» (*Ode on the Framers of the Frame-Bill*, 1812). С страстным возмущением Байрон писал:

Не странно ли, что если является в гости
К нам голод и слышится вопль бедняка, —
За ломку машины ломаются кости
И ценятся жизни дешевле чулка?

(Перевод О. Чужиной)

После своего изгнания из Англии Байрон ещё раз вернулся к теме борьбы рабочих за свои права и написал для них боевой гимн «Песню для луддитов» (*Song for the Luddites*, 1816). Здесь поэт прямо призывал рабочих восстать и завоевать в борьбе свободу.

Другая группа политических стихотворений Байрона посвящена Наполеону: «Ода к Наполеону Бонапарту» (*Ode to Napoleon Bonaparte*), «На бегство Наполеона с острова Эльбы» (*On Napoleon's Escape from Elba*), «Прощание Наполеона» (*Napoleon's Farewell*), «С французского» (*From the French*), «Ода с французского» (*Ode from the French*), «На звезду Почётного легиона» (*On the Star of "the Legion of Honour"*). Осуждая Наполеона как деспота, поправшего демократические завоевания первой буржуазной революции Франции, Байрон отнюдь не радовался победам реакционных монархов Европы над французским императором. Эти стихотворения были направлены против феодально-аристократической реакции и выражали надежду на то, что дело французской революции не заглотнет. Для оценки значения стихотворений наполеоновского цикла очень важно не забывать, что они были созданы в период победы реакции и выражали оппозицию Байрона по отношению к правительствам Англии и других стран, стремившихся искоренить последние остатки революционной «крамолы».

Швейцарский период. 1816—1817 годы Байрон провёл в Швейцарии, куда он уехал после изгнания из Англии. Живя в тихих и уединённых местечках Швейцарии, Байрон ни на миг не забывал о мрачной реакции, воцарившейся во всей Европе. Произведения, созданные поэтом в период пребывания в Швейцарии, отличаются мрачным колоритом, навеянным как его личной судьбой, так и созна-

нием отсутствия перспектив быстрого возрождения революционных стремлений в обществе. Но Байрон не отрекается от своих идеалов и попрежнему выступает как певец свободы.

«Шильонский узник». Посещение Шильонского замка, в котором в XVI веке был заключён швейцарский республиканец Бонивар, подсказало Байрону сюжет его поэмы «Шильонский узник» (*The Prisoner of Chillon*, 1816). Поэме был предпослан «Сонет к Шильону» (*Sonnet on Chillon*), в котором Байрон писал о том, что «и во мраке темниц людям продолжает светить великий идеал Свободы». В поэме изображена трагическая судьба Бонивара, заточённого в замке вместе со своими сыновьями, которые один за другим умерли. Сам Бонивар выжил, но вышел из тюрьмы разбитым человеком.

«Шильонский узник» — поэма о поражении революции, но, хотя герой её и надломлен тяжёлыми испытаниями, произведение нельзя трактовать как отказ поэта от борьбы. Он лишь выразил глубокую скорбь, вызванную победой сил тирании, но никак не примирился с этой победой.

«Манфред». Мотивы скорби, пронизывающие поэму «Шильонский узник», получили ещё более сильное выражение в драматической поэме «Манфред» (*Manfred*, 1817). Героя произведения сравнивали с Фаустом Гёте. Подобно ему, Манфред разочаровался в науке и не удовлетворён окружающей его действительностью. Однако если гётевский Фауст стал на путь искания истины и нашёл её в труде на благо человечества, то разочарование Манфреда настолько безгранично, что он отказывается от каких бы то ни было исканий и попыток переустроить жизнь. Истерзанный и измученный страданиями, переживший трагическую любовь, Манфред жаждет лишь одного — забвения. Он устал от жизни и хочет умереть. Однако, несмотря на свою внутреннюю надломленность, Манфред не желает примириться с существующим миропорядком. Он отвергает религию и отрицает бога. Он уходит из жизни, не примирённый с нею.

В «Манфреде» впервые получила оформление байроновская философия «мировой скорби». В предшествующих поэмах неудовлетворённость героев жизнью выражалась в попытках активной борьбы против несправедливости и гнёта, жертвами которых они были. В «Манфреде» герой отказывается от борьбы, и этот отказ сопровождается полным отрицанием всего существующего миропорядка. Хотя герой и приходит к пассивному созерцанию, протест Байрона против несправедливости жизни приобретает здесь более широкий, универсальный и, можно даже сказать, космический характер.

Итальянский период. С переездом Байрона в Италию начинается новый период его творчества (1817—1823). Это были годы высшего расцвета поэтического гения Байрона.

Сближение Байрона с карбонариями имело очень большое значение для его творчества. Связь поэта с людьми, стремившимися произвести в Италии революцию, освободить страну от австрийского владычества и объединить разрозненные итальянские государства,

открывала для него перспективы реальной борьбы против ненавистной ему реакции. Хотя мотивы «мировой скорби» получают выражение и в некоторых произведениях итальянского периода, в целом творчество Байрона снова проникается активным, боевым духом.

В итальянский период творчество Байрона развивается по двум руслам. В ряде поэм и драм Байрона попрежнему звучат романтические мотивы. В других замечается поворот Байрона к реализму. Особенно это сказалось в его сатирах и в «Дон Жуане».

«Беппо». Реализм Байрона впервые ярко проявился в юмористической поэме «Беппо» (Верро, 1818), являющейся повестью в стихах. В основу сюжета Байрон положил анекдот о богатой венецианке, муж которой, отправившись в заморское путешествие, пропал без вести. Соломенная вдова была утешена неким графом. Однажды во время карнавала за венецианкой стал следить человек, одетый в турецкий костюм. Выяснилось, что это пропавший муж, который после многих приключений вернулся в родной город. Читателя, привыкшего к мелодраматическим эффектам романтических поэм, постигает разочарование. Вернувшийся муж не вызывает своего соперника на дуэль. Все трое входят в дом и за чашкой кофе слушают рассказ путешественника о его приключениях. Всё завершается очень мирно, и как мы узнаём в конце поэмы, её герой

С женой, по слухам, ссорился не мало,
Но графу стал он другом навсегда.

(Перевод В. Левика)

Описывая с большой красочностью венецианский карнавал, Байрон осыпает насмешками английских пуритан и ханжей. Он прославляет радость жизни, вдохновенно пишет о наслаждениях, доступных человеку, если он только не смотрит на жизнь глазами аскета, отвергающего радости плоти.

В этом произведении нет тех взлётов романтической скорби, которыми полны предшествующие поэмы Байрона. Всё здесь дышит весельем и радостью. Байрон реалистически рисует быт и нравы Венеции. В пространных отступлениях он иронически рассуждает по поводу чопорных английских нравов.

Политические поэмы и сатиры. К значительным образцам политической лирики Байрона принадлежит «Ода о Венеции» (*Ode on Venice*, 1818). Байрон вспоминает о былом величии Венецианской республики и с горечью пишет о том, что Венеция утратила свою свободу. Мысль поэта обращается к политическому положению в современном мире, и он со скорбью отмечает:

Для трёх частей измученного мира
Исчезла о Республике мечта...

Однако победа реакции не является повсеместной. Ещё хранят патриархальную свободу швейцарцы. Байрону представляется, что молодая американская республика, по сравнению с феодальными монархиями Европы, может быть причислена к числу свободных

стран. В «Оде о Венеции» впервые после швейцарского периода звучат мотивы возрождающегося у Байрона стремления к борьбе:

Нет! Лучше там — при горных Фермопилах.
Как некогда спартанцы, пасть в борьбе,
Чем мирно гнить!..

Сближение Байрона с карбонариями и его непосредственное участие в национально-освободительном движении Италии получило отражение в поэме «Пророчество Данте» (*The Prophecy of Dante*, 1819; напечатано в 1821 году). В терцинах, подражающих стилю «Божественной комедии», Байрон создаёт величественный облик итальянского поэта Данте, в котором он видит образец поэта-гражданина. Данте скорбит о бедствиях угнетённой Италии. Он призывает к соотечественникам, советуя им объединиться для борьбы за возрождение своей отчизны.

Когда в 1821 году умер Георг III и поэт-лауреат Саути в лэстивой поэме «Видение суда» изобразил вознесение в рай скончавшегося тирана, Байрон написал сатирическую поэму «Видение суда» (*The Vision of Judgement*, 1822), в которой пародийно описал вознесение Георга III на небо. Апостол Пётр собирается уже пропустить душу скончавшегося короля в рай, но является депутация чертей, заявляющих, что душе Георга надлежит находиться в аду. В спор между ангелами и чертями о покойном короле вступает не кто иной, как Саути, который читает свою поэму «Видение суда». Однако не только черти, но даже ангелы не выдерживают «мелодии гнусавой» поэта-лауреата и разбегаются в разные стороны. Во время суматохи Георг III проникает в райскую обитель.

В острой сатирической форме осуждает Байрон деспотическую политику английского короля: «Всё вольное он горько попирает...» Правда, он был хорошим семьянином, но

От этого не легче миллионам,
Влачившим гнёт с проклятием и стоном.

После смерти короля английскому народу не стало легче, ибо

В преемниках живут его пороки —
В них лишь его порядочности нет...

(Перевод Н. Холодковского)

Байрон выражает надежду, что близится час, когда прозвучит набат, зовущий народ на восстание.

Трагическая судьба Ирландии, угнетённой англичанами, навела Байрону тему его «Ирландской аватары»¹ (*The Irish Avatar*, 1821). Поводом к созданию поэмы явился торжественный приём, оказанный ирландцами новому английскому королю Георгу IV, — «четвёртому дураку из Георгов», как называл его Байрон. Байрон

¹ *Аватара* в древнеиндийской мифологии означает сошествие с небес божества, перевоплощённого в образ человека.

с гневом пишет о том, что ирландцы примирились со своей судьбой, он напоминает о подвигах ирландских героев, боровшихся за свободу страны.

В 1822 году в итальянском городе Верона состоялся конгресс «Священного союза» реакционных монархов Европы, собравшихся для обсуждения мер, имевших целью подавление освободительных движений в Европе. Байрон откликнулся на это событие сатирической поэмой «Бронзовый век» (*The Age of Bronze*, 1822), в которой дал характеристики правителей государств и их министров, проводивших контрреволюционную политику. С большой силой обличал Байрон правящие классы Англии, извлекавшие огромные доходы из бедствий народа и видевшие в войнах источник своего обогащения.

Сатирические поэмы Байрона явились вершиной политической поэзии эпохи романтизма.

Исторические трагедии. Первое произведение Байрона в драматическом жанре «Манфред» скорее поэма, чем драма в собственном смысле, ибо оно было почти лишено действия и его содержание сводится к ряду поэтических диалогов и лирических монологов. Стремясь создать произведения, пригодные для сцены, Байрон обратился к приёмам драматургии просветительского классицизма, избрав себе образцом итальянского писателя Альфиери. В таком духе им были написаны трагедии «Марино Фальеро» (*Marino Faliero*, 1820) и «Двое Фоскари» (*The Two Foscari*, 1821), обе — на сюжеты из истории Венеции.

В первой из них Байрон изображает трагическую судьбу венецианского дожа Марино Фальеро. Молодой дворянин Микаэль Стено оскорбил юную жену дожа Анджиолину. Совет сорока снисходительно отнёсся к клевете Стено, и тогда Марино Фальеро, решив отомстить правителям Венеции, примыкает к заговору республиканцев, мечтающих свергнуть власть аристократии. Раскрытие заговора приводит к осуждению и казни Марино Фальеро.

Основной конфликт трагедии носит политический характер. Байрон изображает борьбу между аристократической верхушкой Венеции и представителями плебейских масс. Он создаёт яркие образы вождей венецианской демократии Израэля Бертуччио и Филиппо Календаро, беззаветно преданных борьбе за права народа. Хотя Марино Фальеро и принадлежит к патрицианской знати Венеции, обстоятельства раскрывают ему глаза на всю несправедливость правящей верхушки города-республики, и он переходит на сторону народа. Социальные позиции героя трагедии в известной мере напоминают положение самого Байрона, который также, будучи по происхождению аристократом, связал свою судьбу с борьбой народных масс. Однако сам народ в трагедии почти не показан. Марино Фальеро и остальные заговорщики далеки от простых людей, за интересы которых они борются. Изображая эту ситуацию, Байрон, по существу, отразил главную слабость движения карбонариев, носившего очень замкнутый характер и лишённого широкой массовой опоры.

В трагедии «Двое Фоскари» также преобладает социально-политическая проблематика. Венецианский патриций Лоредано, мстя дожу Франческо Фоскари, добивается изгнания его сына Джакомо. Но любовь Джакомо к Венеции столь велика, что он возвращается в Венецию, где его обвиняют в государственной измене. Истерзанный пытками, Джакомо умирает. Его отец, во имя долга перед родиной, стоически смотрит на страдания сына, подвергающегося пыткам. Но когда сын умирает, дож с рыданиями бросается на его труп. Лоредано пользуется этим, чтобы добиться отрешения Фоскари от должности дожа, и старший Фоскари умирает, пораженный вопиющей несправедливостью, которая царит в Венеции.

Противопоставляя искренних патриотов и хитрых политиканов, Байрон подчёркивает, что реакционные политики не брезгуют никакими аморальными средствами, тогда как люди, придерживающиеся высоких политических идеалов, обладают нравственной чистотой.

Третья историческая драма Байрона «Сарданапал» (*Sardanapalus*, 1821) посвящена судьбе древнего ассирийского царя. Сарданапал — гуманный монарх, старающийся не злоупотреблять своей властью. Он предоставляет подданным жить так, как им заблагорассудится, а сам предаётся наслаждениям. При его дворе постоянный праздник. Беспечностью царя пользуются Белезис и Арбак, составляющие заговор против него. Однако, когда об этом сообщают Сарданапалу, он беспечно оставляет их ненаказанными. Враги пользуются этим, чтобы поднять мятеж. Когда Сарданапал видит, что его дворец окружён и спасения нет, он раздаёт сокровища слугам, а сам вместе со своей возлюбленной Миррой кончает жизнь на костре.

В характере Сарданапала две крайности. Он всей душой жаждет мирной жизни и наслаждений, стремясь не быть в тягость другим. Но когда ему грозит опасность, в нём пробуждается способность к борьбе. Однако мужество Сарданапала вспыхнуло слишком поздно, и его хватило лишь на то, чтобы красиво уйти из жизни.

В «Сарданапале», как и в «Беппо», проявилась черта, отсутствующая в других романтических произведениях Байрона, — эпикурейство. Если в «Паломничестве Чайльд Гарольда», в поэмах 1813—1816 годов, в «Шильонском узнике» и «Манфреде» герои Байрона презрительно относятся к радостям жизни, считая их пустыми и бесплодными, то в «Беппо» и «Сарданапале» Байрон утверждает право человека на наслаждения. Однако романтик Байрон, отвергая аскетические республиканские идеалы, не мог примирить жизнелюбия с требованиями гражданского долга. Это противоречие и составило основу внутреннего трагического конфликта Сарданапала.

«Кайн». Вершиной романтической драматургии Байрона была мистерия «Кайн» (*Cain*, 1821). Заимствовав сюжет из Библии, Байрон осмыслил его совсем не в религиозном духе. Легенда о первых людях на земле под пером Байрона превратилась в произведение могучего революционного звучания. В период, когда реакционные правители Европы усиленно стремились возродить значение церкви

и влияние религии на массы, Байрон вложил в религиозную легенду идеи, направленные против деспотизма и мракобесия церковников.

Изгнанные из рая Адам и Ева продолжают славить бога. Их сын Каин не понимает рабской покорности родителей и своего брата Авеля. Его разум не может признать бога благом существом. В момент сомнений и раздумий перед Каином является Люцифер. Образ падшего ангела, как и Сатана в «Потерянном рае» Мильтона, предстаёт у Байрона как воплощение гордого непокорства и свободолюбия. Люцифер восстал против бога, ибо не хотел быть ничьим рабом. Он предпочитает навсегда лишиться блаженства, чем быть слугой, зависящим от бога. Свободолюбие Люцифера встречает горячий отклик у Каина. Оба они совершают полёт в космическом пространстве, и Люцифер показывает Каину бесчисленные миры светил. Он открывает ему, что в мире существует смерть. Каин не может понять, почему бога считают благой силой, если он создал смерть. Люцифер утверждает, что именно бог является причиной зла, существующего на свете.

Богоборческие мотивы «Канна» были выражением борьбы Байрона против идеологической реакции, наступившей после французской революции и поражения Наполеона. Следует, однако, отметить, что сам Байрон не до конца порвал с религией. Он был последователем деизма и, отвергая личного бога, тем не менее признавал существование «первопричины». Несмотря на эту ограниченность философского мировоззрения Байрона, его произведение объективно было направлено против религиозной идеологии. Это сказалось не только в романтическом прославлении мятежного Люцифера, но и в образе Каина, который Байрон трактовал в духе, совершенно противоположном религиозной традиции.

Согласно традиционной трактовке легенды Абель — добрый человек, становящийся жертвой злобного Каина. У Байрона Абель — бездумный и покорный раб. В своём слепом преклонении перед богом он доходит до того, что закалывает агнца для того, чтобы принести богу жертву. Каин кладёт на свой алтарь плоды и растения. Но бескровная жертва Каина не угодна богу. Вихрь сметает жертвоприношение Каина, тогда как небесный пламень жадно пожирает кровавую жертву Авеля. Каин видит в этом проявление жестокости бога. В споре, возникающем между ним и братом, Каин ударяет головней Авеля, и тот умирает. Зрелище смерти возбуждает смятение в душе Каина. Родные проклинают его, но ему остаётся верной его сестра и жена Ада, готовая сопровождать его в скитаниях, на которые он теперь осуждён. Образ Ады принадлежит к числу лучших женских образов Байрона. Она не только любящая женщина, но и верный спутник в беде, утешительница в скорби. Женственная нежность сочетается в ней с силой воли и мужеством характера.

«Каин», как и «Манфред», является не столько драмой, сколько драматической поэмой. Её главная художественная сила в той великоленной поэзии, которая вложена в уста персонажей. «Мировая скорбь» Байрона достигает здесь космических масштабов. Весь ми-

ровой порядок представляется поэту несправедливым и жестоким по отношению к людям. Но если в «Манфреде» «мировая скорбь» сочеталась с пассивностью героя, искавшего лишь забвения от мук, то в мистерии «Каин» скорбь Байрона о несовершенстве жизни приобретает характер активного протеста. Каин и Люцифер — высшее воплощение активного, действенного начала, приобретающего у них форму богоборчества. Не приходится говорить о том, что борьба против небесного тирана, каким предстаёт в мистериях бог, ассоциировалась Байроном с борьбой против земных деспотов.

Каин и Люцифер — романтические герои Байрона, продолжающие линию развития, идущую от Чайльда Гарольда. В этих образах с наибольшей силой воплотилась мечта Байрона о титанических героях, подобных Прометею. Черты гордого индивидуализма, свойственные другим романтическим героям Байрона, присущи также Каину и Люциферу. Утверждение личности сочетается у Байрона с осуждением всякого насилия над ней. Поэтому неверно было бы отождествлять индивидуализм Байрона с мещанским индивидуализмом. Изображение величественных, непокорных людей, смело противостоящих любой тирании, имело глубоко прогрессивный смысл. В этом выражался гуманизм Байрона, боровшегося против нивелировки людей и подавления их индивидуальности обществом.

Байрон создавал свои произведения в период торжества реакции, и это наложило на них неизгладимую печать. Мрачные, подчас пессимистические ноты, звучащие в трагедиях Байрона, имели своим основанием тот вполне реальный факт, что в эпоху, когда жил поэт, самые тёмные и реакционные силы возобладали в общественной жизни, препятствуя социальному и духовному прогрессу. Байрону было от чего прийти в отчаяние. Но «мировая скорбь» поэта не имела ничего общего с упадочнической, пессимистической буржуазной философией, ибо эта последняя характеризуется пассивным признанием неизбежности зла, тогда как вся поэзия Байрона проникнута непримиримой ненавистью к злу, страстным отрицанием его, жадной борьбой против гнёта и деспотизма, даже когда они реально торжествовали в жизни. Поэтому скорбные мотивы поэзии Байрона по-своему также были выражением его революционного отрицания существующего порядка.

Зло и несовершенство мира вызывают глубочайшие страдания героев Байрона. Однако это своё страдание они не променяют на мещанский покой. От обывателей, примиряющихся с несправедливостями, их отличает вечное беспокойство, неуёмная жажда свободы, стремление воспротивиться силам зла и открытое восстание против его почитателей.

Мысли и чувства, волновавшие Байрона, не укладывались в рамки традиционных жанров. Даже тогда, когда он как будто и прибегал к ним, как, например, в итальянских трагедиях, его лиризм выплёскивался за пределы этих форм. Во всех жанрах Байрон оставался по преимуществу лирическим поэтом. Лирические, субъективные мотивы преобладают в его романтических произведениях.

В каждом произведении Байрон создаёт образы героев, выражающих его собственные мысли.

Поэтому справедливым было замечание Пушкина, что Байрон не был подлинным драматическим поэтом. Как писал Пушкин, Байрон в своих драмах «создал всего-навсего один характер», и именно свой собственный. Он разделил между героями свои черты: одному придал свою гордость, другому ненависть и т. д.¹ И, действительно, герои драм Байрона в лучшем случае воплощение характера самого поэта. Однако личность Байрона была поистине титанической, и поэтому он смог создать столь величественные образы романтических героев, в которые вложил свой широкий ум, глубоко поэтический взгляд на мир, неукротимую энергию, страстность и огромный волевой напор. Вот почему личность Байрона неизбежно сливается в нашем представлении с образами его романтических героев. Буржуазные биографы поэта, стремящиеся «разоблачить» Байрона, снизить его характер, по существу, хотят дискредитировать революционный и гуманистический смысл поэзии Байрона. Нисколько не идеализируя личности Байрона, мы тем не менее считаем, что создатель таких замечательных произведений сам был незаурядным человеком, о чём свидетельствует вся его жизнь, полная смелой борьбы за передовые идеалы человечества в один из мрачайших периодов европейской истории.

«Дон Жуан». Последнее крупное произведение Байрона — поэма «Дон Жуан» (*Don Juan*) — создавалось им на протяжении почти всех лет пребывания в Италии, с 1818 по 1823 год. Байрон написал 16 песен, однако завершить своего произведения не смог из-за ранней смерти. Но и того, что было им создано, оказалось достаточно, чтобы авторитетная критика признала это произведение лучшим из творений поэта. Уже современники высоко оценили «Дон Жуана». Друг Байрона, поэт Шелли, заявил: «Никогда ничего ещё подобного не писалось на английском языке...» О пятой песне «Дон Жуана» Шелли писал, что в ней «каждое слово носит на себе печать бессмертия. Поэма приводит в исполнение мои давнишние мечты о таком произведении, которое было бы совершенно ново, тесно связано со своим веком и блистало бы красотой». По мнению Вальтера Скотта, «Байрон в своей поэме не оставил незатронутым ни одного явления человеческой жизни и перебрал все струны своей божественной арфы, заставляя её издавать все звуки от самых энергичных и потрясавших. Он в ней так же разнообразен, как сам Шекспир. Ни «Чайльд Гарольд», ни другие из лучших его поэм не заключают в себе столько изысканной поэзии, сколько её рассеяно по различным песням «Дон Жуана» в стихах, вылившихся с такой же лёгкостью, с какою дерево сбрасывает свои листья». Гёте считал «Дон Жуана» «безгранично гениальным созданием, с ненавистью к людям, доходящей до самой суровой жестокости, с любовью к людям, доходящей до глубины самой нежной привязанности». Высокую оценку

¹ «Пушкин-критик», 1950, стр. 100, 132—133.

начальным песням «Дон Жуана» дал и Пушкин, считавший их шедевром творчества Байрона.

«Дон Жуан» Байрона не столько поэма, сколько роман в стихах. Сюжет произведения составляет история приключений молодого испанского дворянина, живущего во второй половине XVIII века. Герой Байрона не имеет ничего общего с традиционным Дон Жуаном, кроме имени и испанского происхождения. В отличие от романтических поэм, изображавших лишь какой-нибудь отдельный яркий эпизод из жизни героя, в «Дон Жуане» Байрон создал стройное и последовательное описание судьбы главного действующего лица.

В пасмешливо-сатирическом тоне описано воспитание, которое давала Жуану его мать, дама изощрённая в науках и одушевлённая страстью к педагогике. Но как ни строга была донья Илеса, природа взяла своё, и 16-летний Дон Жуан оказался замешанным в любовную интригу с замужней дамой; чтобы замять скандал, родители отправили молодого человека путешествовать. Став жертвой кораблекрушения, Дон Жуан был выброшен на берег одного из островов Греческого архипелага, и здесь его подобрала юная Гаидэ, дочь пирата Ламбро. Молодые люди влюбились друг в друга и уже хотели увенчать свой союз браком, как явился отец Гаидэ и, считая эту свадьбу мезальянсом, отправил Дон Жуана вместе с партией рабов на турецкий невольничий рынок. Юный герой переоделся в женское платье и был куплен в качестве наложницы для гарема турецкого султана. Пикантные приключения Дон Жуана в гареме завершились его бегством оттуда. Он попал на Балканы как раз в то время, когда Суворов осаждал Измаил. Принятый в русские войска, Дон Жуан проявил чудеса храбрости во время штурма крепости, и в награду Суворов отправил его с победной реляцией ко двору Екатерины II. Молодой испанец приглянулся императрице, которая не замедлила сделать его своим очередным фаворитом. Придворная карьера Дон Жуана быстро закончилась; чтобы избавиться от него, его отправили с дипломатическим поручением в Англию, куда он прибыл, проехав через Германию и Бельгию. В Англии он был принят в высшем свете, и во время пребывания в замке одного аристократа с ним произошло романтическое приключение, на середине которого повествование обрывается. Однако замысел финала известен из письма Байрона своему издателю, которому он писал: «Моя мысль заключалась в том, чтобы Дон Жуан совершил путешествие по Европе, испытал всякого рода осады, битвы и приключения и затем покончил, подобно Анахарсису Клоотцу¹, участием в французской революции».

В этом же письме Байрон указывал на то, что приключения Дон Жуана нужны ему как повод для того, чтобы «показать смешные стороны общества» в различных странах. Если в романтических поэмах герои Байрона действовали в экзотических условиях, то в

¹ Анахарсис Клоотц (1755—1794) — немецкий барон, ставший активным участником первой буржуазной революции во Франции.

«Дон Жуане» поэт создал вполне реалистические картины быта и нравов разных стран. В романтических поэмах обстановка действия была лишь фоном, на котором изображалась необыкновенная личность героя. В «Дон Жуане» герой является лишь поводом для широких картин общественной и частной жизни.

Дон Жуан разительно отличается от всех остальных героев Байрона. В нём нет ничего необыкновенного, и он отнюдь не разочарованный меланхолик и не пламенный богоборец, как другие герои поэм Байрона. Дон Жуан — красивый, обаятельный молодой человек, наделённый юношеской горячностью и непосредственностью. В критике давно уже было подмечено, что он напоминает Тома Джонса Фильдинга. Подобно ему, он руководствуется естественными стремлениями своей натуры, не ограничивая себя никакими моральными догмами. Подобно своему тёзке из испанской легенды, он переживает множество любовных приключений. Однако он является полной противоположностью классическому Дон Жуану. Тот был, как известно, неисправимым соблазнителем прекрасного пола. В отличие от него байроновский Дон Жуан отнюдь не обладает демонической натурой севильского обольстителя. Дон Жуан Байрона в большинстве случаев выступает не в роли соблазнителя, а соблазняемого. Эта черта находится в соответствии со всем обликом героя, который при всей своей храбрости и даже предприимчивости, в сущности, не является активной натурой, подобной другим романтическим героям Байрона. Эти последние сами определяют свой жизненный путь, тогда как Дон Жуан оказывается рабом случая, игрушкой в руках судьбы. Хотя он в общем умеет с достоинством выходить из любых обстоятельств, не он управляет ими, а они определяют его судьбу.

Наряду с образом Дон Жуана Байрон создал в поэме целую галерею женских образов. Мы уже упоминали мать Дон Жуана, сатирически обрисованную Байроном, причём прототипом для этой фигуры ему послужила его первая жена. В лице доньи Юлии, первой возлюбленной Дон Жуана, Байрон обрисовал молодую испанку, выданную замуж за старика, чопорную и набожную при людях, но умеющую тайком удовлетворять свою страсть. Исключительной чистотой и поэтичностью веет от образа прекрасной гречанки Гаиды, которая могла полюбить только раз в жизни и для которой разлука с любимым означала смерть. Рядом с пылкой и властной Гюльбейей Байрон рисует образы гаремных дев Лолы, Катеньки и Дуду, весёлых и игривых, как девочки. Затем возникает образ развратной царицы, женщины в годах, пользующейся своей властью, чтобы удовлетворять низменную похоть. И, наконец, Дон Жуан встречается с целой группой английских светских женщин, показная моральная строгость которых служит прикрытием для всякого рода любовных интриг.

Рассказ Байрона о любовных приключениях Дон Жуана был полемически заострён против ханжеской морали буржуазно-аристократического общества. С большой глубиной изобразил Байрон различ-

ные проявления любви. И если первое увлечение Дон Жуана было лишь плодом проснувшейся чувственности, то по-настоящему глубоким и сильным было его чувство к Ганде. После того как его счастье с прекрасной гречанкой было разбито, увлечения Дон Жуана принимают всё более поверхностный характер. Байрон писал своему издателю, что хотел изобразить, как с годами чувства Дон Жуана всё более опошляются: «Не знаю только, как с ним покончить — адом или несчастным браком, ибо я совершенно не ведаю, какая из двух развязок была бы самой жестокой».

Описывая приключения Дон Жуана в разных странах, Байрон везде подмечает те черты жизни, которые свидетельствуют об отсутствии свободы — различные формы семейного деспотизма и политической тирании, начиная с откровенно жестокой азиатской системы личного и общественного гнёта в Турции до более утончённых европейских форм подавления личности посредством воспитания, ханжеской морали и лживой парламентской демократии в Англии. В этих описаниях во всём блеске предстаёт сатирическое дарование Байрона, сочетающего острые эпиграмматические характеристики с реалистическими картинами быта и нравов разных стран.

Фабула романа далеко не исчерпывает его богатого содержания. Наряду с повествованием о приключениях Дон Жуана Байрон прибегает к многочисленным авторским отступлениям, в которых высказывает свои суждения по разнообразным вопросам. Политика, философия, религия, этика, искусство, наука и техника — всё это затронуто Байроном в стихах, полных глубокой мысли и остроумия. Если действие поэмы предполагается происходящим в предшествующем веке, до французской революции, то в авторских отступлениях Байрон постоянно касается современности, и благодаря этому сочетанию, картины жизни дореволюционной эпохи сближаются с эпохой послереволюционной.

В «Дон Жуане» с наибольшей ясностью получили выражение социально-политические воззрения Байрона в последний, зрелый период его жизни и творчества. Байрон выступает как революционный поэт, подвергающий критике не только феодально-дворянский строй и монархию; он один из первых европейских писателей, отметивших влияние капитала на все стороны жизни общества:

Банкиры — олигархи в наши дни!
Их капиталы нам дают законы:
То укрепляют нации они,
То ветхие расшатывают троны;
Республикам готова западня,
Они и им тяжёлые уроны
Порой наносят жадностью своей...

(Перевод П. Козлова)

Байрон осуждает цивилизацию, которая нивелирует людей, лишает их свободы, заковывает в цепи ненужных условностей, убивает творческий дух. Особенно резки его нападки на английское общество, в котором он видит худшее сочетание стародавних предрассуд-

ков и самоновейших пороков. При этом Байрон отмечает реакционную роль, которую играла в европейской истории Англия, как душительница всех революционных и освободительных движений народов:

Её, порабощённую, едва ли
Свободною назвать решимся мы:
Все нации в оковах; не она ли —
Зловещий сторож мрачной их тюрьмы,
Опора тех, что кандалы сковали?

Байрон осуждает захватнические войны, утверждая, что

Война священна только за свободу,
Когда ж она — лишь честолюбья плод,
Кто бойнею её не назовёт?

В «Дон Жуане» Байрон с огромной поэтической силой выразил своё активное свободолобие. Поэма изобилует пламенными строками, в которых он утверждает свои революционные идеи. Своё кредо поэт выразил в замечательных строках:

Я выступить всегда готов бойцом,
Не только на словах, но и на деле,
За мысль и за свободу. С тяжким злом,
Что рабство создаёт, мириться мне ли?
Борьбу я увенчаю ль торжеством,
Не ведаю, — навряд достигну цели,
Но всё, что человечество гнетёт,
Всегда во мне противника найдёт.

Критикуя пороки современного ему общества, Байрон пришёл к выводу, что отдельные частные реформы не принесут необходимых результатов. По его мнению, есть только одно эффективное средство решительным образом изменить существующие условия — это революция:

Иным, быть может, революция претит,
Но всё же это способ самый верный
Избавить землю от вселенской скверны.

Однако у Байрона, очень меткого и сильного в его критике социальной несправедливости и пороков общества, не было чёткой положительной программы того, каким должен быть строй жизни, наиболее отвечающий принципам справедливости. Во взглядах Байрона были черты некоторого анархизма. Он сам однажды заявил: «Я упростил мою политическую систему до полного отрицания всех и всяких правительств». В «Дон Жуане» эта точка зрения также получила отражение. Байрон пишет, что

Я всякой тирании враг заклятый,
Хотя бы и царили демократы.

Поэт гордо заявляет, что он всегда будет принадлежать к оппозиции, и поэтому если нынешние тираны падут, то порадовавшись их поражению, он затем будет сочувствовать им как слабой и побеждённой стороне. Подобного рода суждения свидетельствуют об

ограниченности революционных позиций Байрона, пафос поэзии которого определялся его враждебностью к феодальной реакции. Именно на неё обрушивал он град сатирических стрел, негодуя и восставая против всех форм политического и идеологического мракобесия. Критика буржуазного общества не носила у Байрона глубокого характера и ограничивалась осуждением тех его сторон, которые свидетельствовали о том, что создаваемый им строй жизни отличается пошлостью, меркантилизмом и ведёт к нивелировке людей. Так как в период создания «Дон Жуана» борьба против реставраторов феодализма оставалась центральной задачей, это и определяло основную социальную направленность произведения. В «Дон Жуане» Байрон выступил как поэт, выразивший передовые, революционные идеи своей эпохи. Он сам прекрасно определил смысл поэмы, когда писал в ней:

Кровавые обломки
И камни я заставлю говорить
О гнёте зла, чтоб ведали потомки,
Что власть не всех могла поработить,
Что мы стояли за права народа,
Хоть нам была незведома свобода.

Идейному богатству поэмы соответствует и её необыкновенная художественная широта. В романтических произведениях преобладали мотивы скорби и разочарования, придававшие несколько мрачную, меланхолическую окраску этим произведениям. В сатирах, естественно, тон был другим, и в них преобладала язвительная насмешливость. В «Дон Жуане» читатель находит разнообразные эмоциональные мотивы. Бытовые зарисовки перемежаются яркими картинками природы, забавные происшествия — мрачными и трагическими событиями, описания — рассуждениями, личные воспоминания поэта — страстными откликами на злобу дня. Байрон вступает иногда в прямую беседу с читателем, а затем возвращается к тону рассказчика. Патетика, юмор, сатира, элегический тон, публицистические рассуждения — всё это сплавлено воедино смелой рукой художника, сознающего, что его стиху подвластны все сферы жизни.

Байрон недаром говорит в одном месте поэмы, что его называют «Наполеоном в царстве рифм». «Дон Жуан» написан октавой, и Байрон проявил удивительное мастерство, приспособив избранную им строфическую форму для выражения самых разнообразных идей и чувств. Стих Байрона течёт вольным широким потоком, легко и непринуждённо. То он обретает афористичную законченность, то блещет эпиграммой, то оказывается достаточно ёмким, чтобы вместить пространное описание, то становится возвышенным, то сверкает шутливостью, то дышит задушевым лиризмом.

Разнообразие содержания требовало от Байрона использования всего богатства современного ему языка, и он смело нарушал каноны общепринятого поэтического стиля. В этом отношении почва для него была в известной мере подготовлена поэтической реформой Вордсворта и Кольриджа, но ни один из них не сумел в той мере

приобщить поэзию к живой речи современности, как это сделал Байрон. Он не боялся прозаизмов и без опаски вводил их в свои стихи. Даже возвышенные и патетические описания облечены Байроном не в условные формы поэтической речи, а в живые и меткие слова, почерпнутые из стихии народного языка.

Байрон сознавал новаторский характер своего поэтического языка. Он нередко специально оговаривал применение того или иного слова или выражения. Он обыгрывал известные цитаты и устойчивые фразеологические обороты, оживляя их шуткой, придававшей новый блеск стёршимся выражениям. Он воевал с поэтическими штампами, пародируя традиционную лексику поэтов, но всё это у него никогда не было самоцелью. Язык Байрона насыщен мыслью и чувствами, он служит поэту средством для создания запоминающихся образов и картин жизни. Реалистические тенденции весьма сильны во всей художественной ткани «Дон Жуана», который явился одним из первых реалистических романов в европейской литературе XIX века.

Значение и влияние поэзии Байрона. Творчество Байрона явилось звеном, связавшим наиболее прогрессивные традиции XVIII века с передовыми тенденциями литературы XIX столетия. Он был наследником демократических идеалов просветительства XVIII века, восприимчиком революционных традиций 1789—1793 годов, смело поднявшим знамя борьбы в период мрачной реакции и передавший боевые заветы следующим поколениям.

Поэзия Байрона оказала мощное влияние на всю мировую литературу. Естественно, что восприятие творчества Байрона, несвободного от противоречий, было различным у разных поэтов. Романтики, стоявшие на позициях упадочного класса дворянства, восприняли от Байрона скорбные мотивы его поэзии, культивируя пессимизм и настроения разочарованности в жизни. Поэты, стоявшие на передовых для своего времени позициях, восприняли революционные и реалистические традиции Байрона, развивая и продолжая их применительно к своим национальным условиям.

Дань увлечения Байроном уплатили такие поэты, как Ламартин, Виньи, Гюго и Мюссе во Франции, Гейне в Германии, Лермонтов и Пушкин в России, Мицкевич и Словацкий в Польше, Маха в Чехии и многие другие. Но чем самобытнее был поэт, тем своеобразнее было и восприятие им Байрона. Великие поэты европейских народов были не учениками, а самостоятельными художниками, творчески перерабатывавшими традиции Байрона, с которым они нередко вступали в полемику. Байрон обогатил поэзию таким обилием идей, образов, художественных форм, приёмов стихосложения, что вклад, внесённый им, оказал благотворное влияние на всё развитие европейской поэзии. Его творчество явилось толчком, содействовавшим повсеместной победе романтизма в литературе разных стран.

Но значение Байрона не ограничивается его влиянием на развитие и утверждение романтизма. Реалистические тенденции, весьма

значительные в зрелом творчестве поэта, прокладывали путь для нового направления в литературе — реализма. Особенно большое значение имел Байрон в развитии революционно-демократической поэзии. Его влияние сказалось как в творчестве английских поэтов-чартистов, так и в творчестве революционно-демократических поэтов середины XIX века в других странах.

ШЕЛЛИ

Биография. Перси Биши Шелли (Percy Bysshe Shelley, 1792—1822) происходил из аристократической семьи, но уже в очень юные годы проникся свободололюбивыми стремлениями. Ещё в бытность школьником, он восставал против палочной дисциплины и телесных наказаний, применявшихся педагогами. В Оксфордском университете он проучился недолго, так как его исключили из числа студентов за опубликование брошюры «О необходимости атеизма» (The Necessity of Atheism, 1811). Вскоре после этого 19-летний поэт женился на 16-летней девочке Гарриэт Уэстбрук, убеждённый, что своим браком он спасает её от жестокой тирании отца-трактирщика. Отец Шелли, рассерженный этим мезальянсом, отказал ему в денежной помощи. Шелли направился с молодой женой в Ирландию; здесь он выступал на митингах и распространял листовки с призывом к народу подняться на борьбу против английского владычества. Вернувшись в Англию, Шелли сблизился с Вильямом Годвином и стал ревностным последователем его учения. Юная жена Шелли не разделяла духовных интересов поэта, и он быстро разочаровался в ней. Шелли влюбился в дочь Годвина и Мэри Уолстонкрафт—Мэри Годвин, с которой бежал в Швейцарию, где произошла его первая встреча с Байроном (1816). Некоторое время спустя его жена Гарриэт после неудачной любовной истории покончила самоубийством. Тогда Шелли вступил в брак с Мэри Годвин, которая была единомышленником и верным другом поэта на протяжении всех последних лет его недолгой жизни.

Революционные произведения Шелли вызвали враждебное отношение к поэту со стороны правящих кругов. Правительственным указом он был лишён права воспитывать двух детей, рождённых его первой женой Гарриэт. Враждебное отношение властей и критики побудило Шелли уехать из Англии. В сущности, его также изгнали из страны, как и Байрона. Шелли поселился в Италии, где он возобновил дружеские отношения с Байроном. Он сохранял при этом связь с радикально-демократическими деятелями Англии, внимательно следя за развитием политических событий в стране. Годы жизни в Италии были наполнены непрерывным творческим трудом. Шелли жил на средства, доставшиеся ему по наследству от деда. Произведения его, хотя они и печатались в Англии, замалчивались критикой и не пользовались такой же известностью, как поэзия Байрона.

Смерть Шелли была вызвана трагической случайностью. Он катался вместе с одним приятелем на парусной лодке, которая перевернулась во время бури, и оба они утонули. Через несколько дней тело Шелли было прибито волнами к берегу. Друзья, в числе которых был Байрон, сожгли останки Шелли на костре. Сердце Шелли было похоронено на протестантском кладбище в Риме и на могильной плите сделана надпись: «Сердце сердец» (*Coeur Cordium*).

После смерти Шелли его жена Мэри собрала литературное наследие поэта, в том числе значительное количество неопубликованных произведений, и издала всё, включая даже отдельные наброски.

Литературные взгляды Шелли. Свои взгляды на литературу Шелли изложил в теоретическом сочинении «Защита поэзии» (*A Defense of Poetry*, 1821). Великий поэт-революционер прежде всего подчёркивал общественное значение искусства и видел в его творцах людей, способствующих преобразованию жизни на основах справедливости и красоты. Поэты, по определению Шелли, «представляют из себя законодателей и творцов гражданского общества, они являются изобретателями искусств жизни и учителями, приближающими к прекрасному и правдивому...» Поэт не только изображает то, что существует в современной жизни, но должен выступать предвестником тех изменений, которые приведут к обновлению общества. Поэтому Шелли и называет поэтов пророками.

Высокие общественные идеалы, по справедливому мнению Шелли, органически сочетаются с понятием прекрасного. Поэзия развивает в человеке самые благородные чувства. Поэты должны быть провозвестниками уничтожения всех форм рабства. Поэзия и свои скоры расчёты несовместимы.

Взгляды Шелли на поэтическое творчество характеризуют его как выразителя наиболее передовой для его времени эстетической точки зрения. Общественную роль поэзии он тесно связывал с духовным воспитанием человека, воспитанием такого строя мыслей и чувств, которые сделают людей гражданами свободного общества, не знающего никакого гнёта и насилия. Шелли справедливо считал, что революционное мировоззрение не отвергает ни фантазии, ни воображения в искусстве. Революционный поэт должен исходить не только из существующего, но и из того будущего, которое он может постичь посредством своего воображения и идеал которого он должен рисовать своим современникам.

«Царица Маб». С первых шагов творчества Шелли выступил как революционный поэт, объявивший войну миру несправедливости и насилия. Знакомство с материалистической философией XVIII века сделало его убеждённым атеистом. Отрицая бога и борясь против религии, Шелли тем не менее в философии занял идеалистические позиции. Социально-политические взгляды Шелли сформировались под влиянием демократического просветительства XVIII века, французской революции и идей Годвина. Все эти черты мировоззрения Шелли получили выражение в его первом значительном произведении — в поэме «Царица Маб» (*Queen Mab*, 1813).

Поэма написана в форме романтического видения. Девушке Аянте является во сне видение царицы Маб, феи-хранительницы человеческих судеб. В уста феи вложены пространные рассуждения о вопросах философии, религии, морали и общественной жизни.

Восприняв прогрессивные идеи Годвина, Шелли выступил не только с критикой феодального произвола, но и с осуждением капиталистических форм эксплуатации, утверждавшихся в то время в Англии. Поэма свидетельствует о том, что по своим общественным воззрениям Шелли был утопическим социалистом.

Идеалом Шелли является общество свободных людей, не знающих гнёта монархии и религиозного обмана. Путь к такому свободному обществу Шелли видел лишь в пропаганде передовых идей, отвергая революционное насилие.

Несмотря на некоторые типичные аксессуары романтической поэзии, произведение получилось чрезмерно дидактичным, и Шелли считал его неудачным. Однако, при всей справедливости самооценки поэта, «Царица Маб» имеет важное значение для характеристики взглядов Шелли, от которых он не отказывался на протяжении всей своей жизни. В дальнейшем поэт стремился найти более художественную форму для выражения своих идей.

Ранние лирические поэмы. Уже в ранних произведениях поэта сказывался тот культ красоты, который был свойствен всему творчеству Шелли. Он создал «Гимн духовной красоте» (*Hymn to Intellectual Beauty*, 1816). Всё в жизни преходяще, утверждал поэт. Вечна лишь красота:

Одно сиянье Красоты,
Как снег нагорной высоты,
Как ветер ночи, сладко спящей,
Что будит чуткую струну
И грезит музыкой звенящей,
Из жизни делает весну,
Даёт гармонию мучительному сну.

(Перевод К. Бальмонта)

В поэме «Аластор, или Дух одиночества» (*Alastor, or The Spirit of Solitude*, 1816) Шелли, по его собственным словам, стремился представить юношу, отличающегося неиспорченностью чувств. Его увлекает созерцание вселенной, величие и красота внешнего мира глубоко запали в его душу. До тех пор, пока он стремится к бесконечному, он радостен и спокоен. Но его ум начинает жаждать общения с родственным ему существом, и он создаёт его образ в своём воображении. В этом образе сливаются воедино все идеальные черты, но напрасно ищет юноша живое существо, которое соответствовало бы его представлению. Разочарованный, он преждевременно сходит в могилу.

Шелли стремится показать в поэме, что главной бедой мечтательного юноши является незнание жизни и оторванность от общества. Однако высота и чистота его помыслов ставит его выше тех,

кто живёт пустой себялюбивой жизнью ограниченных мещан, удовлетворённых своим жалким прозябанием.

Эти два произведения содержат в зачаточной форме основные черты, характерные для поэзии Шелли: стремление к бесконечности, жажду постижения мира как некоего единого и целого, романтическое томление по идеалу, любовь ко всему прекрасному в природе и в человеческом духе.

При всей абстрактности этих идеалов Шелли теснейшим образом связывал их со своими социальными воззрениями, ибо красоту природы, человека и всего мира он видел прежде всего в свободе.

«Восстание Ислама». Синтезом всей ранней поэзии Шелли, обобщением его социально-политических и эстетических идей была поэма «Восстание Ислама» (*The Revolt of Islam*, 1818). В отличие от восточных поэм Кольриджа («Хан Кублы») и Саути («Талаба-разрушитель»), Шелли интересовало не столько воспроизведение экзотической атмосферы Востока и даже не изображение бурных страстей, как это имело место в восточных поэмах Байрона, сколько выражение его социально-политических идей. В предисловии к поэме Шелли указывает на связь сюжета своего произведения с вопросами, поднятыми французской революцией. Признавая, что революция не оправдала надежд, возлагавшихся на неё передовыми людьми, Шелли, однако, далёк от того, чтобы отрицать её значение. Наоборот, он считает, что «влечения, связанные с этим событием, коснулись каждого сердца». Он выступает против идеологической реакции, последовавшей за революцией. Несмотря на пессимизм, распространившийся в обществе, Шелли полон надежд на будущее: «Как мне кажется, человечество начинает пробуждаться от своего оцепенения. Я чувствую, думается мне, медленную, постепенную, молчаливую перемену. В этой уверенности я и написал данную поэму».

Шелли подчёркивает, что в отличие от «Царицы Маб» «Восстание Ислама», за исключением первой вступительной песни, является поэмой «повествовательной, а не дидактической». Первая песнь содержит аллегорическое изображение извечной борьбы добра и зла в мире, борьбы между змеей и орлом, Ормуздом и Ариманом, которая символизирует смену периодов всемирной истории. Если зло и одерживает временные победы, то силы добра, оправившись от поражения, поднимаются на новые битвы, которые должны завершиться торжеством лучших начал жизни.

Сюжет поэмы составляет история брата и сестры Лаона и Цитны. Оба они воодушевлены великими освободительными идеями. Лаон — горячий проповедник равенства и братства. Главное средство борьбы он видит в просвещении умов и очищении сердец. Ему удаётся вызвать в народе такое стремление к свободе, что тираны в страхе бегут. Но мирная победа Лаона оказывается непрочной. Тираны вооружаются и с помощью союзников расправляются с народом. Лаон смело встречает казнь: «Смотрите, как умирают революционеры и атеисты!» — восклицает он на эшафоте.

Сестра и возлюбленная Лаона Цитна отличается от обычных романтических героинь, в том числе и героинь Байрона. Она не только любящая женщина, разделяющая судьбу любимого, но и его единомышленница, соратница в борьбе за освобождение человечества. Образ Цитны, как и другие женские фигуры в произведениях Шелли, отражает влияние на поэта идей женского равноправия, которые проповедовала Мэри Уолстонкрафт.

Наиболее слабым пунктом поэмы является вопрос о революционном насилии. Лаон — сторонник революции «со скрещёнными руками», полагающийся лишь на силу убеждения. Как показывает Шелли, тираны отнюдь не склонны ограничиваться пассивным непротавлением народу, добивающемуся своих прав. Но Шелли тем не менее не пришёл ещё в период создания поэмы к признанию необходимости революционного действия.

1 **«Освобождённый Прометей».** Как и Байрон, Шелли был горячим поклонником античности, в которой его привлекали гражданские идеалы республик Греции и Рима, а также эстетические формы античного искусства, в котором он находил высшие образцы идеально прекрасного. Не удивительно поэтому, что Шелли задался целью создать произведение, которое возродило бы художественные формы античной драмы. Его привлёк известный миф о Прометее, составивший сюжет трагедии Эсхила «Прометей прикованный». Создавая своего «Освобождённого Прометея» (*Prometheus Unbound*, 1819), Шелли подражал формам античной драмы. Его произведение полно возвышенных поэтических монологов и лирических хоров. Возрождая форму античной драмы, Шелли был далёк от методов классицизма XVII и XVIII века. В отличие от строгой композиции классицистской драмы, подчинявшейся правилам трёх единств, Шелли создаёт вольную романтическую композицию, приближающую его произведение к жанру поэмы. Рационализму классицистов у Шелли противостоит глубокий лиризм.

В предисловии Шелли указал на отличие своей трактовки мифа о Прометее от трактовки Эсхила. У древнегреческого драматурга восстание Прометея против богов завершалось его примирением с ними. По этому поводу Шелли писал: «Говоря правду, я испытывал отвращение к такой слабой развязке, как примирение Поборника человечества с его Утеснителем». В драме Шелли Прометей, прикованный к скале, несмотря на страшные муки, ни за что не соглашается примириться с Зевсом. Вся природа сочувствует страданиям благородного титана, не желающего покориться несправедливому небесному тирану. Освобождение Прометея происходит чудесным образом. Оно достигается посредством вмешательства сил природы и Демогоргона. Власть богов оказывается низвергнутой; Прометей сбрасывает оковы, и вся Земля празднует освобождение:

Отныне

Повсюду будет вольным человек.

Брат будет равен брату, все преграды

Исчезли меж людьми; племён, народов,

Сословий больше нет; в одно все слились,
И каждый полновластен над собой;
Настала мудрость, кротость, справедливость...

(Перевод К. Бальмонта)

«Освобождённый Прометей» Шелли — произведение символическое, оно полно лиризма, возвышенных поэтических описаний и гимнов. Его действующие лица — фантастические фигуры, символизирующие различные стихии природы и общественные силы. Это — романтически-символическое видение грядущего социального переворота.

Свои общественно-политические идеи Шелли облёл в прекрасную поэтическую форму, и он сам писал о своём художественном методе: «Моей задачей до сих пор было — дать возможность наиболее избранному классу читателей с поэтическим вкусом обогатить утончённое воображение идеальными красотами нравственного превосходства; я знаю, что до тех пор, пока ум не научится любить, преклоняться, верить, надеяться, добиваться, рассудочные основы морального поведения будут семенами, брошенными на торную дорогу жизни, и беззаботный путник будет топтать их, хотя они должны были бы принести для него жатву счастья». Шелли осуществил свою задачу и создал произведение огромной поэтической силы, производящее большое эмоциональное впечатление и рождающее чувство наслаждения прекрасным одновременно с стремлением к свободе.

«Ченчи». При всех несомненных поэтических достоинствах «Восстание Ислама» и «Освобождённый Прометей» обладали некоторой расплывчатостью, туманностью содержания, затруднявшей восприятие этих произведений широкой публикой, для которой художественный метод и формы поэзии Шелли были новыми и непонятными. Идя навстречу пожеланиям друзей, в особенности своей жены Мэри, Шелли решил взяться за сюжет, более соответствовавший утвердившимся в его время литературным формам. Но, конечно, не только эти внешние соображения двигали поэтом, когда он создавал свою трагедию «Ченчи» (*The Cenci*, 1819). В старинной итальянской хронике Шелли нашёл историю дворянского семейства Ченчи, которая давала ему материал для выражения своих свободолюбивых идей в форме драмы, исполненной действия и могучих, ярких страстей.

Граф Ченчи — жестокий деспот в семье и безнравственный человек. Безудержный эгоист и сластолюбец, он не знает меры ни в чём. Его извращённость доходит до того, что он совершает насилье над собственной дочерью Беатриче. Преступление графа Ченчи переполняет чашу терпения его близких. Беатриче, её мачеха и братья сговариваются умертвить графа Ченчи. Беатриче нанимает убийц, и они осуществляют её волю. Попытки скрыть тайну смерти графа Ченчи оказываются неудачными. Следствие, назначенное римским папой, устанавливает вину Беатриче. Девушка сначала отрицает всё. Она мужественно переносит пытки. Убивая отца, насильника и деспота,

пота, она действовала во имя справедливости. Вынужденная признаться в убийстве, Беатриче мужественно идёт на казнь.

Шелли не только достиг в этом произведении яркой реалистической силы обрисовки характеров и подлинного драматизма ситуации, он по-новому решил постоянно волновавшую его проблему насилия. Если в предшествовавших произведениях поэт твёрдо придерживался годвиновского принципа пассивного сопротивления, то в трагедии «Ченчи» Шелли стал на путь признания насилия как средства борьбы против зла и деспотизма. Это знаменовало важнейший шаг вперёд в развитии революционного мировоззрения Шелли.

Политическая лирика. Наряду с большими поэмами и драмами, Шелли создал значительное количество лирических произведений. Политическая лирика Шелли явилась высшей ступенью в развитии этого жанра не только в английской, но и во всей европейской поэзии эпохи романтизма. Тема борьбы за свободу встречается у многих поэтов той поры. Байрон и Томас Мур создали прекрасные стихотворения, выразившие стремления английского и ирландского народов к своему политическому освобождению. Но ни один из поэтов романтической эпохи не ставил вопроса о свободе так глубоко, как Шелли. Для него свобода не есть только уничтожение политического гнёта. Подлинная свобода, по мнению Шелли, определяется социально-экономическими условиями, она требует прежде всего уничтожения эксплуатации труда. Эта идея получила глубокое выражение в знаменитой «Песне британцам» (*Song to the Men of England*, 1819). Поэт обращается к трудовому люду, «пчёлам Англии», показывая всю несправедливость эксплуатации их «трутнями-лордами», которые сосут пот и кровь рабочих:

Кто не сеет — жатве рад,
Кто не ищет — делит клад,
И мечом грозит не тот.
Кто в огне его куёт.

(Перевод С. Маршака)

Шелли призывает народ не давать хищникам пользоваться плодами своего труда:

Жните хлеб себе на стол,
Тките ткань для тех, кто гол,
Куйте молотом металл,
Чтобы вас он защищал.

Шелли заключает своё стихотворение картиной мрачного будущего, ожидающего народ, если он не сбросит иго эксплуататоров. — Англия станет тогда могилой для честных тружеников. Нельзя не обратить внимание и на то, что в этом стихотворении Шелли опять признаёт необходимость для народа иметь оружие для защиты своих прав.

Когда в 1819 году под Манчестером произошла кровавая расправа войск над рабочими, собравшимися на митинг, событие это глу-

боко взволновало Шелли, который откликнулся на него поэмой «Маскарад анархии» (*The Masque of Anarchy*, 1819). Шелли опять обратился здесь к форме аллегорического видения. Во сне поэту видятся зрелище маскарадного шествия, в котором участвуют аллегорические фигуры Убийства, Обмана, Лицемерия, Порока и другие. При этом Убийство — «лицом совсем как Кестльри» (премьер-министр Англии), а Обман — «одет в горностаи, как лорд Эльдон» (другой деятель реакционного английского правительства). Шествие аллегорических фигур появляется в Лондоне, и здесь над толпой народа, глядящей на эти страшные и уродливые фигуры, раздаётся голос, зовущий сынов Англии встать на борьбу за свои права. Шелли развивает здесь те же мысли, которыми вдохновлена «Песнь британцам»: он обличает все формы общественного гнёта и эксплуатации, несправедливость законов, бесчеловечность войн и призывает трудовой народ жить согласно принципам равенства, братства и справедливости. Однако, в отличие от «Песни британцам», здесь нет ни слова об использовании народом оружия для защиты своих прав. В этом вопросе «Маскарад анархии» повторяет концепцию революции «скрещённых рук».

Шелли написал также политические стихотворения «Англия в 1819 году» (*England in 1819*, 1819), «Ода к свободе» (*Ode to Liberty*, 1820) и некоторые другие. Во всех политических стихах Шелли звучит искреннее возмущение поэта социальной несправедливостью, горячая любовь к народу, в котором он видел не только страдающую и обездоленную массу, но и созидателей всех материальных благ, необходимых для существования человека. Шелли был первым поэтом в европейской литературе, в творчестве которого мощно зазвучала тема рабочего класса. Общественный идеал, в осуществление которого Шелли верил, заключался для него в создании условий свободного труда, когда рабочие будут пользоваться всеми благами жизни, не испытывая никакого гнёта и насилия. Шелли был первым социалистическим поэтом в европейской литературе. Маркс, по сообщению его дочери, любил говорить, что Шелли «был революционером с головы до пят и всегда оставался бы в авангарде социализма».

Стихотворения о природе и любви. Шелли обладал лирическим даром, который проявился во всех жанрах его творчества — в драмах, больших поэмах и отдельных стихотворениях. В отличие от поэзии Байрона, в которой на первом плане всегда стоит мрачный и разочарованный в жизни герой, гордо противопоставляющий себя обществу, в поэзии Шелли лирический герой сливается с окружающим его миром, в особенности с природой. Если лирику Байрона характеризуют диссонансы и глубокие духовные конфликты, то у Шелли наблюдается стремление к гармонии человека с самим собой и окружающим миром. Байроновской «мировой скорби» противостоит оптимизм Шелли.

Природа предстаёт в поэзии Шелли одухотворённой. Цветы, деревья, моря, горы, небо уподобляются живым существам. Таким

живым существом изображено облако в стихотворении «Облако» (The Cloud), которое говорит о том, как, получая влагу от моря и рек, оно затем отдаёт её земле, на которой вырастают прекрасные цветы. Шелли преклонялся перед природой, видя в ней основу вечной, неумирающей силы, способной к обновлению. Красота природы для Шелли не только в гармонии её внешних форм, но и в той одухотворённости природных явлений, о которой он пишет в своём «Гимне духовной красоте».

Поэтический взгляд Шелли на природу был выражением философии пантеизма, которой он придерживался всю жизнь. В обожествлении и одухотворении природы у Шелли было две стороны. Несомненно, что в пантеизме были значительные идеалистические моменты. Но вместе с тем Шелли противопоставлял одухотворённую природу церковному богу, существования которого он не признавал. Шелли, поэт и мыслитель, преклонялся перед красотой и величием природы.

Философский оптимизм Шелли покоился на его глубоком убеждении в том, что мир, природа находятся в вечном движении. Это ощущение закона развития, присущего жизни, получило выражение в стихотворении «Изменчивость» (Mutability). И, веря в вечное движение жизни, он не сомневался в том, что скорбь и горе должны смениться счастьем и радостью. В «Оде к западному ветру» (Ode to the West Wind) Шелли описывает наступление осени и зимы. Всю землю окутывает холод, бушуют метели, но за этим приходит иная пора, и природа пробуждается к новой жизни. Стихотворение заканчивается строками, полными глубокого оптимистического смысла:

Ветер! Когда наступает зима,
Долго ли ждать нам весны?

Светлой жизнерадостностью веет от оды «К жаворонку» (Ode to a Skylark). В маленькой птице, парящей в небе, Шелли видит символ духа жизни и творчества, воплощение радости бытия, о которой жаворонок возвещает своим ликующим пением.

Любовная лирика Шелли сочетает в себе выражение глубоко личных чувств с философским взглядом на жизнь. Поэт видит в любви одно из высших проявлений благодатных сил природы: подобно тому, как ручьи стекают в реки, а реки текут в океан, подобно тому, как ветер ласкает землю, так все существа стремятся друг к другу, побуждаемые любовью.

Шелли изображает любовь как чувство, овладевающее всем существом человека, как одно из самых его благородных проявлений. Оно возвышается над пошлым, обыденным отношением к любви, характерным для общества, где все высокие побуждения человека оскверняются низменной расчётливостью. Любовь, которую воспевает Шелли, безраздельна, она требует от человека отдачи всех его душевных способностей, всей жизни (One word is too often profaned):

Слишком часто заветное слово любви осквернялось,
Я его не хочу повторять,
Слишком часто заветное чувство презрением встречалось,
Ты его не должна презирать.
И слова сострадания, что с уст твоих нежных сорвались,
Никому я отдать не хочу,
И за счастье надежд, что с отчаяньем горьким смешались,
Я всей жизнью своей заплачу.

(Перевод К. Бальмонта)

Если поэзия Байрона была в значительной степени проникнута мировой скорбью, то поэзия Шелли — это поэзия мировой радости. Даже в печальных стихах Шелли сквозит его оптимистический взгляд на жизнь: скорбь и горе одного человека не меняют того неопровержимого факта, что мир живёт и развивается, суля человечеству великие надежды.

Лирика Шелли выделяется среди великих явлений поэзии, возникших на почве буржуазного общества. Её характеризует выход за пределы единичной личности, чувство общности человека с природой и со всем миром. Это преодоление индивидуализма — важнейшая черта лирики Шелли, которая делает его и в этой области поэтического творчества первым выразителем нового социалистического отношения к жизни и к миру духовных переживаний человека.

КИТС

Третьим великим поэтом романтической эпохи, разделявшим передовые общественные стремления, был Джон Китс (John Keats, 1795—1821).

Биография. Сын содержателя конюшни, Китс рано остался сиротой и с юных лет страдал от нужды. В школьные годы он подружился с Чарльзом Коуденом Кларком, который происходил из культурной семьи и научил будущего поэта любить книги и особенно поэзию. Сам Китс рассказал в своих стихах о том огромном впечатлении, которое произвело на него чтение Спенсера и Гомера. Перед ним открылся мир, полный чарующей красоты, совершенно непохожий на убогую действительность, окружавшую впечатлительного юношу.

Но жизнь требовала своего. Китс поступил учеником к хирургу, затем был практикантом в лондонском госпитале и стал фельдшером. Его всё больше влекло к поэзии. Встречи с писателем Ли Хантом (Leigh Hunt) и художником Хейдоном (Haydon), с которыми он сдружился, привели Китса к решению оставить медицинскую профессию и целиком отдаться поэтическому творчеству.

Первый сборник его «Стихотворений» (Poems, 1817) был встречен молчанием критики. Но после опубликования поэмы «Эндимион» (Endymion, 1818) Китс подвергся резким нападкам в консервативном журнале, с презрением назвавшем его представителем «Кокнейской школы поэзии». Буржуазная критика правильно почув-

ствовала демократический смысл поэзии Китса, и это вызвало с её стороны осуждение. В глазах представителей буржуазно-аристократической литературы Китс был поэтом, тем более предосудительным, что он открыто связал себя с кружком радикально настроенного писателя Ли Ханта, выступавшего оппозиционно по отношению к правящим кругам Англии.

В 1820 году у Китса обнаружился туберкулёз. Друзья приняли лечить поэта, он уехал в Италию, но даже благоприятный климат юга не смог остановить его смертельной болезни. Вероятно, его состояние ухудшили новые нападки реакционной критики, встретившей насмешками последние произведения поэта. Китс скончался в Риме и был там похоронен.

Социальные мотивы в поэзии Китса. Не оценённый большинством современников и почти неизвестный при жизни, Китс полвека спустя после смерти был признан одним из величайших английских поэтов. Однако это признание было односторонним. В Китсе увидели только замечательного мастера лирики, поэта-художника, красочно воспроизводившего мир. Его провозгласили певцом прекрасного, утверждая при этом, будто Китсу были совершенно чужды какие бы то ни было общественные интересы. Буржуазные эстеты утверждали, что Китс был их предшественником.

Такое понимание Китса односторонне оценивает культ красоты, свойственный его поэзии. Мы уже указали, что Китс был связан с кружком политических радикалов, возглавляемым Ли Хантом. Большой интерес к поэзии Китса проявляли Байрон и Шелли, ценившие его талант. Правда, Байрон считал, что дарование Китса не успело проявиться в полной мере, и он писал, что Китс «умер как раз тогда, когда он обещал создать нечто великое». Шелли, лично знакомый с Китсом, с интересом наблюдавший за его поэтическим развитием и переписывавшийся с ним, почтил память Китса в элегии «Адонаис» (Adonais). С большой проникновенностью Шелли писал в этой элегии о Китсе как о поэте «самом живом, самом молодом», «он был цветком, что вскормлен был росой». В поэме Шелли вся природа скорбит о безвременной гибели прекрасного юноши; но поэт не умер, он продолжает жить в природе, которую он так хорошо чувствовал и понимал.

Уже один тот факт, что современная Китсу буржуазно-аристократическая литература отвергла его, в то время как революционные романтики признали его своим единомышленником, показывает к какому направлению современной ему поэзии принадлежал Китс. Самое содержание поэзии Китса, правильно понятое, приводит к выводу, что в его лице Англия имела ещё одного великого поэта, вдохновлявшегося передовыми общественными идеалами.

Среди произведений Китса не много таких, в которых его передовые взгляды получили непосредственное выражение в форме деклараций. Однако такие стихотворения всё же есть. Это — те стихи, в которых он заявляет о своей дружбе с Ли Хантом; сонет, написанный по поводу освобождения Ли Ханта из тюрьмы (Written on the

Day that Mr. Leigh Hunt Left Prison); его «Сонет о мире» (Sonnet on Peace), где он выступает как противник захватнических войн, сотрясавших Европу в начале века; сонет, посвящённый польскому патриоту Тадеушу Костюшко (To Kosciuszko), которого Китс воспел как борца за освобождение своего народа. Это, наконец, замечательные по своей силе строфы в поэме «Изабелла» (Isabella, 1818). В ней Китс переложил в стихи одну из новелл «Декамерона» Боккаччо, в которой рассказывается о любви героини к бедному юноше. Братья Изабеллы убили её возлюбленного, но она сохранила его голову, которую спрятала и плакала над ней. Характеризуя братьев Изабеллы, Китс пишет о них как о типичных стяжателях-буржуа. Их богатство основано на присвоении чужого труда. Поэт с ненавистью и осуждением пишет об этих людях, эксплуатирующих себе подобных и презирающих тех, чей пот и кровь составили основу их несправедного богатства.

Уже эти произведения недвусмысленно свидетельствуют о демократизме Китса. Но не только в них, во всей его поэзии господствует дух свободолюбия, и его прекрасные стихи вдохновлены высоким идеалом человечности, несовместимой ни с каким гнётом и подавлением личности.

Лирика и поэмы Китса. Уже на примере Шелли мы видели, что лирическая поэзия даже и в том случае, когда она свободна от прямой политической тематики, может выражать передовые общественные идеалы. Это же относится и к поэзии Китса. В своих стихах, посвящённых природе, он, так же как и Шелли, выступает певцом красоты и совершенства мира. Но если Шелли особенно подчёркивал духовный элемент в природе, то Китсу в высшей степени было свойственно любованье чувственной, материальной красотой мира. Он любил твёрдую, осязаемую плоть земли, краски цветов, моря, неба, запахи растений. Природа для него звучала песнями на тысячи ладов.

Сенсуализм Китса, чувственное восприятие им природы имело глубокое философское обоснование. Нужно вспомнить, что реакционные романтики Вордсворт и Кольридж с их религиозно-мистическим мироощущением видели в природе отражение божественных сил, и тогда станет ясным, что отношение Китса к природе было совершенно противоположным. Подчёркивание материальности мира имело не только философское значение, но и определённый общественный смысл. Китс отразил в своей поэзии здоровое отношение простых людей к природе. Гармония природы является как бы укором обществу, в котором царит дисгармония.

Благодаря духовному общению с Кларком, а также благодаря художнику Хейдону, научившему его понимать красоту древнегреческого искусства, Китс смог почувствовать ценность величайших образцов художественного творчества и вдохновиться ими.

Нужно вспомнить, что преклонение перед античностью было свойственно представителям передовой буржуазной идеологии в период, предшествовавший французской революции и в годы самой

революции. Красота античного искусства, его глубоко человеческие идеалы связывались представителями передовой революционной мысли конца XVIII и начала XIX века с политическими принципами античного республиканского строя. Если реакционные романтики, отвергая весь комплекс просветительской идеологии, выбрали себе в качестве идеала жизни феодальное средневековье, то люди, сохранявшие в начале XIX века приверженность античным идеалам, уже одним этим противопоставляли себя реакционным веяниям в обществе. Именно таков и был смысл того культа античности, который господствовал в поэзии Китса.

В поэме «Эндимион» (Endymion, 1817) Китс обработал древнегреческий миф о любви богини луны Селены к пастуху Эндимиону. Она является к нему во сне, и он влюбляется в её возвышенную красоту, о которой он грезит наяву. Но на пути героя встречается страстная вакханка, и Эндимион испытывает к ней чувственное влечение. Он страдает от сознания, что изменил своей чистой любви. Однако затем оказывается, что то была сама богиня, принявшая другой облик, чтобы испытать чувство Эндимиона. Он очищается от низменных страстей. Поэма является утверждением идеала высокой и чистой человечности, свободной от грубой чувственности.

Китсу, однако, не удалось создать произведения равноценного во всех своих частях. Наряду с яркими, поэтическими описаниями, в поэме встречаются строки утомительно трудные. В композиции поэмы мало динамики. На эти качества «Эндимиона» указал Шелли в письме к Китсу, говоря, что он почувствовал сокровища поэзии этого произведения, «хотя эти богатства разбросаны с безразличной расточительностью».

Китс не завершил другой поэмы на античный мифологический сюжет — «Гиперион» (Hyperion), но два оставшихся фрагмента позволяют судить о замысле. Здесь перед читателем предстаёт драматическая борьба грандиозных мировых сил. Недаром Байрон, отзываясь о замысле поэмы Китса, говорил, что он «как будто внушён самими титанами и не менее возвышен, чем трагедии Эсхила».

Древнегреческий миф повествовал о том, как титаны свергли владычество Урана, а затем сами пали от рук восставших против них младших богов. В поэме Китса в центре стоит фигура последнего из титанов Гипериона, борющегося против своих врагов.

Аллегорический смысл поэмы в том, что в гибели титанов и Гипериона Китс оплакивал поражение французской революции. Мы не можем с полной достоверностью раскрыть весь идейный замысел поэмы, так как она не была закончена Китсом, но её общая революционная направленность не вызывает сомнений.

Китс обратился также к сюжетам средневековым. Они послужили основой уже упомянутой поэмы «Изабелла» (Isabella), а также поэмы «Канун дня св. Агнесы» (The Eve of St. Agnes, 1819). В обработке сюжетов этих поэм очень ясно сказалось отличие Китса от реакционных романтиков с их религиозной мистикой и всякого рода фантастикой. Средневековье предстаёт в поэмах Китса в ярких

картинах реальной жизни; обе поэмы написаны на любовный сюжет. В «Изабелле» рассказана история трагической любви, в «Кануне дня св. Агнесы» описано счастливое соединение любящих. И здесь и там влюблённым приходится бороться не с потусторонними силами, а с вполне земными препятствиями.

Хотя в этих двух произведениях Китсу удалось создать более ясный и понятный поэтический рассказ, чем в «Эндимионе», с его сложной и запутанной символикой, всё же и здесь, как в других лирико-эпических поэмах Китса, именно в лирических строфах с наибольшей силой проявляются достоинства его поэтического дарования. Как лирик Китс стоит в английской поэзии XIX века непосредственно вслед за Байроном и Шелли.

В лирике Китса получил наиболее полное воплощение его эстетический идеал. Во вступлении к поэме «Эндимион» Китс писал: «Прекрасное вечно будет доставлять радость» (A thing of beauty is a joy forever). Вопреки ложному толкованию эстетов, красота для Китса всегда была связана с реальностью и неотделима от истины: «Красота есть истина, истина есть красота — вот всё, что мы можем познать на земле, и всё, что надо знать» (Beauty is truth, truth beauty — that is all you know on earth and all you need to know).

Многочисленные лирические стихотворения дают нам живое представление об эстетическом идеале Китса, который находил его наиболее полное воплощение в красоте реального мира. В стихотворении «Кузнечик и сверчок» (On the Grasshopper and Cricket) Китс писал:

Вовеки не замрёт, не прекратится
Поэзия земли...
Поэзия земли не знает смерти...

Замечательными образцами лирики Китса являются стихотворения «Ода к соловью» (Ode to a Nightingale), «Осень» (To Autumn), «Ода к греческой вазе» (Ode on a Grecian Urn). В них проявилось свойственное Китсу чувственное восприятие природы, сила воображения, необыкновенное умение одухотворять весь окружающий мир.

Даже грустные стихотворения Китса, как «Ода о меланхолии» (Ode on Melancholy), не имеют ничего общего с мрачными мотивами «мировой скорби». Человек может быть несчастен, но жизнь всегда прекрасна, и если человек умеет чувствовать, то даже в самом горе своём он найдёт элемент красоты.

Китс много работал над формами стиха и оставил большое количество великолепных сонетов. Экспериментируя, он обогатил поэтический язык своего времени новыми выразительными средствами. Особенно удавалось ему передавать в слове краски природы, внешний облик предметов. Они предстают в поэзии Китса, озарённые своеобразной красотой, имевшей своим источником изумительную способность поэта поднимать до степени истинно прекрасного явления и предметы реальной жизни.

ТОМАС МУР

Прогрессивные тенденции романтизма получили своё выражение также в творчестве крупнейшего поэта Ирландии начала XIX века Томаса Мура (Thomas Moore, 1779—1852), писавшего свои произведения на английском языке. Сын состоятельного бакалейщика, Томас Мур получил образование в Дублинском университете, затем изучал правоведение в Лондоне.

Ранние стихи. Свои первые стихотворения он опубликовал под псевдонимом Томаса Литтля (Poems by Thomas Little, 1801; little по-английски — «маленький»). Они носили эпикурейский характер, воспевали любовь, вино, развлечения, но, несмотря на внешний аполитизм, отнюдь не были лишены определённой тенденции. Откровенная проповедь философии наслаждения, гедонизма, была полемически направлена против пуританского ханжества господствующих классов Англии, а языческий сенсуализм Мура противостоял христианскому спиритуализму консервативных романтиков. Байрон в своей сатире «Английские барды и шотландские обозреватели» упрекал Мура за чрезмерный эротизм. Это повело к тому, что Мур вызвал его на дуэль, но поединок не состоялся. Знакомство между поэтами, возникшее в связи с этим инцидентом, неожиданно завершилось установлением дружеских отношений.

«Ирландские мелодии». Ко времени встречи с Байроном Мур вступил в новую полосу творчества. В 1803 году в Ирландии произошло восстание, направленное против английского владычества. Поражение восставших и казнь их вождя Роберта Эммета произвели большое впечатление на Томаса Мура, который проникся горячим патриотизмом и свободолобием. Это получило выражение в цикле лирических стихотворений «Ирландские мелодии» (Irish Melodies). Первые стихотворения цикла были опубликованы в 1807 году. На протяжении дальнейших лет Мур дополнял цикл новыми произведениями, пока не издал в 1835 году окончательный текст этой книги, являющейся лучшим его созданием.

«Ирландские мелодии» написаны по мотивам и в духе народных песен. Мур воспевает в них былое величие своей родины и оплакивает утрату ею независимости. Обращаясь к современникам, поэт призывал их следовать примерам героизма предков, мужественно боровшихся за свободу Ирландии. Лирика Мура отличается задушевностью. Его стихи напевны. Они и создавались как тексты для песен, музыка к которым была написана на основе народных мелодий.

«Лалла Рук». Обширная «восточная» поэма Томаса Мура «Лалла Рук» (Lalla Rookh, 1817), написанная под явным влиянием «восточных поэм» Байрона значительно уступает им по своим художественным достоинствам. Хотя поэт ввёл в неё бунтарски-революционные мотивы, ему не удалось органически связать их с сюжетом. Художественные недостатки поэмы были отмечены Пушкиным, который писал о Муре как о «покорном подражателе безобразному восточному воображению» («Пушкин-критик», 1950, стр. 23).

Сатиры. В своих сатирических поэмах Мур также во многом подражал Байрону, но с большим успехом, чем в «Лалла Рук». Его сатирическая поэма «Двупенсовый почтовый мешок» (Tworeppu Postbag, 1813) была направлена против принца-ренегата, правившего Англией. «Семейство Федж в Париже» (The Fudge Family in Paris, 1818) и «Семейство Федж в Англии» (The Fudges in England, 1835) осмеивали нравы аристократической среды. Наиболее значительным сатирическим произведением Мура были «Басни для священного союза» (Fables for the Holy Alliance, 1823), разоблачавшее реакционную политику английских и других европейских правителей, стремившихся задушить освободительные движения во всех странах.

«Песни разных народов». Как и другие романтики, Мур проявлял большой интерес к национальной литературе других народов. Плодом этого был его сборник «Песни разных народов» (National Airs), написанные по мотивам испанских, немецких, русских и других песен. Наиболее известное стихотворение этого сборника «Вечерний звон» (Those Evening Bells) входило в русский раздел сборника. Переведённое на русский язык И. Козловым, оно приобрело у нас широкую популярность.

«Биография Байрона». После смерти Байрона Мур создал первую биографию своего великого друга (Letters and Journals of lord Byron, with notices of his life, 1830), написанную с целью обелить Байрона от клеветнических измышлений его политических и литературных противников. Книга Мура заложила основы научной биографии поэта, хотя ряд политически острых моментов, характеризовавших революционность Байрона, был сглажен Томасом Муром.

ВАЛЬТЕР СКОТТ

Вальтер Скотт занимает особое место в литературе эпохи романтизма. Прежде всего, несмотря на то что он писал по-английски и своими произведениями сыграл выдающуюся роль в истории английской литературы, он был шотландцем, и его родина по праву гордится им как одним из своих величайших сынов. В эпоху, когда в литературе господствовала поэзия, Вальтер Скотт был самым выдающимся прозаиком. Наконец, будучи во многих отношениях типичным романтиком, Вальтер Скотт ближе всех других писателей-романтиков подошёл к реализму и подготовил своими произведениями почву для социальных романов в реалистической литературе XIX века.

Биография. Вальтер Скотт (Walter Scott, 1771—1832) родился в Эдинбурге в семье законоведа. В раннем детстве он перенёс тяжёлую болезнь, оставившую след на всю жизнь: он был хром на одну ногу. Будущий писатель учился в эдинбургской школе, затем в университете того же города. Отец сам готовил его к юридической карьере, и в 21 год Вальтер Скотт вступил в коллегия адвокатов. Однако

неожиданно в нём проявились воинственные черты, и он вступил добровольцем в полк эдинбургских драгунов, собираясь воевать против французской республики. Вероятно, не малую роль в этом решении сыграло увлечение Вальтера Скотта дочерью французского эмигранта Мари Шарпантье, на которой он женился в 1797 году и, оставив воинственные намерения, занялся юридической практикой в качестве адвоката.

С юных лет интересуясь народной поэзией, Вальтер Скотт записывал произведения фольклора и увлекался немецкой литературой периода «бури и натиска». Он начал литературную деятельность переводами с немецкого. Поэт перевёл известные баллады Бюргера «Ленора» и «Свириный охотник», балладу Гёте «Лесной царь» и его же историческую драму «Гец фон Берлихинген». Затем он опубликовал собрание старинных шотландских баллад и легенд «Поэзия пограничной Шотландии» (*The Minstrelsy of the Scottish Border*, 1802—1803).

Изданные вслед за этим собственные поэмы Вальтера Скотта сразу же принесли ему большую славу. Из всех романтических поэтов он оказался в первом десятилетии XIX века наиболее доступным пониманию и наиболее интересным для читателя. Вальтер Скотт продолжал занимать различные судебные должности и одновременно стал компаньоном издателя Джемса Балантайна. В 1812 году поэт приобрёл поместье Абботсфорд на реке Твид, где выстроил для себя средневековый замок, в котором и жил до смерти. Он собрал в замке обширную библиотеку и коллекции оружия, утвари и всякого рода других старинных предметов.

В 1814 году Вальтер Скотт написал свой первый исторический роман «Уэверли», который был издан анонимно.

Вопреки ожиданиям автора, книга имела неожиданно большой успех, и тогда Вальтер Скотт со свойственной ему энергией обратился к писанию исторических романов. При этом он продолжал скрывать своё авторство, что весьма интриговало публику и усугубляло её интерес к творчеству неизвестного писателя. Его книги выходили просто с обозначением, что они принадлежат перу автора «Уэверли».

В 1813 году Вальтеру Скотту было предложено звание поэта-лауреата, от которого он, однако, отказался. В 1820 году он был произведён в дворянское звание и получил титул баронета.

Тяжёлый экономический кризис, разразившийся в Англии в 1825 году, привёл к банкротству издателя Балантайна, компаньоном которого был Вальтер Скотт. Хотя последний имел юридические основания для того, чтобы уклониться от ответственности за долги своего друга и компаньона, он заявил, что полностью выплатит кредиторам огромную сумму долга в 130 000 фунтов стерлингов. Несмотря на горе, пережитое в связи со смертью жены (1826) и слабое здоровье, Вальтер Скотт с необычайной неутомимостью принялся за литературную работу, и из-под его пера одна за другой стали появляться всевозможные книги: романы, исторические труды,

критические работы и т. п. Это огромное напряжение сил не могло пройти даром. В 1830 году Вальтер Скотт перенёс удар, оправившись от которого он вернулся к работе; после второго удара, последовавшего в 1831 году, он отправился в морское путешествие по Среднеземноморью; однако ничто не могло восстановить разрушенное здоровье, и вскоре после возвращения в Англию он умер.

Поэтические произведения. В первый период писательской деятельности (1796—1813) Вальтер Скотт выступал как поэт-романтик. В своём поэтическом творчестве он опирался на традиции старинной народной поэзии.

Его поэмы были написаны на исторические и легендарные сюжеты. Первая из них «Песнь последнего менестреля» (*The Lay of the Last Minstrel*, 1805) уводила читателя в XVI век и воссоздавала перед ним эпизоды феодальных распрей, стычки баронов, турниры. В поэме были использованы элементы фольклорной фантастики и всякого рода ужасы в стиле готических романов.

«Мармион» (*Marion*, 1808), по мнению большинства критиков, лучшая из поэм Скотта. В ней изображены мрачные романтические события, в центре которых стоит английский лорд Мармион, обладающий жестоким, мстительным характером. Добываясь руки леди Клэр, он обвиняет её жениха Вильтона в государственной измене. Кульминационный пункт поэмы — битва при Флоддене (1513) между английскими и шотландскими войсками. После гибели Мармиона в этом сражении леди Клэр и её возлюбленный счастливо соединяются.

Поэма «Дева озера» (*The Lady of the Lake*, 1810) полна романтических приключений. Красочные картины шотландской природы перемежаются здесь с рассказами о битвах, поединках, бегствах и т. п.

Эти поэмы, а также последующие: «Видение дона Родерика» (*The Vision of Don Roderick*, 1811), «Рокеби» (*Rokeby*, 1812), «Сватовство Трирмена» (*The Bridal of Triermain*, 1813), «Владыка островов» (*The Lord of the Isles*, 1815) и «Гарольд Бесстрашный» (*Harold the Dauntless*, 1817) — отличались занимательными романтическими сюжетами. Уже в них проявился свойственный Вальтеру Скотту дар рассказчика. Его поэтический талант сказался в вставных песнях и балладах, которыми он перемежал повествование.

Поэзия Вальтера Скотта лишена особой глубины и во многом отличается чисто внешней занимательностью. В своей сатире «Шотландские барды и английские обозреватели» Байрон осмелел пристрастие Скотта ко всякого рода суевериям и сверхъестественным явлениям. Это не помешало тому, что впоследствии они стали друзьями. Вальтер Скотт признавал превосходство Байрона над всеми современными поэтами, хотя и был далёк от того, чтобы разделять взгляды автора «Паломничества Чайльда Гарольда». В свою очередь Байрон высоко ценил художественное дарование Вальтера Скотта и был одним из немногих современников, догадавшихся, кто был автором анонимных романов серии «Уэверли».

Создатель исторического романа. Промышленный переворот в Англии и буржуазная революция во Франции произвели столь существенные и быстрые изменения в общественной жизни, что современники этих событий воочию увидели, какие грандиозные сдвиги происходят в исторической жизни людей. Сопоставление недавно существовавших порядков и новых общественных форм привело к развитию исторического сознания у людей этой переломной эпохи. Одним из наиболее ярких проявлений этого были исторические романы. Некоторые индивидуальные причины способствовали тому, что именно шотланец Вальтер Скотт явился создателем жанра исторического романа. Маркс назвал как-то Шотландию обетованной землёй исторического романа. Шотландия представляла собой в конце XVIII и в начале XIX века страну, в которой самым причудливым образом сочетались уклады трёх исторических эпох. В горах Шотландии ещё сохранялись формы родового быта. Шотландские кланы были последним звеном этого социального уклада, уцелевшим к тому времени в Европе. Наряду с этим крупные шотландские землевладельцы сохраняли многие характерные обычаи феодальной эпохи. И, наконец, в Шотландии уже возникли и формы общественного быта и отношений, порождённые развитием капитализма, внедрявшегося как местной буржуазией, так и англичанами. Таким образом, взору внимательного и вдумчивого современника жизнь Шотландии являла историю всего европейского общества в живой и наглядной форме.

Вальтера Скотта в период создания поэм привлекали преимущественно те стороны шотландской жизни, в которых сохранялись пережитки наиболее отдалённых от современности периодов. Но чем больше он вдумывался в окружающую жизнь, тем яснее становилось для него, что основным содержанием современности был конфликт между дорогими его сердцу старыми традициями и новым буржуазным обществом, грозившим разрушить все остатки патриархального уклада в Шотландии.

Шотландские романы. Первую группу исторических романов Вальтера Скотта составляют произведения, сюжеты которых взяты из прошлого Шотландии: «Уэверли, или шестьдесят лет назад» (*Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*, 1814), «Гай Маннеринг» (*Guy Mannering*, 1815), «Антикварий» (*The Antiquary*, 1816), «Чёрный карлик» (*The Black Dwarf*, 1816), «Пуритане» (*Old Mortality*, 1816), «Роб Рой» (*Rob Roy*, 1817), «Эдинбургская темница» (*The Heart of Midlothian*, 1818), «Ламермурская невеста» (*The Bride of Lammermoor*, 1819), «Легенда Монтроза» (*A Legend of Montrose*, 1819).

Хотя в самой Шотландии была своя буржуазия, в сознании широких масс установление буржуазных порядков связывалось в первую очередь с захватнической политикой Англии, которая намного обогнала Шотландию в развитии капитализма. Борьба между Шотландией и Англией сочетала два момента: 1) защиту национальной независимости, которую шотландцы связывали с сохранением старых, патриархальных форм жизни, и 2) борьбу против огораживаний,

которые производила в Шотландии английская буржуазия, вдвойне ненавистная поэтому шотландскому крестьянству.

Внимание Вальтера Скотта привлекли именно те исторические явления, в которых этот конфликт проявлялся с наибольшей силой и ясностью. В романе «Роб Рой» изображены события, непосредственно относившиеся к первому крупному восстанию якобитов¹ 1715 году. Вальтер Скотт показывает, что шотландские горцы поддерживали династию Стюартов, свергнутую английской буржуазией в конце XVII века, ибо видели в её представителях защитников своего старого патриархального уклада. Как в этом романе, так и в «Уэверли», где изображено последнее якобитское восстание 1745 года, Вальтер Скотт отразил противоречивый характер этих движений. Если для претендентов на престол из династии Стюартов смысл борьбы сводился к захвату власти, то шотландские горцы, поддерживавшие их, отстаивали свою национальную независимость и дику горную вольницу, которую англичане хотели уничтожить. Энгельс писал в своей работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства», что в романах Вальтера Скотта «...как живой предстает перед нами этот клан горной Шотландии»².

Истинными героями обоих этих романов являются гордые и независимые шотландцы, люди большого личного мужества, ни за что не желающие поступиться своей свободой. В «Уэверли» это вождь горного клана Вик Ян Вор и его сестра Флора. В «Роб Рое» это Роберт Макгрегор, который некогда был честным погонщиком скота; но несчастье и несправедливости озлобили его, и он стал опасным разбойником, смело борющимся против правительства. Но он благородный разбойник, нападающий на злых богачей и несправедливых чиновников. В нём живёт горячее стремление к справедливости.

Вальтер Скотт изображает поражение шотландских горцев как величественную народную трагедию. В его романах запечатлены картины быта и глубоко выявлены причины гибели патриархального уклада под натиском буржуазных порядков.

В «Эдинбургской темнице» воспроизведены драматические эпизоды восстания жителей Эдинбурга против английских властей в 1736 году. В этом романе Вальтер Скотт создал обаятельный образ шотландской девушки из народа — чистой и самоотверженной Джени Динс. Она проявляет необыкновенное мужество ради спасения своей сестры Эффи, осуждённой за детоубийство.

В особенно ясной форме конфликт между буржуазными и патриархальными тенденциями показан в романе «Гай Маннеринг», где адвокат Глоссин, захвативший имение Бертрамов, выступает как типичный представитель капиталистического хищничества. Ему противопоставлен обездоленный им молодой Гарри Бертрам, представляющий истинное благородство как воин и человек, лишённый

¹ Якобиты — сторонники династии Стюартов. Название происходит от имени последнего короля из этой династии — Якова II.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. 1, стр. 112.

низменных, корыстных побуждений. Коварные интриги Глоссина разоблачаются старой цыганкой Мэг Мерилиз и фермером Денди Динмонтом, выражающими ненависть народа к жестоким и несправедливым хищникам-буржуа.

Романы из английской истории. Вторую группу исторических романов Вальтера Скотта составляют произведения на сюжеты из истории Англии, причём в некоторых из них писатель касается также Шотландии, поскольку политическое развитие этих двух стран тесно переплеталось.

«Айвенго». В романе «Айвенго» (Ivanhoe, 1819) Вальтер Скотт обратился к временам Ричарда Львиное Сердце и создал яркую картину эпохи расцвета феодализма. Это произведение является одним из лучших образцов исторического романа Вальтера Скотта. Писатель нарисовал широкую панораму средневековой жизни, обрисовал все сословия феодального общества, очень выразительно показал основные социальные противоречия эпохи. Центральный конфликт романа составляет борьба англо-саксонских крестьян против угнетающих их норманских феодалов. Показывая в таких представителях норманского рыцарства, как Буагильбер, своеобразную энергию и силу характера, Вальтер Скотт тем не менее рисует их как жестоких, надменных и эгоистичных людей, глумящихся над местными крестьянами, от которых их отделяют не только классовые интересы, но и язык. При этом Вальтер Скотт изображает также и борьбу, происходящую и внутри норманского феодального лагеря. Принц Джон стремится отнять престол у своего брата Ричарда. Мы видим в романе и представителей народа, страдающих от двойного ярма феодального гнёта и национального унижения. Во главе англо-саксонских крестьян стоит лорд англо-саксонского происхождения Седрик Саксонец. Это честный, патристически настроенный, но недалёкий человек. В конце романа Седрик Саксонец убеждается в невозможности восстановить в Англии власть англо-саксонских королей и приходит к примирению с норманской партией.

Идея компромисса, которая играла такую важную роль для развития господствующих классов Англии, находит отчётливое выражение в этом романе.

Изображая эгоизм и надменность норманского принца Джона, Вальтер Скотт противопоставляет ему нарисованного в идеальном свете храброго воина и справедливого правителя Ричарда Львиное Сердце. Такое изображение заключало в себе большой исторический смысл. Ричард показан как представитель той части норманской знати, которая стремилась к примирению с англо-саксами, к союзу с ними. Это была исторически-прогрессивная линия, ибо из слияния англо-саксов и норманнов родилась позднее английская нация.

Вальтер Скотт правдиво показывает, что при всём своём упорстве и непримиримости Седрик Саксонец, как представитель господствующего класса, также находит пути к примирению с норманнами.

Это примирение невозможно для простых англо-саксов. Величие Вальтера Скотта заключается в создании таких образов представите-

лей народа, как пастух Гурт, шут Вамба и в особенности вольный стрелок Локсли, в образе которого изображен Робин Гуд, по некоторым историческим данным живший в эпоху борьбы с норманнами.

Чрезвычайно искусная и романтически увлекательная композиция романа раскрывает нам сложное переплетение событий.

Наименее интересны в романе образы влюблённых — Айвенго и леди Ровены. Сам Айвенго — бледная фигура, очень мало участвующая в действии. Его возлюбленная леди Ровена изображена как благовоспитанная английская барышня из господствующего класса.

В идеализации молодой женщины такого типа сказалась как раз ограниченная сторона Вальтера Скотта — дворянина и консерватора. Но великий художник сам поправляет себя, противопоставляя леди Ровене необычайно яркий и сильный, овеянный духом романтизма образ Ревекки — представительницы гонимого еврейского племени.

Читатель вполне понимает Айвенго, который, женившись на леди Ровене, долго не мог изгнать из своей памяти воспоминания о знакомстве с Ревеккой. Изображая эту героиню, Вальтер Скотт противопоставил непосредственность её натуры респектабельности леди Ровены и защиту ею своих человеческих прав — той покорности господствующим обычаям, которая свойственна её отцу, жалкому Исааку из Йорка.

В своём романе Вальтер Скотт возродил те поэтические стороны английской народной жизни, которые так пленяют нас в балладах о Робин Гуде, в комедиях и хрониках Шекспира.

Не случайно фрагменты из старинной английской поэзии в качестве эпиграфов к отдельным главам широко входят в «Айвенго».

Сила этого великого произведения в правдивом изображении жестокости и бесчеловечия феодализма, в глубокой симпатии к народу.

Другие романы из английской истории. «Монастырь» (The Monastery, 1820), «Аббат» (The Abbot, 1820) и «Кенильворт» (Kenilworth, 1821) переносят читателя во вторую половину XVI века, в царствование королевы Елизаветы. В первых двух из названных романов много внимания уделено Шотландии. В «Аббате» рассказан один из эпизодов трагической истории шотландской королевы Марии Стюарт. В «Кенильворте» обрисована елизаветинская Англия, жестокие нравы придворной среды, где во имя карьеры, власти и богатства растаптываются человеческие чувства. Жертвой этого мира корыстных интересов является прекрасная Эми Робсарт, жена графа Лейстера, убитая по его приказанию.

Монархия Стюартов в период, предшествовавший буржуазной революции, изображена в «Приключениях Нигеля» (The Fortunes of Nigel, 1822). В «Вудстоке» (Woodstock, 1826) показана борьба между пуританами и роялистами во время английской буржуазной революции XVII века, и в числе действующих лиц романа фигурирует вождь этой революции Оливер Кромвель. В «Певериль Пик» (Peeveril of the Peak, 1823) даны картины английского общества времён Реставрации.

В этой группе романов отражены три основных этапа социально-политической истории Англии: эпоха феодализма («Айвенго»), период абсолютизма («Монастырь», «Аббат», «Кенильворт», «Приключения Нигеля»), буржуазная революция и реставрация Стюартов («Вудсток» и «Певериль Пик»). Картины, созданные Вальтером Скоттом, отличаются большой исторической объективностью, писатель стремится широко и правдиво обрисовать борющиеся исторические силы. В своих романах Вальтер Скотт прослеживает развитие того социально-политического процесса, который в конечном счёте привёл к установлению современных писателю порядков.)

(Свойственный Вальтеру Скотту консерватизм проявляется в его взглядах на исторический процесс. Белинский характеризовал Вальтера Скотта как «тори, консерватора и аристократа по убеждению и привычкам»¹. Герцен также указывал на аристократизм Вальтера Скотта и вместе с тем отмечал чрезмерный, по его мнению, объективизм романиста: «Он иногда походит на секретаря уголовной палаты, который с величайшим хладнокровием докладывает самые нехладнокровные происшествия; везде в романе его видите лордатори с аристократической улыбкой, важно повествующего»²).

И всё же нельзя сказать, что Вальтер Скотт с полным безразличием относился к историческим фактам, которые он изучает и изображает в своих романах; проникательный взгляд художника постоянно отмечал те черты общественного строя, которые свидетельствовали о господстве жестоких сил, подавлявших человечность. Как гуманист, Вальтер Скотт обращал особое внимание на уродливые стороны государственного устройства и общественного быта, приносившие страдания народным массам.)

Однако при всей своей любви к народу Вальтер Скотт с опаской относился к бунтам и мятежам. Он считал естественным деление общества на классы и сословия, и питал иллюзии о возможности примирения социальных антагонизмов. По мнению Вальтера Скотта, лучшим решением всех противоречий было бы установление патриархально-доброжелательных отношений между высшими и низшими сословиями общества. Это, в частности, проявилось в том, как Вальтер Скотт изобразил Робин Гуда. Робин Гуд, показанный в «Айвенго», борется не против феодальной системы, а против отдельных несправедливых представителей её. При этом он относится к Ричарду Львиное Сердце с благоговением преданного верноподданного, видя в нём воплощение справедливого монарха, любящего свой народ.

Романы из истории Франции и других европейских стран. В «Квентин Дорварде» (Quentin Dugward, 1823) Вальтер Скотт покинул почву Британских островов и перенёс действие на континент Европы. Это — одно из лучших произведений писателя, превосходно

¹ В. Г. Белинский, Сочинения в трёх томах, т. 3, Гослитиздат, 1948, стр. 792.

² А. И. Герцен, Сочинения, изд. 1876 г., т. II, стр. 11—12.

раскрывающее жестокую механику абсолютной монархии. Блестяще обрисован характер французского короля Людовика XI, коварного, жестокого, изворотливого политика, в одинаковой степени использующего в своих целях как хорошие, так и дурные стороны окружающих его людей. Вальтер Скотт показывает, что прогрессивный процесс укрепления абсолютной монархии осуществлялся грязными, жестокими, коварными методами.

В «Талисмане» (The Talisman, 1825) снова появляется фигура Ричарда Львиное Сердце. В этом романе Вальтер Скотт воссоздал картины эпохи крестовых походов (XII век). Более ранние эпизоды крестовых походов (конец XI и начало XII века) изображены в романе «Граф Роберт Парижский» (Count Robert of Paris, 1831). Эти и некоторые другие романы, написанные Вальтером Скоттом в последние годы жизни, значительно уступают предыдущим как в смысле глубины отражения исторического процесса, так и в отношении художественных достоинств.

Роман из современной жизни. Среди произведений, созданных Вальтером Скоттом, особняком стоит его единственный роман из современной писателю жизни — «Сент-Ронанские воды» (St. Ronan's Well, 1824), действие которого происходит на фешенебельном курорте Сент-Ронанские воды, где сталкивается большое количество персонажей, представляющих различные типы людей буржуазно-аристократического общества. Светские тунеядцы, приезжающие в захолустную деревню, где обнаруживается целебный источник, отравляют своими тлетворными нравами мирный, патриархальный быт местечка. Трагической жертвой этого бездушного общества оказывается героиня романа Клара Моубрей. Стремясь восстановить прежнюю мирную патриархальность жизни этого местечка, её брат уничтожает аристократический курорт.

Роман «Сент-Ронанские воды» весьма выразительно характеризует отношение Вальтера Скотта к современному ему буржуазному обществу. Это произведение является предвосхищением литературы критического реализма XIX века.

Художественный метод Вальтера Скотта. (Определяя заслуги Вальтера Скотта перед литературой, Белинский писал: «Вальтер Скотт, можно сказать, создал исторический роман, до него не существовавший»¹. Создавая новый литературный жанр, Вальтер Скотт использовал некоторые традиции предшествовавшей литературы.

Элементы историзма были представлены в немецкой литературе периода «бури и натиска», которой увлекался в молодости Вальтер Скотт. В частности, особенно большое значение имела для него историческая драма Гёте «Гец фон Берлихинген». Вальтер Скотт многому научился также у Шекспира, чьи пьесы-хроники из истории Англии были одним из первых образцов историзма в драме.

Наконец, в числе предшественников, чьи художественные достижениями воспользовался Вальтер Скотт, были романисты-

¹ В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. II, стр. 40.

реалисты XVIII века. Вальтер Скотт явился их продолжателем прежде всего в том отношении, что он возродил в XIX веке форму большого эпического повествования в прозе.)

У Дефо, Ричардсона, Фильдинга и Смоллета Вальтер Скотт нашёл многостороннее реалистическое изображение частного и общественного быта целой эпохи. Вальтер Скотт воспринял у романистов XVIII века их метод — ставить в центр повествования судьбу рядового человека, являющегося типичным представителем определённой социальной среды, а также — наглядность и конкретность в описании социальных отношений.

Все эти элементы не были, однако, собраны и использованы Вальтером Скоттом механически. Он переплавил их и создал новый внутренне целостный литературный жанр, отличавшийся от предшествовавших ему повествовательных форм.

В чём же особенности исторического романа, созданного Вальтером Скоттом?

Обращаясь к прошлому, писатель избирает такие моменты исторического развития, которые являются переломными для судеб народа, нации, страны. Поэтому естественно, что в события оказываются втянутыми значительные массы людей, принадлежащих к разным слоям общества. Именно здесь проявляется отличие Вальтера Скотта от представителей просветительского романа XVIII века. У этих романистов в центре стояла семейная коллизия. У Вальтера Скотта семейные отношения растворяются в исторических движениях и тесно переплетаются с ними. Можно сказать, что основу художественного метода Вальтера Скотта составляет изображение судьбы отдельных людей в связи с большими историческими событиями.

Выводя исторических деятелей, писатель показывает не только ту роль, которую они играли в обществе, но рисует их характеры, представляет их не только в общественной, но и в частной жизни.

Интересен метод изображения Вальтером Скоттом этих выдающихся исторических лиц. Вальтер Скотт никогда не отводит им слишком большого места в действиях романа. Они появляются лишь в наиболее напряжённые моменты развития сюжета и своими решениями или поступками сразу придают определённое направление развивающимся событиям. Вальтер Скотт при этом не показывает их изнутри, предоставляя читателю догадываться о личных мотивах, которыми могли руководиться в данной ситуации те или иные исторические лица.

Благодаря таким приёмам исторические деятели в романах Вальтера Скотта предстают как действительно значительные фигуры, имеющие большое влияние на судьбы остальных людей. При этом, хотя ими и руководят иногда весьма личные мотивы, Вальтер Скотт показывает, что даже их частные стремления совпадают с исторической миссией, которую они выполняют в обществе.

Стержнем, вокруг которого Вальтер Скотт строил действие исторических романов, является судьба рядового человека. Обычно это честный и прямодушный представитель среднего английского

дворянства. Его сочувствие на стороне обиженных. Он готов даже ввязаться в опасную борьбу, чтобы защитить справедливость. Но он отнюдь не является выдающейся личностью, иногда его роль в событиях оказывается совсем незначительной (например, в «Айвенго»). Решая свои частные жизненные задачи (добиваясь соединения с возлюбленной, борясь за восстановление своих наследственных прав и т. п.), такой герой волею случая сталкивается с людьми, являющимися активными деятелями в социально-политической борьбе своего времени.

Как правило, главный персонаж романа Вальтера Скотта занимает как бы среднее положение между враждующими партиями.

Благодаря этому Вальтер Скотт может показать обе столкнувшиеся в остром конфликте силы. Посредственность героя не даёт его фигуре заслонить большие исторические события, которые во всю ширь развёртываются в романе.

Вальтер Скотт показывает, что ход истории определяется борьбой социальных сил, в которую втянуты большие массы людей, вся нация, а иногда и несколько народов.

Особенно большой заслугой Вальтера Скотта является изображение активной роли народных масс в истории. Во всяком его историческом романе присутствуют представители народа, а во многих из них показаны народные движения. Правда, сам Вальтер Скотт в силу своего консерватизма и аристократизма был противником революционной активности народных масс. Это сказалось в том, что он избегал изображать наиболее радикальные демократические движения. Однако он правильно отражал действительные интересы и стремления трудовых масс народа. Он сознавал справедливость их протеста против феодальной тирании и против власти денежного мешка. Благодаря этим чертам консерватор и аристократ Вальтер Скотт создал произведения, проникнутые подлинной народностью.

С романтической литературой Вальтера Скотта связывают такие элементы его творчества, как изображение средневековья, патриархальных форм жизни, чувство природы, интерес ко всякого рода необычным происшествиям, наконец, элементы фантастики, нередко встречающиеся в его романах. Но при всём этом другими сторонами своего творчества Вальтер Скотт выходит за пределы романтической литературы. Правдивые описания бытовых условий, точное отражение подлинных социальных интересов различных общественных групп, конкретные практические мотивы поведения его персонажей, их классовая типичность — всё это свидетельствует о реализме Вальтера Скотта.

Взятое в целом, творчество Вальтера Скотта как исторического романиста было явлением переходным от романтизма к реализму. В романах «Чёрный карлик», «Монастырь», «Талисман», «Пертская красавица» (*The Fair Maid of Perth*, 1828), «Анна Гейерштейнская» (*Anna of Geierstein*, 1829), «Замок опасный» (*Castle Dangerous*, 1831) романтические элементы преобладают над реалистическими. Но в

таких романах, как «Уэверли», «Роб Рой», «Эдинбургская темница», «Айвенго», «Квентин Дорвард», при наличии значительных подчас романтических мотивов, Вальтер Скотт даёт глубокое реалистическое изображение исторического прошлого.

Вальтер Скотт замечательно воссоздавал облик типичных представителей определённых общественных классов. Однако в изображении психологии он не достигал такой высоты.

Страсти и стремления человека Вальтер Скотт рисовал несколько элементарно. Это особенно отчётливо проявлялось в образах влюблённых, фигурирующих в каждом романе и обладавших известной банальностью (вспомним леди Рорену в «Айвенго»). Лучше всего удавались Вальтеру Скотту такие персонажи, психология которых по самой своей природе была проста и даже примитивна. Сложные характеры в его изображении оказываются неизмеримо менее убедительными.

Романы Вальтера Скотта обладают увлекательной, сложно построенной интригой. Сама композиция романов Вальтера Скотта была художественным средством, служившим для того, чтобы отразить сложный характер отношений в обществе.

Вальтер Скотт был мастером живого и непосредственного диалога. Он передаёт как национальные, местные, так и исторические особенности языка действующих лиц. Но писатель не злоупотреблял этим приёмом. Его герои говорят языком, понятным современному читателю, хотя речь их содержит отдельные типичные слова и обороты, придающие ей историческую или местную окраску. Это особенно наглядно в шотландских романах Вальтера Скотта, где персонажи употребляют много местных диалектальных слов и выражений, а также в романе «Айвенго», в котором Вальтер Скотт с замечательным мастерством отразил различия в языке коренного англо-саксонского населения и норманских феодалов-рыцарей.

Вальтер Скотт был непревзойдённым мастером воссоздания исторического прошлого. Его исторические романы остаются и по сей день одним из классических образцов этого жанра в литературе буржуазного общества.

Значение творчества Вальтера Скотта выходит за пределы шотландской и английской литературы. Творчество его имело мировое значение и оказало влияние на литературу всех европейских стран и США. Романтические стороны жанра исторического романа были развиты такими писателями, как Виктор Гюго, А. Дюма-отец во Франции, Бульвер-Литтон и Стивенсон в Англии. Почти все характерные особенности исторического романа Вальтера Скотта воспроизвёл на американской национальной почве Фенимор Купер, творчество которого тоже содержало сочетание романтики и реализма.

Высоко ценили Вальтера Скотта такие великие мастера реализма, как Бальзак во Франции, Пушкин в России, Мандзони в Италии, поднявшие исторический роман на новую ступень. }



РЕАЛИЗМ XIX ВЕКА

Англия в 30—50-е годы XIX века. Важной вехой в истории Англии XIX века была парламентская реформа 1832 года. Промышленный переворот второй половины XVIII века привёл к изменениям в классовой структуре английского общества. В среде буржуазии финансовая аристократия, банкиры, стали играть меньшую роль в сравнении с фабрикантами. Как отмечал Энгельс, «...Оставшаяся еще в руках аристократии политическая власть, которую она использовала против притязаний новой промышленной буржуазии, стала несовместимой с новыми экономическими интересами... Под влиянием французской революции 1830 года, несмотря на все сопротивление, впервые была проведена парламентская реформа. Это создало для буржуазии признанное могущественное положение в парламенте»¹.

Повсеместное и всестороннее утверждение новых буржуазных порядков привело к изменениям во всех областях жизни.

Если в предшествующий период конфликт между трудом и капиталом был отодвинут на задний план борьбой между силами феодального и буржуазного общества, то начиная с 30-х годов он становится основным противоречием общественной жизни. Промышленная революция создала класс крупных капиталистов-фабрикантов и вместе с тем также многочисленный класс фабричных рабочих. Этот класс непрерывно увеличивался численно, по мере того, как промышленная революция захватывала одну отрасль производства за другой.

Рабочий класс сыграл большую роль в борьбе за парламентскую реформу. Буржуазия использовала народные массы как своего союзника в борьбе против земельной аристократии. Однако

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. 2, стр. 302.

несмотря на то, что ей удалось одержать победу лишь благодаря активности миллионов тружеников, она предала их интересы и немедленно вступила в сделку с дворянской верхушкой. Парламентская реформа 1832 года дала право голоса только лицам, обладавшим собственностью, и только одна двадцатая часть населения имела политические права.

Обманутые буржуазией рабочие продолжали борьбу. Теперь рабочее движение приобрело самостоятельный характер и выдвигало не только экономические, но и политические требования. В 1824 году профессиональные союзы рабочих добились легализации, хотя по закону им было запрещено организовывать забастовки. Десять лет спустя возник национальный союз тред-юнионов. В 1833 году рабочие сформулировали свои политические требования в «Народной хартии» (The People's Charter), состоявшей из шести пунктов. Рабочие добивались всеобщего избирательного права, тайного голосования, пропорционального представительства, ежегодных выборов, права каждого избирателя быть выбранным в парламент и жалования для депутатов. Осуществление этих требований дало бы рабочим не только право быть представленными в парламенте, но и привело бы при тогдашнем соотношении сил к тому, что они получили бы в нём большинство голосов. В 1839 году собрался «народный парламент». Под хартией подписались миллионы рабочих.

Буржуазия не на шутку перепугалась. Рабочий класс стал активнейшей силой общественно-политической жизни. Он объединился и создал свою партию — партию чартистов (chartists), то есть сторонников хартии. Чартистское движение, по определению В. И. Ленина, представляло собой «...первое широкое, действительно массовое, политически оформленное, пролетарски-революционное движение»¹. Наивысший подъём чартизма приходится на конец 30-х и на 40-е годы XIX века. В 1848 году революционные события во Франции, Германии и других странах континента привели к новому усилению активности английского пролетариата. Поражение революционного движения на континенте привело и к спаду чартизма. Однако и в дальнейшем рабочее движение продолжает развиваться в Англии, оставаясь могущественным фактором социальной жизни.

Обострение противоречий капитализма и рост рабочего движения привели к тому, что в Англии возникают также антибуржуазные общественные учения. Хотя на английской почве не создалось революционного учения, подобного теории научного социализма Маркса и Энгельса, но среди общественных деятелей и мыслителей Англии было немало таких, которые обличали несправедливость капиталистического строя и боролись за интересы народных масс. В этой связи в первую очередь следует назвать выдающегося английского социалиста-утописта Роберта Оуэна. Будучи фабрикантом, Оуэн не только выступал с теоретическими сочинениями, но пре-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 29, стр. 282.

образовал своё предприятие, передав его в собственность рабочих и создав образец производительной деятельности без эксплуатации труда. В годы чартизма из среды этого движения выдвинулся ряд общественных деятелей, в чьих политических речах и статьях получили выражение революционные требования рабочих. В числе их наиболее значительным был один из вождей чартизма Эрнест Джонс, выступивший также в области эстетики и поэзии.

В этот период крепнут демократические и реалистические тенденции в английской литературе.

СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ ЭПОХИ ЧАРТИЗМА

Общая характеристика поэзии эпохи чартизма. Поэзия 30—50-х годов XIX века также не осталась в стороне от вопросов, волновавших общество. В ней получили отражение и тяжёлое положение народных масс, и классовая борьба пролетариата, и социально-этнические идеи эпохи. Так же, как и в прозаической литературе, здесь происходила борьба различных точек зрения на коренные общественные проблемы.

В этот период возникает поэзия, непосредственно связанная с народом. Народное творчество, когда-то достигшее высокой степени развития, с победой капитализма, как известно, понесло серьёзный ущерб. Однако в народе продолжала жить тяга к поэзии. Своё новое развитие народно-поэтическое творчество получило в среде пролетариата. Оно выросло в условиях революционной борьбы английского рабочего класса. Буржуазное литературоведение на чисто игнорирует поэтические произведения, выросшие на почве чартистского движения, считая их просто «пропагандой». Между тем насыщенность этой поэзии социальной проблематикой является несомненным достоинством, ибо поэты, вышедшие из среды рабочего класса, касались в своих стихотворениях тех вопросов, которые больше всего интересовали народную массу.

Томас Гуд. Среди поэтов 30—40-х годов Томас Гуд (Thomas Hood, 1799—1845) был одним из первых, обратившихся к современной тематике. Талантливый гравёр и карикатурист, он работал в юмористических журналах и сам выпускал юмористические издания. Его многочисленные юмористические стихи представляют собой как бы поэтический эквивалент пикквикского юмора Диккенса. В этой поэзии, естественно, не было ничего романтического, она вся была посвящена современному быту. Юмор этот был по большей части безобидным и не задевал основ буржуазного строя. Однако обострение классовой борьбы вызвало отклики в поэзии Томаса Гуда. Энгельс в своей работе «Положение рабочего класса в Англии» в 1844 году отмечал, что Томас Гуд — «...самый талантливый из всех современных английских юмористов и, подобно всем юмористам, с очень чуткой душой, но без всякой энергии, обнаружил в начале 1844 года, когда описание нужды наполняло все газеты, прекрасное

стихотворение: «The Song of the Shirt» (Песнь о рубашке)¹. В этом стихотворении Томас Гуд с подлинным реализмом показал тяжёлый подневольный труд женщин, работающих с утра до ночи, как на которме, получающих жалкие гроши, на которые невозможно даже прокормиться. Поэт с большой лирической проникновенностью передал страдания людей труда.

Томас Гуд коснулся также и другой острой темы. В стихотворении «Мост вздохов» (The Bridge of Sighs) он написал о трагической судьбе женщины, доведённой до крайней степени падения и бросающейся в воду, чтобы положить конец своему позору.

Оба стихотворения написаны с глубоким сочувствием к обездоленным и к жертвам классового неравенства, однако, поэт не шёл дальше мелкобуржуазных идей о необходимости помочь беднякам посредством благотворительности.

Томас Гуд создал также интересную стихотворную сатиру на буржуазное общество — «Мисс Кильмансегг и её драгоценная нога» (Miss Kilmansegg and her Precious Leg, 1841—1843). В ней рассказывается о дочери богатого буржуа, которая, вследствие падения с лошади, лишилась ноги. Ей приставили золотую ногу, которой она очень гордилась. Обладательница золотой ноги делается предметом ухаживаний претендентов на её руку, мечтающих разбогатеть в браке с ней. Она выходит за некоего графа, который не только разбивает её сердце, но также и голову, причём делает это её же собственной золотой ногой. Суд оправдывает его, считая, что мисс Кильмансегг погибла от собственной ноги. Томас Гуд с сатирическим блеском, достойным современника Диккенса и Теккерея, показывает в своей поэме стяжательские стремления, господствующие в буржуазной среде, чванство богатых и заискивания всякого рода авантюристов, стремящихся присосаться к чужому богатству. Поэт-демократ с гневными сарказмами обличает власть золота в современном ему обществе.

Эбенезер Эллиот. Одним из первых поэтов, вышедших из рабочей среды, был Эбенезер Эллиот (Ebenezer Elliott, 1781—1849). Сын кузнеца и сам кузнец, Эллиот был участником демократического движения за реформу парламента и за отмену «хлебных законов», от которых чрезвычайно страдал народ, плативший непомерно высокие цены за насущные предметы питания. Он опубликовал большое количество стихотворений на социально-политические темы, которые составили его сборник «Стихов против хлебных законов» (Corn-Law Rhymes, 1828). В них, а также и в своих следующих стихотворениях, Эллиот писал о нужде народа и требовал, чтобы правящие классы провели реформы для облегчения положения бедняков. Он написал также поэму «Деревенский патриарх» (The Village Patriarch, 1829).

В поэзии Эллиота преобладают филантропические мотивы, социальные требования народа он формулирует как требование

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 494.

исполнять законы христианской религии. Религиозные элементы весьма сильны в его поэзии.

Эбенезер Эллиот в основном отразил в своём творчестве настроения народных масс в период борьбы за парламентскую реформу. В дальнейшие годы, когда получило развитие чартистское движение, он не примкнул к нему, оставаясь на позициях мелкобуржуазного радикализма.

Томас Купер. Из среды рабочих-чартистов выдвинулся поэт Томас Купер (Thomas Cooper, 1805—1829). Сын рабочего-красильщика, ставший сапожником, Купер самоучкой изучал языки и много читал. Примкнув к чартистскому движению и активно участвуя в борьбе за «Народную хартию», Купер уделял большое внимание культурно-просветительной работе среди пролетариата. Он создал «Шекспировскую ассоциацию лейстерских чартистов», и товарищи прозвали его «шекспировским генералом». Купер сам писал стихи и побуждал к этому других рабочих-чартистов. Им была издана «Книга шекспировских чартистских гимнов» (The Shakespearean Chartist Hymn Book, 1842). Весьма показательно, что в своей революционной пропаганде Томас Купер постоянно пользовался читкой произведений великих народных писателей Англии и Шотландии — Шекспира, Мильтона и Бернса.

Будучи арестован за свою революционную деятельность, Купер написал в тюрьме поэму «Чистилище самоубийц» (The Purgatory of Suicides, 1845). В ней сказалось влияние революционных романтиков на поэзию Купера. Он создаёт мрачную фантазию о тиранах, расплачивающихся на том свете за свои злодеяния. Среди них Марк Антоний, Нерон, английский министр Кестльри.

Поэзия Купера интересна как одна из первых попыток создания литературы рабочего класса. При этом Купер правильно понимал, что это возможно лишь в духе продолжения демократических традиций классической английской литературы. Его собственное творчество, однако, слишком зависело от литературных образцов, которым он подражал, и лишь в отдельных стихотворениях, написанных с большей непосредственностью, чувствуется действительное дарование этого пролетария и поэта-самоучки.

В последние годы жизни Купер отошёл от рабочего движения и примкнул к так называемым «христианским социалистам».

Эрнест Джонс. Наиболее значительным чартистским поэтом был Эрнест Джонс (Ernest Jones, 1819—1869). Он происходил из богатой семьи, связанной с аристократическими кругами. Очень рано у Эрнеста Джонса стали проявляться свободолюбивые стремления. В 11 лет он сделал попытку убежать из дому, чтобы присоединиться к польскому восстанию. Получив хорошее образование и имея перспективу блестящей светской и политической карьеры, Эрнест Джонс порывает с правящими классами и становится в ряды борцов за права трудящихся. Он выдвигается в число руководящих деятелей чартистского движения и занимает среди них наиболее революционные позиции. Эрнест Джонс завязывает сно-

шения с Союзом коммунистов и затем знакомится с Марксом и Энгельсом. Хотя Джонс и не был во всем последователен, за что Маркс и Энгельс критиковали его, он всё же был одним из наиболее революционных представителей рабочего движения, о котором Энгельс писал, что он «...был среди политиков единственным образованным англичанином, стоявшим *au fond* вполне на нашей стороне»¹.

Эрнест Джонс был наиболее даровитым из всех чартистских поэтов. В художественном отношении он явился продолжателем традиций революционного романтизма Байрона и Шелли, творившим в условиях развитого пролетарского движения. Он написал большое количество стихотворений на социальные темы, которые печатались в органе чартистов «Северная Звезда», а также в журнале «Рабочий». Стихи Джонса содержали изображение жизни и борьбы английских пролетариев, они были полны призывов свергнуть господство помещиков и капиталистов. Особенно популярны были его «Песнь низших классов» (*The Song of the Lower Classes*) и «Песнь рабочих» (*The Song of the Workingmen*). Стихи Эрнеста Джонса были боевыми гимнами чартистов. Он написал также большую поэму «Восстание Индостана, или Новый мир» (*The Revolt of Hindostan, or the New World, 1851*), в которой подражал «Восстанию Ислама» Шелли. Поэма представляла собой попытку создания эпоса классовой борьбы. Джонс описывает общество, в котором сначала господствуют вельможи, аристократы, затем на смену им приходят люди денежного мешка; наконец, народ, долго стонавший под игом своих угнетателей, поднимается на восстание, свержает их и устанавливает свою власть. В финале поэмы Эрнест Джонс рисует картину будущего свободного мира, основанного на полном равенстве людей.

Эрнест Джонс выступал также с критическими статьями, в которых он разрабатывал вопросы литературы в свете задач борьбы английского пролетариата. Джонс считал, что трудящиеся должны иметь свою литературу, отражающую их жизнь, интересы и борьбу. Стремясь к развитию такой литературы, Джонс всячески поощрял художественное творчество рабочих-чартистов. Он, так же как и Купер, не отрывал рабочей литературы от традиций английской классики. В великих писателях Англии он видел образец для писателей из народа.

Своей деятельностью Эрнест Джонс заслужил право считаться родоначальником революционной пролетарской литературы в Англии.

Джеральд Масси. К чартистскому движению примыкал в годы молодости поэт Джеральд Масси (*Gerald Massey, 1828—1907*). Талантливый выходец из народной среды, Масси активно участвовал в политической борьбе чартистов и печатал свои революционные

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 160 (*au fond* [франц.] — в сущности).

стихи в органе левых чартистов «Красный республиканец». В сборнике «Голоса свободы и песни любви» (*Voices of Freedom and Lyrics of Love*, 1850) представлена вся лирическая поэзия Масси периода чартизма, содержащая не только социально-политические, но и личные, интимные мотивы.

После упадка чартистского движения Масси пережил духовный крах и нашёл для себя прибежище в религии и мистике. Хотя он и в те годы продолжал писать стихи, но творчество его уже никогда не поднималось на ту высоту, какой оно достигло в годы чартизма.

Массовая чартистская поэзия. Подъём политической активности английского рабочего класса сопровождался и развитием народного поэтического творчества. На митингах, демонстрациях возникали песни, политические стихи. Многие из них распространялись в листовках и печатались в чартистских газетах. Это были песни гнева и борьбы, в которых рабочие выражали свою ненависть к власти богатых, требовали человеческих условий жизни, выражали свои мечты и надежды. Среди чартистских рабочих, писавших стихи, следует назвать Генри Бремвича (*Henry Breiwich*; умер в 1846 году) и Вильяма Джонса (*William Jones*; умер в 1855 году). Лучшие их песни вошли в сборник Томаса Купера «Книга шекспировских чартистских гимнов». Интересные политические стихи писал Вильям Джеймс Линтон (*William James Linton*, 1812—1897), выступавший в чартистских органах под псевдонимом «Спартак» (*Spartacus*).

Особо надо отметить талантливое стихотворение Эдуарда П. Мида (*Edward P. Mead*) «Король Пар», цитируемое Энгельсом в работе «Положение рабочего класса в Англии».

Несмотря на то, что массовая чартистская поэзия отражала революционные настроения английских рабочих, она не была свободна от влияния мелкобуржуазной идеологии. Как отмечал Энгельс, она не только выражала боевой дух народа, но отражала также и предрассудки масс. В частности, Энгельс отмечает, что поэзия эта в ряде случаев пронизана религиозными мотивами.

Значение чартистской поэзии в истории английской культуры состоит в том, что она была первой попыткой создания литературы рабочего класса. Приходится, однако, отметить, что при всей своей социальной насыщенности она не отличалась особенно значительными художественными достоинствами. Это естественно, если принять во внимание, что большинство творцов этой поэзии были лишены возможности приобщиться ко всем достижениям культуры и искусства. Более того, можно только удивляться и восхищаться упорством и настойчивостью, с какой даровитые выходцы из рабочего класса стремились к созданию своей собственной поэзии. При всех недостатках их творчества английские поэты-чартисты сделали несомненный вклад в развитие культуры, показав, какие огромные возможности таятся в народе. Современный рабочий класс Англии, борясь за новую демократическую и прогрессивную культуру, с великим уважением чтит память зачинателей пролетарской революционной литературы в Англии.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ XIX ВЕКА

На смену романтизму, безраздельно господствовавшему в английской литературе первой трети XIX века, пришёл реализм, который утвердился как ведущее литературное направление.

Представителями реализма были такие выдающиеся писатели, как Диккенс, Теккерея, Шарлотта Бронте, Элизабет Гаскель и другие. Именно в их произведениях с наибольшей полнотой и художественным мастерством отразились важнейшие черты жизни английского общества того времени.

Для того чтобы понять ту огромную прогрессивную роль, которую сыграли представители реализма в идеологическом развитии английского общества того времени, надо иметь в виду следующее. В жизни английского общества эпохи промышленного капитализма теоретические интересы в значительной степени отступали на задний план по сравнению с интересами практическими. «Английская нелюбовь к теории» недаром вошла в поговорку, и о ней писал Ленин.

Апологеты буржуазии. Рост рабочего класса и усиление его борьбы против буржуазии вынудили буржуазию заботиться об «идейном» оправдании своего господства, поощрять создание апологетических произведений, защищающих её интересы.

Буржуазная философия стремилась создать идеологию, оправдывающую капиталистический строй. Возникли всякого рода политические, экономические, моральные и религиозные учения, которые на разные лады доказывали правильность существующего деления на классы и оправданность неравномерного распределения жизненных благ. Священник Мальтус создал реакционную теорию «перенаселения», согласно которой причиной бедности рабочих была будто бы слишком большая рождаемость. Мальтус требовал введения контроля над рождаемостью среди рабочих и сокращения браков. Эта человеконенавистническая точка зрения до сих пор, как известно, имеет своих сторонников в буржуазной среде.

В политической экономии образовалась так называемая «манчестерская школа», возникшая в центре английской промышленности Манчестера и возглавляемая Ричардом Кобденом и Джоном Брайтом. Они выдвигали принципы свободной торговли и невмешательства (*laissez faire*) общества и государства в деятельность предпринимателей, что открывало возможность полнейшего произвола эксплуататоров.

В области социально-этической возникла теория «утилитаризма», создателями которой были Бентам и Джон Стюарт Милль. Утилитаристы стояли на точке зрения так называемого «разумного эгоизма», признавая личный интерес ведущим стимулом человеческого поведения и стараясь примирить его с интересами общества в целом. Буржуазно-практический смысл и индивидуалистический характер этой этики служили цели оправдать эгоистическую мораль эксплуататоров.

Идеологи буржуазии создавали легенды о том, что капиталистический строй является самым разумным и справедливым. Жизненные трудности и неудачи, по их мнению, легко устранимы, если люди обладают достаточной энергией и практической сметкой. Пошлую мораль буржуазии популяризировали такие литераторы, как автор «Прописных истин» Мартин Теппер и Сэмюэль Смайльс, написавший книгу «Самопомощь» (Self-Help).

Буржуазия не пренебрегла также и старым испытанным средством идеологического воздействия на массы — религией. Она всячески поощряла различного рода религиозные секты в надежде на то, что они отвлекут трудящихся от классовой борьбы.

Романтическая критика капитализма. Карлайль. Однако, среди мыслителей середины XIX века были и такие, которые критиковали буржуазный строй. Критика эта велась ими с позиций прошлого и носила романтический характер. Наиболее выдающимся представителем романтической критики капитализма в Англии был шотландец Томас Карлайль (Thomas Carlyle, 1795—1881). В 1844 году Энгельс отмечал, что Карлайль «глубже всех английских буржуа понял социальное неустройство...»¹. В сатирическом романе «Перепортиженный портной, или жизнь и мнения г-на Тейфельсдрекка из Вайснихтво» (Sartor Resartus, or The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh of Weissnichtwo, 1833) герой создаёт своеобразную «философию одежды». История человечества для него — это смена разных одеяний, начиная от фигового листка Адама до изощрённых мод XIX века. Поговорка «люди делают себе платье» превратилась в противоположность — «платье делает людей», т. е. человека ценят не по его действительным достоинствам, а по одежде. В обществе образовались две секты. Одну составляют «денди»,² богачи, носящие красивые платья и собирающиеся по вечерам в своих «храмах»-салонах. Другая секта — «нищие в лохмотьях». В такой форме констатирует Карлайль расслоение общества на антагонистические классы.

В памфлетах «Чартизм» (Chartism, 1839) и «Прошедшее и настоящее» (Past and Present, 1843) Карлайль возмущается несправедливостью в распределении жизненных благ, обличает лживость теории Мальтуса, критикует «манчестерскую школу» экономистов. Он характеризует чартизм как «горькое недовольство рабочих классов Англии» и ставит вопрос «о правах и силе недовольства рабочих». Причину бедствий народа Карлайль видит в «господстве чистогана». Энгельс высоко оценил памфлет «Прошедшее и настоящее» и посвятил анализу его статью в своей серии очерков «Положение Англии»³.

Правильно критикуя буржуазное общество, Карлайль, однако, обнаруживал свою реакционность в разработанной им положительной программе, сводившейся к тому, что руководство обществом

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 570.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, стр. 320—347.

должно быть передано «аристократии духа», выдающимся личностям, но не народу. Это изложено им в книге «О героях, культе героев и героическом в истории» (*On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, 1841).

В красочно и живо написанной «Истории французской революции» (*The French Revolution*, 1837) Карлайль подчёркивал, что основной причиной восстания народа было его тяжёлое экономическое положение. Но, как указывает Карлайль, установление господства буржуазии не облегчило положения народных масс. Историческая концепция Карлайля оказала влияние на роман Диккенса «Повесть о двух городах».

Оценивая деятельность Карлайля до 1848 года, Энгельс писал, что «ему принадлежит та заслуга, что он выступил в литературе против буржуазии в ту эпоху, когда ее взгляды, вкусы и идеи заполняли всю официальную английскую литературу; причем выступления его носили иногда даже революционный характер. Это относится к его истории французской революции, к его апологии Кромвеля, памфлету о чартизме, к «*Past and Present*»¹.

В дальнейшем, однако, реакционные тенденции возобладали в творчестве Карлайля, и это привело к упадку его значения.

Критический реализм. Если принять во внимание преобладание буржуазных учений, оправдывавших капитализм, то станет особенно ясно огромное значение реалистической литературы, давшей правдивые описания условий жизни английского буржуазного общества. Вот почему, определяя социальное значение творчества таких писателей-реалистов, как Диккенс, Теккерей, Шарлотта Бронте, Элизабет Гаскель, Карл Маркс писал в 1854 году, что «наглядные и красноречивые описания» буржуазного общества, содержащиеся в их романах, «...разоблачили миру больше политических и социальных истин, чем это сделали все политики, публицисты и моралисты, вместе взятые...»².

Великие английские писатели-реалисты XIX века в своих теоретических воззрениях, как правило, не выходили за рамки буржуазного сознания. Их мировоззрению в большей или меньшей степени были присущи черты буржуазной ограниченности. Тем не менее, будучи честными людьми и настоящими художниками, они в своих произведениях изображали капиталистическую Англию без прикрас, обличая социальную несправедливость, обличая пороки буржуазии, рисуя тяжёлое положение народных масс.

Они были наследниками и продолжателями великих гуманистических традиций своих предшественников. Любовь к человеку, вера в его нравственную силу, боль за то униженное положение, в какое его поставило буржуазное общество, пронизывает творения английских писателей-реалистов.

Социальной почвой, питавшей их критическое отношение к бур-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 281.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1938, стр. 320—321.

жуазному обществу, была ожесточённая классовая борьба, происходившая в ту эпоху. Их произведения выразили недовольство широких масс народа. В частности, особенно большое влияние на литературу оказало чартистское движение. Хотя писатели-реалисты и не были связаны с этим движением непосредственно, смысл их творчества объективно совпадал с отношением народа к порокам буржуазного общества.

Буржуазная ограниченность писателей-реалистов больше всего проявилась в их неспособности найти правильное решение социальных противоречий. Однако если в этом проявилась слабая сторона реализма буржуазной эпохи, его сильной стороной была критика общественной несправедливости, которая содержалась в лучших произведениях того времени. Поэтому реализм XIX века был по преимуществу реализмом критическим.

Это не значит, что в критическом реализме отсутствовали положительные идеалы. Таким идеалом было прежде всего представление о человеке как существе, способном к совершенствованию. Вера великих реалистов в простых людей, в народ была одним из важнейших стимулов их творчества. Высокие морально-этические идеалы были тем критерием оценки, который писатели-реалисты применяли по отношению к современной им действительности. Английскому критическому реализму был свойствен весьма сильно выраженный морализаторский элемент.

Если романтическая литература изображала прошлое, либо экзотические страны, то писатели-реалисты обратились к современной им действительности, которую они и сделали главным предметом художественного изображения в своих произведениях. Описания быта, современных условий, порождённых развитием капитализма, заполняют всю реалистическую литературу XIX века.

В противоположность романтикам, стремившимся к описаниям природы и патриархальных, внекапиталистических условий жизни, писатели-реалисты явились бытописателями городской жизни в первую очередь, ибо она в наиболее полной и типичной форме отражала сложную структуру и противоречия буржуазного общества.

Реалистическая литература отказывается от изображения романтически-исключительных героев. В центре внимания писателей-реалистов рядовой индивид буржуазного общества, который, как считал Теккерей, совсем не является героем в полном смысле слова. Подобно реалистам XVIII века, продолжателями традиций которых во многом были критические реалисты XIX века, эти последние особенно интересуются судьбами «маленьких людей», тех, кто жил общей с простым народом жизнью. Эти «маленькие люди» обладают нередко весьма благородными побуждениями, но они, как правило, не способны восстать против социальных несправедливостей, от которых они страдают. Протест против уродливых норм морали буржуазного общества проявляется в романах критических реалистов главным образом в попытках отстаивать своё человеческое достоинство, не посягая при этом на основы общест-

венно-политического строя. Отсюда столь ярко выраженные реформаторские тенденции в произведениях критических реалистов.

В отличие от эпохи романтизма, когда господствовали поэтические жанры, рассматриваемый период характеризуется преобладанием прозаической литературы.

Основным жанром писателей-реалистов в XIX веке, как и в XVIII веке, явился роман — этот, по верному определению Гегеля, «эпос буржуазного общества». Широкая, всеобъемлющая форма романа позволяла с максимальной полнотой отразить быт общества, судьбу отдельных личностей и целых общественных классов. В реалистическом романе XIX века эпическая повествовательная форма сочетается с драматизмом действия, отражающим драматичность человеческих судеб в условиях буржуазного общества. Шагом вперёд, по сравнению с реалистическим романом XVIII века, было то, что критические реалисты XIX века изображали не только конфликты между отдельными индивидами, представляющими определённые классы, но и широкие социальные конфликты в их непосредственной социально-политической форме. Эту сторону критического реализма — изображение больших социальных движений и процессов — подготовил исторический роман Вальтера Скотта. Живое и непосредственное исторически конкретное изображение классовых конфликтов эпохи капитализма является важнейшим вкладом писателей-реалистов в литературу.

Реалистическая литература, наряду с раскрытием классовых антагонизмов буржуазного общества, показала также и конфликты внутри буржуазной среды. Она с большим мастерством запечатлела ту войну всех против всех, которая неизбежна для строя, основанного на господстве частной собственности.

Создавая наглядные описания нового господствующего класса, реалистическая литература, как отмечал Маркс, «...изобразила все слои буржуазии, начиная «достопочтенным» рантье и обладателем государственных процентных бумаг, которые сверху вниз смотрят на все виды «дела», как на нечто вульгарное, и кончая мелким лавочником и подручным адвокатом. И как их обрисовывали Диккенс, Теккерей, Шарлотта Бронте и Елизавета Гаскель! Полными самонения, чопорности, мелочного тиранства и невежества, и цивилизованный мир подтвердил их вердикт клеймящей эпитафией, припиленной к этому классу, что он угодлив к стоящим выше и деспотичен к стоящим ниже»¹.

В лучших своих образцах английский реализм даёт обобщённое, концентрированное изображение типичных и наиболее существенных сторон буржуазного общества. Он в полной мере отвечает классической формуле Энгельса о том, что «... реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах»².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1938, стр. 321.

² Там же, стр. 163.

При всём своеобразии реалистической литературы, отличающем её от литературы романтической, между этими двумя направлениями существовала известная преемственность. Указание М. Горького, что в «крупных художниках романтизм и реализм всегда как будто соединены»¹ подтверждается и на примере английских реалистов XIX века. Когда они, критикуя низменную буржуазную действительность, пытались противопоставить ей свой идеал, это часто приводило их на путь романтической идеализации. Элементы романтики особенно заметны у Диккенса. Но это была романтика прекрасных не искажённых прозаичностью буржуазного существования человеческих чувств, и она не препятствовала тому, что главным содержанием творчества этих писателей оставалось «правдивое, неприкрашенное изображение людей и условий их жизни»², которое Горький считал основой реализма.

Гуманизм писателей-реалистов получал выражение в той этической оценке, которую они давали представителям различных классов современного им общества. Положительный герой этой литературы — человек, не поддавшийся тлетворному влиянию буржуазного общества и сохранивший верность моральным принципам, несмотря ни на что. Одну группу таких героев и героинь составляют люди идеально чистые и потому не вполне реальные для буржуазного общества. Эти образы, подчас весьма патетичные, при всей их добродетельности были не всегда жизненно убедительны. Более ярки в художественном отношении не сентиментально возвышенные персонажи, а те многочисленные «чудаки», причуды которых с таким замечательным юмором описаны Диккенсом и Теккереем. Совершенно очевидна преемственность в изображении положительных героев, существующая между критическими реалистами XIX века и романистами-просветителями XVIII века.

Критическая антибуржуазная направленность творчества «блестящей школы романистов в Англии» со всей силой проявилась в изображении ими отрицательных типов, порождённых буржуазным строем. Реалисты показали в образах подобного рода разлагающее воздействие буржуазных отношений на человеческий характер. Образ «злодея» приобрёл под пером реалистов ярко выраженную социальную окраску, в нём воплощались все отрицательные черты общества, в котором утвердилось господство чистогана, ненавистного великим гуманистам этой эпохи.

ДИККЕНС

Создателем и крупнейшим представителем критического реализма в английской литературе был Чарльз Диккенс, один из величайших народных писателей Англии, творчество которого имело мировое значение. Гениальный художник, Диккенс создал широ-

¹ М. Горький, О литературе, изд. 3, стр. 203.

² Там же.

чайшую картину жизни буржуазной Англии. Блестящее мастерство художественной типизации обусловило непреходящую ценность его реалистического творчества. Произведения Диккенса и по сию пору продолжают быть верным отражением существенных черт, характеризующих буржуазный строй жизни в Англии. А идеалы, вдохновлявшие писателя, и сейчас находят не менее горячий отклик в народе, чем тогда, когда жил Диккенс.

Жизненный путь. Чарльз Диккенс (Charles Dickens, 1812—1870) происходил из бедной семьи. Отец его — мелкий служащий в канцелярии морского ведомства, был, однако, человеком с светскими претензиями и жил не по средствам. Это вовлекло его в долги, с которыми он не сумел расплатиться, и познакомил того времени его посадили в долговую тюрьму. Диккенсу в это время было 10 лет. Впечатления той поры на всю жизнь остались в его душе. В «Давиде Копперфильде», самом автобиографическом из своих романов, Диккенс описал впоследствии своего отца под именем Микобера, безрассудно легкомысленного в своих притязаниях на светскость, но доброго и честного по натуре человека. Будущий писатель навсегда запомнил мрачные картины долговой тюрьмы Маршаллси, в которой он навещал отца по воскресеньям. Так как никаких средств не было, то вся семья перебралась в тюрьму. Исключение было сделано для маленького Чарльза, которого отдали на фабрику ваксы, где он мыл склянки и наклеивал на них этикетки. В «Давиде Копперфильде» герой попадает в условия, напоминающие тяжёлую судьбу мальчика Диккенса. Все унижения, побои, голод и холод, которые пережил герой романа, были испытаны самим Диккенсом. Уже в эти годы будущий писатель на собственном горьком опыте познал всю тяжесть судьбы, выпадавшей на долю бедняков.

Этот период жизни семейства Диккенсов закончился совсем так, как это впоследствии нередко случалось в романах писателя: где-то на другом конце страны скончался отдалённый родственник, и родители Диккенса оказались его единственными наследниками. По выходе из тюрьмы отец Диккенса поместил мальчика в школу, а сам занялся устройством благополучия своей семьи. После неудачной попытки организовать школу-пансион для девочек отец Диккенса обратился к журналистике. Решив подготовить сына к судебной деятельности, он забрал его шестнадцати лет из школы и отдал писцом в адвокатскую контору. Затем, передумав, помог ему изучить стенографию, и юноша Диккенс стал газетным репортёром.

Диккенс пополнял образование чтением. Он был усердным посетителем читальни Британского музея в Лондоне. Но ещё больше он учился у жизни. Годы репортёрской деятельности молодого Диккенса совпали с периодом напряжённой борьбы вокруг парламентской реформы 1832 года. Диккенс увидел грязную изнанку политической борьбы буржуазных партий, понял антинародный характер парламентской реформы 1832 года, и опыт корреспондента, дававшего отчёты о заседаниях палаты общин, навсегда

поселил в его душе отвращение к лживому буржуазному парламентаризму.

Диккенс с детства любил романы XVIII века, и его самого потянуло к литературной деятельности. Будучи репортёром, он стал пробовать свои силы в жанре очерка, и ему удалось напечатать в 1833 году свои первые опыты в этом роде. Он подписывал свои очерки псевдонимом «Боз» (Boz) — это было шутовское семейное прозвище. В 1836 году Диккенс издал в двух томах свои избранные очерки.

В издательских кругах обратили внимание на талантливого очеркиста, произведения которого публика читала с удовольствием. Один издатель предложил молодому автору писать текст к серии юмористических рисунков о завзятых горожанах, решивших заняться спортом. Так родилась идея «Пикквикского клуба».

«Записки Пикквикского клуба» печатались отдельными выпусками. Сначала издание не имело большого успеха, и Диккенсу грозило прекращение его, а вместе с этим и разрыв договора с издателем. Начиная с пятого выпуска, «Записки» стали приобретать всё большую популярность, чему содействовало введение в повествование фигуры слуги мистера Пикквика — Сэма Уэллера, разбитного лондонского малого, говорившего на кокнейском жаргоне и сыпавшего забавными прибаутками и поговорками.

Диккенс начал издание этого романа совершенно неизвестным литератором, а к концу его, в двадцатипятилетнем возрасте, он уже был наиболее популярным и любимым писателем широчайших кругов народа. Эта книга определила дальнейшую судьбу Диккенса. Отныне он занял прочное место в литературном мире и до конца жизни с неослабевающей энергией создавал всё новые и новые произведения, почти не зная неудач.

В 1836 году Диккенс женился на дочери своего издателя и вскоре стал главой многодетной семьи. В 1842 году он совершил поездку в США, ожидая, что найдёт там образец справедливой демократической республики; его постигло глубокое разочарование. Это получило отражение в «Американских заметках» и в романе «Мартин Чезльвит». С 1844 года Диккенс с семьёй часто уезжал из Англии и подолгу жил в Швейцарии, Франции и Италии, но все его литературные замыслы всегда были связаны с родной страной. Диккенса всегда интересовали общественно-политические вопросы. В 1846 году он основал газету радикального направления «Дейли Мейл» (Daily Mail).

Семейная жизнь Диккенса сложилась неудачно. Его жена стремилась войти в светские круги, чему писатель решительно противился, сохраняя демократические привычки и вкусы. Расхождение на этой почве привело к тому, что Диккенс в 1858 году разошёлся с женой.

В этом же году Диккенс стал выступать с чтением своих произведений перед публикой. Он имел огромный успех и совершил несколько поездок по стране. В 1867—1868 годах он вторично по-

сетил США, где также выступал с чтением отрывков из своих романов.

Смерть Диккенса вызвала всенародный траур. Писатель был похоронен в уголке поэтов Вестминстерского аббатства.

Буржуазная критика стремилась создать легенду о Диккенсе, как о писателе, одобрявшем социально-политический строй Англии. Его хотели представить в качестве апологета «викторианской» Англии. Хотя взглядам Диккенса и были свойственны некоторые черты ограниченности и он далеко не был свободен от влияния буржуазной идеологии, тем не менее не только объективный смысл творчества великого писателя, но и его субъективная направленность были глубоко демократичны. Диккенс не стоял на пролетарско-революционных позициях, как чартистский поэт Эрнест Джонс. Но из этого не следует делать вывода о его чуждости передовым общественным движениям эпохи. Диккенс был в английской литературе идейным выразителем всех слоёв народа, страдавших от несправедливостей капитализма: рабочих, ремесленников, мелких буржуа, фермеров, мелкого служилого люда. Это обусловило как сильные, так и слабые стороны мировоззрения и творчества писателя. Он с огромной силой выразил протест широчайших слоёв народа против власти денежного мешка, ограбления и разорения мелкой буржуазии, эксплуатации всех трудящихся. Но вместе с тем творчество его отразило иллюзии и мелкобуржуазные предрассудки, свойственные не только чиновникам, лавочникам, но даже и некоторой части пролетариев.

Не закрывая глаза на противоречия творчества Диккенса, советская критика видит в нём величайшего народного писателя Англии, отразившего в своём творчестве настроения народных масс в эпоху чартизма.

ПЕРВЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ДИККЕНСА

«Очерки». В своих «Очерках» (Sketches, 1833—1836) Диккенс с большим юмором зарисовывает сценки современного лондонского быта, выискивая по преимуществу забавные черты. Но чем больше он приглядывался к материалу действительности, тем более оттачивалось его перо, и от случайного и забавного он понемногу переходит к изображению типичного. «Очерки» были для Диккенса школой писательского мастерства.

«Записки Пикквикского клуба». В написанных вслед за этим «Записках Пикквикского клуба» (The Posthumous Papers of the Pickwick Club, 1836—1837) Диккенс уже предстаёт перед читателем как зрелый писатель.

Успех «Записок Пикквикского клуба» был обусловлен не только неподражаемым юмором автора, но и тем, что этот роман как бы впервые открыл для литературы современную читателям действительность. Диккенс повёл своих героев по улицам и площадям Лондона, по его фешенебельным уголкам и в места народных сбо-

риш, по дорогам страны. Постоялые дворы, таверны, квартиры лондонских обывателей, коттеджи помещиков, суды и тюрьма — всё это предстало в юмористической эпопее Диккенса в неожиданно интересном освещении. Своим романом Диккенс утвердил эстетическую ценность современного жизненного материала, и это было первым завоеванием нового, реалистического искусства.

Второй новаторской чертой «Записок Пикквикского клуба» было изображение рядовых лондонцев в качестве героев. Мистер Пикквик и его друзья — члены Пикквикского клуба Снодграс, Тампмен и Уинкль — средние представители буржуазного класса. Они — состоятельные люди. Однако от обыкновенных буржуа их отличает то, что они предстают перед нами не в повседневной практике, характерной для этой среды. Каким-то чудом эти забавные, но, в сущности, очень милые люди уберегли себя от тлетворного влияния меркантильного и прозаического общества. Поэтому, обладая всеми преимуществами, связанными с буржуазной обеспеченностью, они лишены пороков своей среды и выступают в романе как носители принципов порядочности.

Диккенс подчёркивает их наивность. Эти чудаковатые джентльмены совершенно не знают жизни. Они предпринимают с образовательной целью поездку по стране. Их приключения начинаются сразу же, как они только выходят за порог дома мистера Пикквика.

С пикквикистами постоянно происходят всякого рода злоключения. Но настоящих бедствий жизни они не испытывают. Во время своих странствований они сталкиваются с различными сторонами английской действительности, и почти в каждом эпизоде обнаруживается комическое противоречие, источником которого является то обстоятельство, что наивные и иллюзорные представления пикквикистов о жизни не соответствуют реальным условиям.

Хотя наивность пикквикистов выглядит даже несколько глуповатой, читатель не может не сочувствовать им, ибо видит, что они попадают в неприятные положения из-за своей доброты, доверчивости и донкихотского стремления немедленно исправить обнаруженное ими зло.

С другой стороны, мир, с которым они сталкиваются, будучи далеко не идеальным, вместе с тем оказывается не таким уж плохим: наряду со злом пикквикисты обнаруживают в нём и много хорошего.

Авантюрист и проходимец Джиингль, с которым они сталкиваются, представлен не как воплощение зла, господствующего в жизни, а как некое отклонение от будто бы существующих в обществе моральных норм. Поэтому он не выглядит ни опасным, ни страшным, и в конце концов Пикквик даже направляет его «на путь истинный».

Столкновение Пикквика с корыстью и расчётом, господствующими в буржуазном обществе, раскрыто в эпизоде с его квартиrophозяйкой миссис Бардль, пытающейся женить его на себе. Здесь мистер Пикквик встречается с более грозной силой — английским

судопроизводством. Перо Диккенса обретает сатирическую жёсткость и остроту, когда он описывает суд над Пикквиком и его пребывание в тюрьме.

Став жертвой несправедливости и формального судопроизводства, Пикквик принципиально не желает примириться с ними. Как известно, он одерживает победу и наивно верит, что в том мире, в каком он живёт, справедливость и твёрдость моральных убеждений обязательно должны восторжествовать. Это было, конечно, иллюзией не только Пикквика, но и самого Диккенса.

Начав книгу со сравнительно безобидных приключений пикквикистов, Диккенс по мере развития действия вводит в роман всё более значительные социальные мотивы. Если картины суда были первой атакой Диккенса на юридические нормы буржуазного общества, а сцены пребывания Пикквика в тюрьме — эскизом будущих полотен, рисующих социальные бедствия, то эпизод выборов в Итонвилле свидетельствует о том, что Диккенс уже в самом начале своего творчества критически относился к государственной системе Англии, основанной на буржуазном парламентаризме.

Сатирические разоблачения не занимают всё же большого места в романе, который в целом остаётся юмористической эпопеей, лишь слегка затрагивающей большие социальные проблемы. В «Записках Пикквикского клуба» жизнь английского общества предстаёт в довольно идиллическом освещении. И, собственно, нельзя сказать, что Диккенс изобразил здесь вполне современную ему Англию. При отборе жизненного материала писатель останавливал своё внимание на таких сторонах действительности, которые содержали в себе черты отживавшего патриархального уклада. Мы знаем, что и в предшествующем XVIII веке состояние английского общества тоже было далеко не идиллическим. Но Диккенс выбирал такого рода ситуации и типы, которые для него и его современников воплощали представление о так называемой «старой, весёлой Англии». Оно было иллюзорным, ибо включало лишь отдельные элементы действительности, искусственно изолированные от всего, что противоречило такому восприятию жизни. Однако в этом был глубокий смысл. Для простых людей, для народа в образе «старой, весёлой Англии» воплощался идеал свободной, не скованной ни феодальным гнётом, ни буржуазной эксплуатацией жизни. Провозвестником этого идеала и выступил Диккенс в своём первом крупном произведении.

В «Записках Пикквикского клуба» в полной мере проявился оптимизм Диккенса. Книга полна жизнелюбия. Радужный юмор писателя противостоял всей мрачной романтической «мировой скорби», элегическим и меланхолическим мотивам литературы предшествующего периода. Однако диккенсовский оптимизм должен был подвергнуться в дальнейшем серьёзным испытаниям, и следующие произведения писателя уже не обнаруживают такого безоговорочно радостного отношения к действительности, какое господствовало в его первом романе.

ВТОРОЙ ПЕРИОД

Создавая свой первый роман, Диккенс не был волен ни в выборе сюжета, ни в определении темы, которые были ему даны издателем. У публики сложилось впечатление, что Диккенс не претендует ни на что большее, как на звание юмориста. Но уже в следующем произведении писатель выбрал тему и сюжет по своему вкусу, и здесь сразу обнаружилось, что Диккенсу свойствен не только юмор, но и глубокий интерес к мрачным сторонам жизни.

«**Оливер Твист**». Второй роман Диккенса «Оливер Твист» (Oliver Twist, 1838) с самого начала вводил читателей в мир пужды и горя. Внимание писателя привлекла тяжёлая судьба детей бедноты. Детский вопрос был частью социального вопроса, стоявшего в центре внимания общества. На безрадостной судьбе самых юных представителей неимущих классов с особенной силой сказывалась вопиющая бесчеловечность капиталистического строя.

Диккенс открыл перед читателями картины «дна» жизни. Он показал, что представляла собой мнимая благотворительность буржуазного общества. Работный дом — одно из учреждений, существовавших согласно «законам о бедняках» — предстаёт в реалистическом изображении Диккенса как сущий ад. Унижения, голод, бессмысленное прозябание — вот что выпадает на долю сироты Оливера. Он бежит в Лондон, надеясь добиться лучшей судьбы, но большой город сурово и негостеприимно встречает юного пришельца. Он попадает в воровскую шайку. От морального падения Оливера спасает добродетельный буржуа Браунлоу.

«Оливер Твист» — первый социальный роман Диккенса. Писатель ещё далёк здесь от того, чтобы видеть корни пороков общества. Но типичные проявления социального зла — нищета, бесправие, моральная деградация бедноты, развитие преступности — изображены с большой художественной выразительностью. Однако Диккенсу всё это представляется своего рода социальной аномалией, ей он противопоставляет идеальное буржуазное бытие, воплощением которого является дом мистера Браунлоу. Как бы то ни было, книга Диккенса выделялась среди современной ей литературы уже одним тем, что приоткрывала завесу над самыми тёмными и мрачными уголками тогдашней действительности.

«**Николай Никльби**». В «Николае Никльби» (Nicholas Nickleby, 1839) Диккенс делает шаг вперёд в раскрытии реальных общественных противоречий. Изображая тяжёлую судьбу разорённого семейства Никльби, писатель показывает, что причиной всех несчастий был жадный ростовщик Ральф Никльби, обобравший своих родственников. Здесь впервые Диккенсом создан образ буржуа-хищника. Однако изображение буржуазии в этом романе двойственно: Ральфу Никльби Диккенс противопоставляет двух добрых и отзывчивых банкиров — братьев Чирибль, которые не знают иного применения своим доходам с капитала, как помощь беднякам, страдающим от несправедливости. При этом Диккенсу

снова кажется, будто Ральф Никльби, этот бессовестный жулик, скорее исключение в среде своего класса, чем правило. Но важно уже то, что в «Николае Никльби» Диккенс подошёл к обнаружению той силы, которая является причиной страданий и несчастий бедноты.

Значительное место занимает в романе изображение частной школы-пансиона Сквирса. Проявляя особый интерес к положению детей, Диккенс не мог не обратить внимания на систему образования, существовавшую в Англии. Школа тоже стала объектом буржуазного предпринимательства, средством для извлечения доходов, и всякого рода дельцы создавали учебные заведения, меньше всего заботясь о том, чтобы дать ученикам воспитание и образование. Именно такую школу изображает Диккенс в романе. Николай Никльби поступает учителем в заведение Сквирса и становится свидетелем того, с какой бесчеловечной жестокостью относится Сквирс к ученикам, кормя их впроголодь и прибегая к побоям как главному средству педагогического воздействия. Картина, нарисованная Диккенсом, привлекла внимание общества к состоянию частных школ, и борьба, начатая писателем, привела через два десятилетия к реформе школьного дела, проведённой английским правительством под давлением требований демократических кругов.

Третья тема романа — разорение мелкой буржуазии, представленное в судьбе семьи Никльби. Диккенс затронул здесь вопрос, имевший важное общественное значение, ибо он был связан с судьбой значительной части населения Англии. Развитие крупного промышленного капитала сопровождалось разорением и обнищанием некогда многочисленного класса мелких собственников, представители которого пауперизировались и превращались в немощных бедняков. История семьи Никльби, однако, завершается в романе полным благополучием: благодаря вмешательству добрых людей отнятое обманным путём имущество возвращается к его законным владельцам. Такая развязка выражала не действительное положение вещей, а то, чего желали многочисленные представители мелкой буржуазии, наивно полагавшие, что их обнищание есть не закономерность, а случайность, которая может быть устранена.

«Лавка древностей». Судьба «маленьких людей» является темой романа «Лавка древностей» (*The Old Curiosity Shop*, 1841). Но здесь уже Диккенс не питает таких иллюзий о возможности возрождения отмирающего класса мелких собственников. Весь их мир символически воплощён в описании антикварной лавки старика Трента, ютящейся в одном из закоулков Лондона и заваленной всякого рода старым хламом, на который не находится покупателей. Старик Трент думает, что причиной его несчастья является «судьба», и он пытается бороться с ней. Им овладевает маниакальная страсть к карточной игре, ибо ему кажется, что если случай привёл его на грань разорения, то случай же — крупный выигрыш — поможет восстановить состояние.

Трент попадает в лапы ростовщика Квилпа, который постепенно прибирает к рукам лавку древностей и наконец выгоняет Трента с его внучкой маленькой Нелл. Оказавшись выброшенными на улицу без всяких средств, они отправляются в скитания, ища пристанища и заработка. Бродя по большим дорогам, они видят огромное количество таких же бездомных бедняков, о судьбе которых общество и государство ни в малой степени не заботятся.

Трент и Нелл попадают в большой промышленный город, сталкиваются с рабочими и находят у них сочувствие и скромную поддержку. Но старик Трент не хочет остаться здесь, ибо его пугает мрачное чудовище — завод с его гигантскими печами и страшными машинами, которые подавляют человека. Так вырастает в романе символ новой, промышленной Англии, с её контрастами богатства и нищеты.

Трент хочет бежать от этого мира; он и маленькая Нелл приходят в глухую деревеньку, куда ещё не проникла буржуазная цивилизация. Жизнь здесь течёт тихо и мирно, но это не подлинная жизнь, а прозябание. Здесь умирает маленькая Нелл, а затем её бабушка. Помощь добрых людей, разоблачивших Квилпа и его подручных, приходит слишком поздно.

«Лавка древностей» — одно из немногих произведений Диккенса, где судьба героев завершается трагически. Этот роман представляет собой как бы обширную элегию в прозе о непоправимом развале некогда многочисленного класса мелких собственников, обречённого на вымирание.

Названные произведения создавались Диккенсом в обстановке напряжённых классовых боёв, сопровождавших подъём чартистского движения. Романы Диккенса объективно содействовали развитию критического отношения к буржуазному строю; изображая различные отрицательные стороны жизни, произведения Диккенса подтачивали оптимистическое восприятие буржуазной действительности. Однако, показывая социальные бедствия, Диккенс не касался общественной борьбы против них. В его романах эту борьбу ведут отдельные добрые люди, и она ограничивается сферой частной жизни.

«Барнеби Редж». Роман «Барнеби Рэдж» (Barnaby Rudge, 1841) явился откликом писателя на классовые бои конца 30-х годов. Однако Диккенс не сделал предметом своего изображения современность. Он откликнулся на неё в форме исторического романа. Действие здесь отнесено в прошлое. В романе изображён так называемый «гордоновский бунт» 1780 года (см. стр. 129). Фабула романа включает историю таинственного убийства, борьбу за имущественные интересы, но наибольшее значение имеют в нём сцены, изображающие массовое движение, вызванное протестом народа против эксплуатации и социальной несправедливости, но проходившее под религиозными лозунгами борьбы протестантов против католицизма.

Показывая обоснованность народного мятежа, вызванного крайней степенью нужды, Диккенс тем не менее видит в нём раз-

гул худших инстинктов толпы. Великий гуманист испытывает обывательский страх перед революционной активностью народа.

При всём своём критическом отношении к буржуазному обществу Диккенс в этот период ещё полагал, что прогрессивные возможности буржуазно-демократического строя не исчерпаны. Ему казалось, что политическая система Англии может быть реформирована. Образцом он считал государственное устройство США. Мнение писателя об этой стране было основано на апологетической буржуазной литературе и публицистике, изображавших США как образцовое демократическое государство. Диккенс решил поехать туда, чтобы собственными глазами убедиться в этом. Его постигло глубочайшее разочарование.

В 1842 году Диккенс писал из США своему другу известному актёру Макриди: «Я разочарован. Это не республика, которую я ехал посмотреть. Это не республика, существовавшая в моём представлении. Я бесконечно больше предпочитаю либеральную монархию, даже со всем её тошнотворным придворным ритуалом, такому государству, как это... Во всём, чем она хвастается, — исключая, может быть, её образовательную систему и заботу о детях, — она опускается до уровня, неизмеримо более низкого, чем тот, который я себе представлял. И Англия, даже Англия, как бы ни была плоха и порочна наша старая страна, как бы ни были несчастны миллионы её обитателей, — выигрывает при сопоставлении с Америкой...»

«Американские заметки». Диккенс опубликовал по возвращении на родину книгу очерков «Американские заметки» (*American Notes*, 1842). Зоркий глаз писателя подметил многие отрицательные стороны американской действительности: продажность печати, коррупцию государственного аппарата, тяжёлое положение бедноты, жестокую бесчеловечность американской тюремной системы. Особенное негодование Диккенса вызвало рабство негров.

Американская буржуазная пресса с резкой враждебностью встретила книгу Диккенса. Между тем Диккенс в этой книге старался быть максимально объективным и счёл нужным отметить и те стороны жизни и быта США, которые не вызывали у него возражений. Кампания клеветы жёлтой американской прессы побудила Диккенса ещё раз вернуться к своим впечатлениям об Америке и включить в свой новый роман эпизоды пребывания героя в США.

«Мартин Чезльвит». Этим новым романом был «Мартин Чезльвит» (*Martin Chuzzlewit*, 1843). Молодой герой романа на собственном горьком опыте убеждается в том, что в буржуазной Америке царит культ доллара: «Всё для долларов! Вот основное правило этих великих республиканцев!»

С замечательным сатирическим мастерством обрисованы в романе нравы американской жёлтой прессы. Диккенс показывает также бесчеловечное обращение с неграми. Он отмечает, что при существующих в США условиях общественно-политической жизни почти невозможна свободная критика пороков американского общества: «По моему, — говорит Мартину Чезльвиту один из немно-

гих честных и здравомыслящих американцев, с которыми ему довелось встретиться, — ни один сатирик не мог бы дышать здешним воздухом. Если бы завтра появился новый Ювенал или Свифт, его тотчас же закидали бы камнями».

С не меньшей силой обличает Диккенс и английскую буржуазию. Ряд страниц романа является блестящей иллюстрацией к характеристике английского буржуа, данной Энгельсом: «... он не признает, как выражается Карлейль, никакой другой связи между людьми, кроме одной — чистогана... Дух торгашества проникает весь язык, все отношения выражаются в торговых терминах, в экономических понятиях»¹.

Типичный представитель этой среды — Джонас Чезльвит, которого с детства учат уменью всё рассчитывать. Первое слово, которое он научился произносить, было «прибыль», второе — «деньги». Отец так хорошо научил его надувать всех и каждого, что он стал надувать и его самого. Стяжательские стремления в нём настолько развиты, что, став взрослым, он не может примириться с тем, что его отец продолжает жить. Джонас искренне возмущается: «Вечный эгоист!.. Он готов прожить ещё двести лет». И Джонас решает отравить отца.

Диккенс показывает в этом романе растлевающее влияние золота и богатства. Тема гибели человечности под влиянием денег раскрывается писателем с большой убедительностью и в речах старого Мартина Чезльвита, деда героя романа. Всеобщая испорченность и корыстолюбие окружающих сделали его человеконенавистником. Золотом, которым он обладает, он как бы испытывает «металл, из которого сделаны люди», и убеждается, что сделаны они из пустого и обманчивого материала. Диккенс перекликается здесь с великими гуманистами прошлого, в частности, с Шекспиром, к которому он особенно близко подходит в своей характеристике тлетворного влияния золота на души людей и человеческие отношения. «Измена, обман, низкие помыслы, ненависть к соперникам, подлым или воображаемым..., подлость, притворство, корысть, низкопоклонство... — вот прелести, которые мне обнаружило моё богатство. Брат против брата, дитя против отца, друзья, попирающие ногами своих друзей, — вот зрелища, сопровождавшие меня на моём пути», — таковы горестные наблюдения старого Чезльвита над жизнью.

Из обширной галереи образов романа выделяется Пексниф, который стал воплощением специфически английских форм буржуазного ханжества и лицемерия. Этот елейно-набожный буржуа только и толкует о добродетели, нравственных правилах, а на деле у него нет в жизни иных целей, кроме приобретения богатства. Как саркастически замечает Диккенс, Пексниф похож на придорожный столб, который указывает дорогу, но сам по ней не ходит. Пексниф — классический образ ханжи и лицемера, стоящий в одном ряду с Мальволио у Шекспира и Джозефом Сэрфейсом у Шеридана.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 554.

Эгоистам всех мастей в романе противопоставлены добросердечные люди, полные бескорыстного сочувствия другим и способные на самопожертвование. Таковы Мэри Грэхем, Джон Вестлок, наивный простак Том Пинч, его сестра Руфь, Марк Тэпли.

Герой романа молодой Мартин Чезльвит, в начале также не свободен от эгоизма. Но нелёгкий жизненный опыт убеждает его, что себялюбие не спасает человека от хищнического эгоизма других. Слуга и «компаньон» Мартина, Марк Тэпли, своим поведением подаёт молодому герою пример искренней дружеской заботы и самоотверженности. Когда они оба возвращаются из США, Марк имеет полное право сказать, что Мартин стал другим человеком: «Он и в половину не думает о себе столько, сколько прежде». В нравственном самоусовершенствовании и во взаимопомощи людей Диккенс видит средство борьбы против эгоизма, царящего в обществе.

«Рождественские рассказы». Эта же идея пронизывает известный цикл «Рождественских рассказов» (Christmas Tales) Диккенса: «Рождественская песнь» (A Christmas Carol, 1843), «Колокола» (The Chimes, 1844), «Сверчок на печи» (The Cricket on the Hearth, 1845) и другие.

«Рождественские рассказы» создавались Диккенсом в период обострения классовых боёв в Англии, и они выражают своеобразие позиций, занятых писателем в этот период.

Произведения этого цикла более других подавали повод для определения Диккенса как писателя буржуазного. И действительно, Диккенс с большой любовью воспекает в этих рассказах мещанский культ уюта, традиционных церемоний. Через все рассказы проходит идея примирения социальных противоречий, причём Диккенс в особенности подчёркивает ту мысль, что зло в обществе может быть устранено, если люди сознательно будут действовать во имя добра и любви к ближнему. Во всём этом, бесспорно, проявляются слабые стороны мировоззрения Диккенса, отразившего предрассудки и иллюзии, свойственные значительной части представителей демократических кругов Англии того времени. Но было бы неверно видеть в «Рождественских рассказах» только это. Диккенс — критик буржуазного общества и здесь продолжал свою борьбу. В «Рождественских рассказах» он рисует правдивые картины народной нищеты, показывает жестокость буржуазии, обличает её ханжество и лицемерную филантропию. Здесь есть полемика и против мальтузианства, и против «манчестерской школы». Наконец, отнюдь немаловажным обстоятельством является то действительно облагораживающее влияние, которое производят «Рождественские рассказы» Диккенса на читателей.

Английский писатель Честертон совершенно справедливо подчёркивает демократический смысл «Рождественских рассказов»: «Диккенс питал к бедным чувства симпатии в самом благородном и подлинном смысле этого слова. Он страдал душой вместе с ними, и то, что возмущало их, возмущало и его. Но это вовсе не значит, что он жалел их или просто любил. Нет, он смотрел на себя как на

поборника народных прав, чувствуя, что он — плоть от плоти народа и кровь от его крови. В нашей литературе он является единственным глашатаем не только самых низших социальных слоёв, но даже их подсознательных стремлений. Его устами говорит затаённая обида бедняка. Громким голосом произносит он то, что невежественные классы думают, но не смеют высказать о культурных людях, или только смутно чувствуют по отношению к ним».

Примирительные ноты, которые звучат в «Рождественских рассказах», отнюдь не означают признания Диккенсом справедливости существующего строя. Он призывает классы примириться, но почвой для этого примирения является не признание несправедливых основ буржуазного общества, а наоборот, отказ от эксплуатации, эгоизма и всяческого гнёта. Иначе говоря, Диккенс и в «Рождественских рассказах» остаётся верен своим демократическим идеалам. Он отстаивает право бедных тружеников на человеческую жизнь и призывает богатых отказаться от своих насильственных прав, узаконенных буржуазным строем. Но, конечно, позиция Диккенса не была революционной, хотя она, несомненно, была антикапиталистической.

Дальнейшее развитие творчества Диккенса покажет, как он постепенно освобождался от мелкобуржуазных иллюзий и предрассудков, хотя надо признать, что этот процесс не достиг своего полного завершения и черты ограниченности не были им преодолены до конца.

ТРЕТИЙ ПЕРИОД

Общая характеристика. Поражение революционных движений 1848 года как в Англии, так и на континенте Европы, сопровождалось резким усилением буржуазной реакции. В обстановке, когда одержавшая победу над пролетариатом буржуазия забрасывала грязью народные освободительные движения, Диккенс выступил с произведениями, которые содержали открытое и беспощадное осуждение имущих классов. Третий период творчества Диккенса отмечен дальнейшим углублением его социальной критики. Писатель создаёт замечательные произведения, в которых с огромной художественной силой обобщает пороки буржуазии и бесчеловечность созданного ею строя жизни. Позиция, занятая Диккенсом в мрачное десятилетие, следовавшее за поражением английского и французского пролетариата, лишний раз свидетельствует о глубоко демократизме великого английского реалиста, в чьих произведениях звучал протест против всей системы общественных отношений, созданных капитализмом. Теперь зло уже не кажется Диккенсу результатом воли и действий отдельных лиц. Он показывает в своих романах, что источником его является строй жизни, основанный на социальном неравенстве и господстве буржуазии.

«Домби и Сын». В бурный 1848 год Диккенс выступил с романом «Домби и Сын» (*Dombey and Son*), в котором он создал

глубоко реалистический образ типичного представителя английского капитализма. Мистер Домби — воплощение чванства буржуазии. Он горд, потому что видит в себе представителя общественной силы, господствующей над всем миром. Как всегда сознательно утрируя характерные черты героя, Диккенс со злой иронией пишет о самодовольной уверенности мистера Домби в том, что земной шар был специально создан, дабы фирма «Домби и Сын» могла вести на ней свои торговые дела, а солнце и луна существуют лишь для того, чтобы освещать коммерческую деятельность фирмы. Предприятие мистера Домби является в его глазах центром вселенной.

Всех и всё Домби рассматривает лишь по отношению к своей фирме «Домби и Сын». Себя он высоко ценит как главу торгового дома. На жену он смотрит как на существо, вся жизненная функция которого заключается в том, чтобы произвести на свет наследника фирмы. Рождение своей дочери Флоренс Домби рассматривает как событие, не предусмотренное наименованием фирмы, и поэтому он игнорирует девочку, она для него как бы не существует. Но и своего долгожданного сына он любит лишь как будущего наследника, совершенно не интересуясь его духовным миром. Мистер Домби поучает маленького Поля, что деньги величайшая сила в жизни: «на деньги можно купить всё». Если чёрствая душа и холодное сознание мистера Домби вполне удовлетворены обладанием богатствами, то маленький Поль инстинктивно жаждет иного: ему недостаёт ласки, любви и чистых жизненных радостей. Во всём этом Домби отказывает ему. Мальчика окружает леденящая атмосфера буржуазной респектабельности, в которой нет места живым, человеческим чувствам. Мистер Домби даже не позволяет сыну дружить с Флоренс. Брата и сестру разлучают, и маленького Поля отдают в пансион, вся воспитательная система которого проникнута бездушием. История маленького Поля служит Диккенсу для разоблачения бесчеловечности того уклада жизни, который господствует в буржуазной среде. Естественные человеческие задатки, которыми наделён мальчик, всячески пытаются подавить. Полю не дают быть ребёнком, у него отнимают всё то, что составляет радость и счастье детства. Маленький Поль умирает, убитый жестокосердием отца и отсутствием человечности в той среде, которой старался окружить его гордый глава фирмы «Домби и Сын».

Для мистера Домби смерть сына большая неприятность, равная крупной неудаче в делах фирмы. Он надеется восполнить этот ущерб новой женитьбой. Здесь Диккенс показывает превращение брака в коммерческую сделку. Впервые он обратился к этой теме в «Мартине Чезльвите», когда описывал, как торгуются об условиях брачного договора Пексниф и жених его дочери Джонас Чезльвит. Мистер Домби покупает Эдит Гренджер, красота которой оценивается им как её вклад в сумму сокровищ фирмы. Отношения между Домби и Эдит определяются ими обоими с циничной откровенностью: она отдаёт ему свою красоту и обязуется произвести на свет наследника, он даёт ей общественное положение и богатство.

Однако в дальнейшем между ними возникает конфликт. Гордость Домби сталкивается с гордостью Эдит, для которой она становится последним прибежищем, единственным средством отстоять остатки своего человеческого достоинства, униженного необходимостью продать себя. Нелепое воспитание внушило Эдит, что настоящая жизнь невозможна без богатства. Она подавила в себе все чувства, стремясь к этой цели. Но когда Эдит встречается с Флоренс, в её душе разгораются еле тлевшие угольки истинной человечности. Она дарит отвергнутую дочь Домби любовью, но суровый супруг решительно возражает против этого, считая, что все чувства, на которые способна Эдит, должны принадлежать ему, купившему её. Когда Домби разлучает Флоренс и Эдит, последняя решает мстить. Она жаждет возмездия за свою искалеченную жизнь, за своё попранное человеческое достоинство. В Домби для неё воплощается весь тот строй жизни, который сделал её несчастной. Она решает нанести ему самый чувствительный удар — поразить его гордость. Эдит бежит с управляющим фирмы Каркером, который является правой рукой Домби. Она мстит и Каркеру, который содействовал её разлуке с Флоренс: после того, как он сделал то, чего хотела Эдит — помог ей бежать, — Эдит прогоняет его.

Здесь Диккенс коснулся одной из святынь «викторианской» Англии — буржуазно-мещанского понимания брака. Тема эта была в буржуазной литературе того времени под негласным, но тем не менее решительным запретом. Диккенс трактует её без тех эротических мотивов, которые характеризуют аналогичные сюжеты в современной ему французской реалистической литературе, например, у Бальзака. Показательно, что измена Эдит ограничивается у Диккенса лишь демонстративным актом бегства от мужа, но между ней и Каркером нет интимной близости. Несмотря на то, что Диккенс в трактовке темы совершенно избегает даже намёков на сексуальные мотивы, картина, нарисованная им в романе, вскрывает истинную сущность брака в буржуазном обществе. Не ограничиваясь изображением судьбы Эдит, Диккенс ввёл в роман побочный эпизод — историю Алисы Марвуд, красота которой стала её несчастьем. Жизненные судьбы Эдит и Алисы служат Диккенсу для доказательства того, что буржуазное общество превратило женскую красоту в предмет купли и продажи.

В противовес миру богатства, холодного расчёта и бездушия Диккенс изображает другую среду — людей, у которых сохранились подлинные человеческие чувства. В огромном городе, где властвуют бездушные законы чистогана, существуют маленькие островки человечности. Таким островком является лавка морских приборов и инструментов, с вывеской в виде забавной фигуры деревянного мичмана. Здесь находит спасение Флоренс. У скромных людей, живущих на скудные средства, она встречает любовь, дружбу, самопожертвование, бескорыстие, доброту — всё то, чего совершенно нет в мире мистера Домби. С исключительной теплотой обрисованы Диккенсом владелец «Деревянного

мичмана» Соломон Джайльз, его племянник Вальтер Гей, капитан Катль, супруги Тудль.

Изображение контраста между моралью состоятельных буржуазных кругов и людей из демократической среды убедительно свидетельствует о враждебном отношении Диккенса к хозяевам жизни современной ему Англии. Добро и человечность в романе празднуют победу над миром буржуазного бездушия. Эта победа обусловлена антагонизмами в самой буржуазной среде. В то время как бедняки, взаимно поддерживающие друг друга, счастливо проходят через все жизненные трудности, жестокий эгоизм и война всех против всех, господствующие в среде богатых, приносят ущерб им самим. Фирма Домби терпит крах. Её гордый владелец лишается состояния и общественного положения. Мистер Домби, пренебрегавший человеческими ценностями и утративший гуманность, потеряв всё, чем держалось его мнимое величие, становится под конец настоящим человеком. Его история до известной степени аналогична трагедии короля Лира. Домби — буржуазный Лир, отвергнувший свою Корделию — Флоренс и спасённый ею, когда он был брошен всеми.

Роман завершается идиллической картиной: старик Домби нянчит внука, сына Флоренс и Вальтера Гей, которого в память умершего маленького Поля называли тем же именем.

Несмотря на такой примирительный финал, роман «Домби и Сын» — одно из наиболее значительных произведений Диккенса, посвящённых критике буржуазного общества.

«Давид Копперфильд». Буржуазная критика видит главное значение романа «Давид Копперфильд» (David Copperfield, 1850) в том, что это наиболее автобиографичное из всех произведений Диккенса. Действительно, в судьбе героя много общего с жизненным путём автора. Однако такое понимание романа чрезвычайно сужает его смысл. Как подлинный художник, Диккенс и в этом произведении создал широкое социальное полотно. Писатель проводит своего героя через многочисленные приключения, во время которых он сталкивается с множеством людей, принадлежащих к разным слоям английского общества.

Жизнеописание Давида Копперфильда следует рассматривать как диккенсовский вариант темы о судьбе молодого человека в буржуазном обществе, темы, которая получила разностороннее освещение в европейской литературе XIX века. На долю героя, рано лишившегося отца и ставшего жертвой жестокости отца, выпадает необходимость самостоятельно пробиться в жизни и найти в ней своё место. Подобно другим реалистам, Диккенс критически изображал общество, в среде которого живёт и борется его герой. Он разоблачает жестокую эксплуатацию детского труда, бесправие бедняков, всю хитрую систему угнетения и подавления народных масс, созданную буржуазией. Однако в отличие от Стендаля и Бальзака, а также от своего современника Теккерея, Диккенс выводит героя, который закаляется в жизненной борьбе, не утрачивая при этом лучших человеческих черт.

Через весь роман проходит противопоставление людей, выражающих типично буржуазное отношение к жизни, и тех, кто вопреки жестоким законам борьбы за существование, руководствуются в жизни альтруистическими стремлениями.

Переноса социальные противоречия в план морально-этический, Диккенс выдвигает идею превосходства гуманных идеалов над бездушными этическими нормами буржуазного общества. Однако, показывая торжество гуманности и счастливое преодоление героем всех жизненных трудностей, Диккенс, несомненно, возводит желаемое в достижимое.

Такого рода разрешение конфликтов было отступлением Диккенса от реализма.

Но и в нём был свой смысл. Оптимизм, характеризующий взгляд Диккенса на жизнь в большинстве его произведений, следует рассматривать не столько с точки зрения того, насколько писатель верно отражал действительное положение и реальные перспективы человека в условиях господства буржуазии, а в плане тех воспитательных задач, которые он ставил перед собой. Диккенс хотел, чтобы народ сохранил веру и любовь к жизни.

Своими произведениями Диккенс и стремился содействовать воспитанию в людях гуманных взглядов и чувств. Оптимизм Диккенса тесно связан с его демократизмом. В нём получила выражение мечта народа о торжестве справедливости и победе лучших начал жизни. Именно это подсказало Диккенсу благополучное разрешение конфликтов во многих его произведениях. Не приходится спорить против того, что в этом оптимизме было немало иллюзорного. И нельзя не признать, что эти иллюзии питались отчасти ограниченным мелкобуржуазным воззрением на действительность. Но было бы совершенно неверным не замечать главного источника диккенсовского оптимизма — его веры в народ и его любви к людям, муки которых он хотел облегчить. Это правильно понял уже цитированный нами Честертон, который писал: «Диккенс был особенно мягок с теми, кто по той или иной причине был несчастен. Он отлично понимал, в чём может состоять для такого рода людей хотя бы маленькое удовольствие, и в этом и состоит причина, по истине благородная причина, его отношения к ним. Он знал, что со времени райского блаженства не было высшего блага, как дать немного счастья несчастным. И в этом он не имеет себе подобных. Действительно, он достигает апогея творчества, когда описывает радости бедняков, чувство среднее между радостью и печалью». При этом Честертон справедливо отмечает, что оптимизм Диккенса отнюдь не выражал пассивного взгляда на жизнь: «Если Диккенс был оптимист, то это был оптимист на редкость активный и ценный».

Значительное место занимает в романе семейно-бытовая проблематика. Диккенс настойчиво разоблачает легенду о благополучном состоянии семейной жизни в буржуазном обществе. Ни в одном другом романе Диккенса нет такого большого количества несчастливых браков, как в «Давиде Копперфильде». И Диккенс показы-

вает, что по большей части причиной этого является корыстный расчёт. Жадность к деньгам, скупость, либо мотовство мужей делают несчастными браки матери Давида, его бабушки Бетси Тротвуд, его няни Пеготти.

Не вполне счастливым можно считать и первый брак героя романа. Давид и Дора искренно любят друг друга, но их отношениям мешает несходство духовных интересов и различное отношение к жизни. Как ни смягчал Диккенс причины отчуждения Давида и Доры, тем не менее история их отношений также свидетельствует о том, что религиозно-мещанская точка зрения на незыблемость брака не может дать удовлетворительного разрешения реальных конфликтов, возникающих в семейной жизни на почве буржуазного общества. Диккенс, однако, не осмелился заставить своего героя разойтись с женой, как это сделал он сам в аналогичной ситуации. Смерть Доры избавляет Давида от необходимости порвать с ней. Он находит счастье во втором браке: между ним и Агнесой возникает полное духовное родство и взаимное понимание.

Тема любви, многообразно представленная в романе, раскрывается не только в истории отношений между Давидом и Дорой; Диккенс рисует трагичную судьбу Эми, отвергнувшей чистое чувство бедняка и ставшей жертвой развратного Стирфорса, который прельстился её своей светской обходительностью и перспективой попасть в высшее общество. С добродушным юмором изображена счастливая любовь друга Давида — Траддлса.

Постоянно подчёркивая нравственное превосходство людей из народа над буржуа, Диккенс находит на своём широком полотне место и для исключений из общего правила. Богатая бабушка Давида Бетси Тротвуд играет роль доброго гения в жизни героя, тогда как бедняк Урия Гип, отвратительный урод и по внешности, и по душевным качествам, оказывается злым гением, коварные козни которого лишь с трудом удаётся пресечь.

Финал романа, в котором говорится о том, что значительная часть его персонажей из числа бедняков эмигрирует в Австралию, отнюдь не случаен. Он подчёркивает условность диккенсовского оптимизма. Повидимому, писателю было достаточно ясно, что в самой Англии нет возможностей для реального облегчения участи бедноты.

«Холодный дом». В следующем романе Диккенса «Холодный дом» (Bleak House, 1853) английская действительность также изображена достаточно широко, но картина, нарисованная писателем, отличается большей мрачностью. Диккенс и здесь показывает мнимое благополучие семейного быта правящих классов. Значительное место занимает в романе история леди Дэдлок, чопорной аристократической дамы, в жизни которой, как выясняется, была тайна — она имела внебрачного ребёнка. Вторая сюжетная линия романа — тяжба за наследство. И семейная драма леди Дэдлок, и судебный процесс служат Диккенсу материалом для критики правящих классов и государственной системы Англии. Писатель не только обли-

чает нравственные пороки аристократов и буржуа, он делает шаг вперёд в своём творчестве, переходя к критике общественно-политической системы Англии в целом. Диккенс показывает, что законодательство и все юридические учреждения буржуазного государства не имеют ничего общего с понятием справедливости. Чиновники используют свои судейские должности для наживы. Бюрократическая система судопроизводства такова, что тяжба за наследство затягивается на долгие годы, и судебные издержки поглощают всю огромную сумму, из-за которой шёл процесс.

Замечательны страницы романа, где Диккенс с убийственным сарказмом рисует буржуазный парламентаризм и правительственную систему Англии. С презрением пишет он о борьбе буржуазных политических партий — консерваторов и либералов, представленных господами Кудль и Дудль, соперничающих за овладение браздами власти. При этом Диккенс подчёркивает, что, вопреки уверениям буржуазной прессы, народ совершенно равнодушен к этой борьбе двух партий господствующего класса, понимая, что им нечего ждать от них.

Картина, нарисованная Диккенсом, находится в соответствии с одним его высказыванием по политическим вопросам, относящимся к 50-м годам: «С каждым часом во мне крепнет старое убеждение, что наша политическая аристократия вкупе с нашими паразитическими элементами убивает Англию. Я не вижу ни малейшего проблеска надежды. Что же касается народа, то он так резко отвернулся и от парламента, и от правительства и проявляет по отношению и к тому и к другому столь глубокое равнодушие, что подобный порядок вещей начинает внушать мне самые тревожные и серьёзные опасения. Дворянские предрассудки, с одной стороны, и привычка к подчинению с другой, совершенно парализуют волю народа. Всё рухнуло после великого XVII века. Больше не на что надеяться».

Под «великим XVII веком» Диккенс подразумевает Кромвелевскую революцию, в которой народные массы сыграли решающую роль, свергнув феодальную монархию Стюартов. Это высказывание, как и весь роман «Холодный дом», — свидетельство непримиримого отношения Диккенса к буржуазной Англии, всё большего углубления критики пороков существующего строя.

«Тяжёлые времена». Новый подъём борьбы пролетариата, оправившегося после поражения 1848 года, опять привлёк внимание английского общества к социальному вопросу. Диккенс откликнулся на это романом «Тяжёлые времена» (Hard Times, 1854). Если во всех предшествующих произведениях социальный конфликт изображался Диккенсом как конфликт между богатством и бедностью, то в новом романе писатель с исключительной чёткостью отразил основное противоречие буржуазного общества — противоречие между трудом и капиталом. Значение книги состоит также в том, что Диккенс показал в ней классовую борьбу между пролетариатом и капиталистами.

Местом действия является вымышленный город Коктаун, облик которого соединяет все типичные черты индустриальных центров буржуазной Англии с их вопиющими контрастами богатства и нищеты. Бесчеловечность буржуазной цивилизации сказывается уже во внешнем облике города с его уродливыми домами из красного кирпича, однообразными улицами, с копотью и дымом от фабричных труб, с грязью рабочих кварталов.

Диккенс со всей силой сатирического обличения обрушивает на типичных представителей буржуазии Баундерби и Гредграинда, показывая, что эксплуататорская практика сочетается с бездушной идеологией меркантилизма. Люди этой среды не признают никаких моральных ценностей. Для них высшее благо — деньги. Капиталист Баундерби, гордящийся тем, что он «сам сделал себя», любит разглагольствовать о том, что всякий бедняк, будь у него столько же ума и предприимчивости, сумел бы, как и он, подняться из грязи. Он категорически утверждает, что рабочие сами виноваты в своей бедности, и ничто не мешает им последовать его примеру.

В образе Гредграинда представлен типичный сторонник «манчестерской школы», распространяющий «философию» чистогана на все сферы жизни. Гредграинд — «человек действительности. Человек фактов и цифр. Человек, который действует по принципу, что дважды два четыре и ничего больше, и которого вы не уговорите признать ещё что-нибудь сверх того». Это именно та доктрина, которая, по словам одного из персонажей романа, в применении к рабочим означает, что «с ними считаются, как с рабочей силой, и распоряжаются ими, как цифрами в вычислениях или как машинами, у которых нет ни любви, ни вкуса, у которых нет ни воспоминаний, ни привязанностей, у которых нет души, чтобы томиться, и нет души, чтобы надеяться».

Диккенс пишет о пагубном влиянии господства буржуазии на судьбу народа. Он наглядно изображает, до какого ужасного, полускотского существования низводит буржуазия рабочих. Утрата человечности — это не только результат экономической структуры общества, но и следствие сознательно пропагандируемой буржуазной идеологии, воплощением которой является «философия фактов» Гредграинда; для него реально только то, что можно измерить, взвесить и сосчитать. Свою точку зрения он проводит во всём: в вопросах воспитания, образования, в семейной жизни и т. д. Баундерби вполне солидарен с ним, считая, что «праздное воображение — весьма плохая вещь для всякого».

Диккенс показывает судьбы представителей молодого поколения буржуазии. Трагической оказывается судьба Луизы Гредграинд, которую отец выдаёт за Баундерби. Она приняла «философию фактов» и полагала, что богатство старика Баундерби даст ей всё необходимое в жизни. Ей приходится убедиться в том, что человеку нужна ещё и любовь, а этого Баундерби дать ей не может. Трагикомически раскрывается та же тема в истории Тома, сына Гредграинда, также воспитанного на «философии фактов». Лишённый моральных

устоев, он совершает кражу. Будучи уличён, он оправдывается перед отцом ссылкой на его собственную «философию фактов», утверждая, что согласно статистике в обществе всегда оказывается определённый процент преступников, в число которых он и попал.

Диккенс-гуманист протестует против пренебрежения буржуазии к духовным ценностям жизни. Бродячий цирк, изображённый в романе, символически воплощает в себе тот мир романтических чувств и интересов, существование которых не хотят признать Баундсберби и Гредграйнд. Глубокий смысл имеет образ бедной девочки Сесилии, которая не может примириться с определением Гредграйнда, что лошадь только «четвероногое», а не живое существо, созданное природой. Дочь клоуна Сесилия принадлежит к числу тех, кто вносит в жизнь радость, ибо она девочка, «понимающая до конца язык, на котором говорят дети; знающая, что нельзя пренебрегать их невинной прелестной фантазией; усердно старающаяся изучить своих скромных друзей и украсить их жизнь среди механического труда и будней теми благами и радостями воображения, без которых увядает младенческое сердце, а самая крепкая физическая возмужалость будет оцепенением смерти...»

С большим реализмом описывает Диккенс безрадостную жизнь промышленных рабочих. Он не ограничивается изображением страданий рабочего класса, но показывает также его растущее самосознание, стремление рабочих добиться человеческих условий жизни. Диккенс не был первым английским писателем, показавшим рабочее движение: до него это сделали Шарлотта Бронте («Шерли»), Элизабет Гаскель («Мэри Бартон»). Однако, если Диккенсу и не принадлежит честь введения этой темы в английскую литературу, он воплотил её с наибольшей художественной силой.

В романе отражено чартистское движение. Диккенс показывает, что борьба пролетариата явилась естественным результатом стремления рабочих отстоять свои человеческие права. Герой романа, рабочий Стивен Блекпул весьма выразительно характеризует контраст между богатством капиталистов и нищетой рабочих: «Оглянитесь на наш город — такой богатый, — и посмотрите на это множество людей, собранных в нём — ткачей, чесальщиков, подёнщиков, всех, живущих на один и тот же лад, кое-как от колыбели до могилы. Посмотрите, как мы живём и где мы живём, и по сколько человек вместе, и на что мы можем рассчитывать... И посмотрите, как процветают фабрики! Но нас это не приближает ни к чему... за исключением смерти».

Диккенс отразил борьбу двух течений в чартистском движении: сторонников «физической силы» и «моральной силы». Первые представлены в лице агитатора Слэкбриджа, приехавшего из Лондона, чтобы побудить рабочих к решительным действиям против фабрикантов. Отвергая принцип революционного насилия, Диккенс изобразил Слэкбриджа демагогом, вводящим в заблуждение рабочих. Сочувствие писателя на стороне Стивена, позиция которого, в

сущности, совпадает со взглядами чартистов — сторонников «моральной силы».

Хотя Диккенс и обнаруживает несомненную ограниченность в своих взглядах на борьбу рабочего класса, исключая революционные методы и ограничиваясь признанием мирных средств борьбы, тем не менее роман свидетельствует о том, что в конфликте между классами Диккенс был на стороне рабочих и против буржуазии.

Современная Диккенсу буржуазная критика отрицательно отнеслась к роману. Известный буржуазный критик и историк Маколей охарактеризовал «Тяжёлые времена» как выражение «мрачного социализма». Хотя Диккенс и не пришёл к подлинно социалистическим взглядам, но буржуазный критик, исходя из своих позиций, правильно подметил, что книга Диккенса была антибуржуазной и что роман отражал глубочайший протест народных масс против капитализма.

«Крошка Доррит». В центре романа «Крошка Доррит» (Little Dorrit, 1857) история семейства Доррит, вокруг которой Диккенс создаёт широкую картину жизни современного общества, охватывающую положение разных классов.

Разорение сделало мистера Доррита обитателем долговой тюрьмы Маршалси. Буржуа до мозга костей, он даже в своём униженном положении стремится сохранить респектабельный вид. Нищий, он любит строить из себя большого барина. Подачки, которые мистер Доррит вымаливает, он именует приношениями. Всё его поведение обнаруживает не только привычки человека паразитарной среды, но и совершенно неистребимый эгоизм. Заботясь о своём благополучии, он готов на любую низость: например, он настаивает на том, чтобы его дочь Эми (крошка Доррит) не отвергала ухаживаний сына тюремщика, ибо Дорриту это необходимо для сохранения привилегированного положения среди заключённых.

Такие же эгоисты его дети Фанни и Том; но иной характер у младшей дочери — крошки Доррит. Она — воплощённое самопожертвование. Скрамная и незаметная, Эми является опорой всей семьи. Она без усталости трудится и на жалкие заработанные гроши помогает отцу, сестре и брату, которые принимают её услуги, как должное и ни в малейшей степени не ценят её самоотверженность.

Воплощением самого жестокого бездушия и эгоизма является миссис Кленнем. На душе у этой властной и деспотичной женщины преступление. Она стремится искупить его суровой пуританской религиозностью, но при этом ей и в голову не приходит восстановить справедливость и отдать имущество, которым она незаконно владеет.

С большой сатирической остротой изображены в романе и другие стяжатели: благообразный «патриарх» Кесби, живущий на доходы от убогих трущоб, в которых ютятся бедняки, и банкир Мердль, прикрывающий свои грязные махинации лоском светского человека. Диккенс показывает, что каждый из них наживает за счёт маленьких людей, которые становятся жертвами их корыстных appetитов.

Социальные контрасты рельефно представлены Диккенсом не

только в образах людей, но и в описании обстановки, окружающей персонажей романа. С одной стороны — обитатели нищеты и страданий: долговая тюрьма Маршаллси и «Подворье разбитых сердец»; с другой — дома богачей: мрачный дом Кленнемов, уютный особнячок Кесби, идиллическое поместье Мигльса, дворец Мердля и роскошное итальянское палаццо, в котором поселяется семья Доррита после его освобождения из тюрьмы.

Как всегда у Диккенса, несмотря на нужду и горе бедноты, в её среде встречаются подлинно человеческие чувства, тогда как в мире богатых царят ложь, лицемерие, алчность и преступность. Посетителями высоких нравственных идеалов являются главные герои романа Эми и Артур Кленнем. Эми и в нищете, и в богатстве сохраняет все свои прекрасные качества. Артур — глубоко честный человек. Узнав о том, что богатство его семьи приобретено нечестным путём, он делает всё, чтобы восстановить справедливость, даже в ущерб своему материальному положению. В этих двух героях Диккенс воплощает свой идеал бескорыстия и альтруизма.

Судьбы отдельных людей Диккенс связывает с социально-политическими условиями Англии. Он посвящает ряд страниц романа блестящей сатире на английское правительство. Писатель создаёт ставший классическим образ государственного учреждения буржуазной Англии — «министерство околичностей». Вся «наука управления» этого министерства выражена в принципе — ничего не делать. «... Вопрос «как не делать этого» всегда был важнейшим из вопросов для всех государственных учреждений и профессиональных политиков. Конечно, каждый новый премьер и каждая новая партия, заполучив бразды правления обещанием сделать то-то, и то-то, тотчас, по достижении власти, начинали напрягать все свои способности, чтобы не сделать этого». Диккенс указывает, что и парламент придерживается той же политики: «Прения в обеих палатах в течение всей сессии стремились к одной цели: уяснить, как не делать этого».

Правящий класс Англии представлен в образе семейства Барнакль. Фамилия эта по-русски означает полипы. Как полипы, присосалась эта богатая аристократическая семья к государственному аппарату страны: её члены рассеяны по всем государственным учреждениям и занимают всевозможные государственные посты. По отношению к парламенту они придерживаются такой тактики — «запугивают большинство членов парламента до потери способности возражать».

Вместо того чтобы заботиться о благе государства, Барнакли употребляют все усилия лишь для сохранения своего господствующего положения в нём. Но хотя они и претендуют на то, чтобы быть представителями государственных интересов, они всё более теряют доверие общества. Диккенс пишет по этому поводу: «Одно из двух: либо нация была обязана Барнаклям, либо Барнакли были обязаны нации. Вопрос этот не был решён единогласно: у Барнаклей было своё мнение, у нации — своё».

Если в лице Барнаклей изображены представители старого господствующего класса — обуржуазившиеся дворяне, то фигура Мердль предстаёт в романе как воплощение силы новой буржуазии. Банкир Мердль не только финансист, но и промышленник. Он участвует в самых различных предприятиях. Щупальцы Мердль проникают повсюду. С его силой считаются и Барнакли. В этом отношении очень интересен эпизод, в котором изображено, как Мердль добивается назначения своего глупого и бездарного пасынка Спарклера на важный государственный пост. Диккенс показывает, как смыкается правящая аристократия с финансовыми и промышленными магнатами Англии.

Все склоняются перед богатством Мердль, хотя, как саркастически замечает Диккенс, он слеплен из самой обыкновенной глины. Перед Мердлем «пресмыкались с подобострастием грубейшего дикаря, падающего в прах перед чурбаном или змеей, в которых его земной ум видит божество».

Диккенс не ограничивался сатирическим обличением пороков буржуазного общества в своих романах и на протяжении 50-х годов неоднократно выступал с речами и статьями по общественным вопросам, в особенности подчёркивая необходимость решительного улучшения условий существования народных масс. В 1854 году Диккенс опубликовал обращение «К рабочим» (To Workingmen). Он призывал их «твёрдо настаивать прежде всего на своём праве и на праве своих детей получить всё необходимое для жизни и здоровья, созданное провидением для всех; решительно воспротивиться тому, чтобы именем народа зря пользовалась любая партия, пока дома рабочих не будут очищены, пока им не будут обеспечены чистота и приличные условия жизни».

«Повесть о двух городах». Чем больше вглядывался Диккенс в современную ему действительность, тем яснее становилось для него, что основной социальный вопрос действительно требует своего решения. Он понимал, что народные массы доведены до той грани, когда они могут пойти на самые отчаянные действия. Это получило выражение в одном из писем Диккенса. «Я считаю, что недовольство в стране тем страшнее, что оно тлеет, не вспыхивая пожаром. То, что происходит у нас, чрезвычайно напоминает мне настроения во Франции накануне первой революции и может привести к взрыву из-за любого самого незначительного повода», — так писал Диккенс в 1855 году.

В связи с этим, у Диккенса возникла мысль о романе, посвящённом первой буржуазной революции во Франции, и он написал «Повесть о двух городах» (*A Tale of Two Cities*, 1859). Как и первый исторический роман Диккенса, «Барнеби Рэдж», это произведение было откликом писателя на проблемы современности. Диккенс создал сложный узел событий, в котором судьбы отдельных лиц сплетались с ходом социальной борьбы 50-х годов, предшествовавшие революции, и во время революции. Главным источником для ознакомления с историей этого периода была для Диккенса «История

французской революции» Карлайля, которая оказала значительное влияние на трактовку Диккенсом исторических событий.

Роман Диккенса, в силу противоречивости позиций писателя, подал повод к неверным толкованиям. Буржуазная критика считает, что Диккенс безоговорочно осудил революцию, которая в его изображении будто бы выглядит только кровавым кошмаром. Марксистская критика, исходя из объективного смысла романа и известных высказываний Диккенса по социально-политическим вопросам, выявляет двойственность и противоречивость отношения писателя к проблемам революции.

Действительно, Диккенс показал в своём романе, что народ во время французской революции сурово и беспощадно расправился со своими угнетателями. Это соответствует исторической правде. Однако он отнюдь не считал действия народных масс лишь проявлением их злой воли: из романа явствует, что причиной народного гнева были те поистине бесчеловечные условия феодально-монархического режима, от которых массы страдали в течение столетий. Рассказанная Диккенсом история Манета характерна для дореволюционной Франции. Случайный свидетель дворянского своеволия и жестокости, доктор Манет возымел наивное намерение пожаловаться королевскому министру. За это его схватили и без всякого суда заточили в Бастилию, где он после многих лет, проведённых в одиночестве, лишился рассудка.

Диккенс показывает, что революционный террор, направленный против аристократии, был следствием гнева всех угнетённых и униженных, накопившегося за века феодального режима. Но хотя Диккенс считает поведение народа объяснимым, сам он не может примириться с террором, в особенности потому, что, по его мнению, народ в слепой ярости уничтожает не только виноватых, но и невинных. Ограниченность Диккенса проявляется в том, что он односторонне видит в революции только возмездие народных масс, не замечая тех больших социальных преобразований, которые она осуществила. Более того, он даже склонен противопоставлять идеализированное описание мирного быта Англии в те же годы хаосу, которым сопровождалось низвержение феодального режима во Франции.

Морализаторский подход, вообще свойственный Диккенсу в трактовке социальных проблем, сказался и в этом романе. Идея кровавого возмездия Диккенс противопоставляет идеал всепрощения и самопожертвования. Аристократ Шарль Дарнэ, возмущённый несправедливостью своего класса, отказывается от дворянского титула и поместий и уезжает в Англию. Когда он после взятия Бастилии возвращается во Францию, чтобы подтвердить отказ от дворянских привилегий, его арестовывают и, как аристократа, приговаривают к гильотинированию. Его спасает англичанин Сидней Картон, который, любя жену Дарнэ, решает пожертвовать собой и, пользуясь удивительным внешним сходством с французом, занимает его место в тюрьме и идёт под нож гильотины. Поступок Картона

представляется Диккенсу высшей степенью человечности, ибо Картон жертвует собой ради более удачливого соперника и ради счастья любимой женщины. Доктор Манет выражает ту же диккенсовскую идею всепрощения, когда он отказывается от мести виновникам его долголетнего заключения в тюрьме.

В противоположность этим персонажам введена француженка Тереза Дефарж, ведущая счёт всем несправедливостям дворян. Она сестра жертвы, за которую некогда так неосмотрительно заступился Манет. Тереза жаждет мести, и это становится манией, в конце концов приводящей её к гибели.

«Повесть о двух городах» лишена столь характерного для Диккенса юмора; здесь преобладает мрачная патетика, напряжённый драматизм. В произведении нет эпизодов, которые давали бы эмоциональную разрядку читателю.

Своим романом Диккенс хотел разрушить буржуазный оптимизм в отношении перспектив общественного развития Англии. Буржуазии, уверенной в своём прочном господстве, Диккенс напоминает о бедствиях народа и о страшной расплате, которая уже однажды постигла угнетателей. Не сочувствуя идее революции, писатель полагал, что пренебрежение к нуждам народа, игнорирование его прав с неизбежностью приведёт к взрыву возмущения народных масс. «Повесть о двух городах» написана не против революции, а против господствующих классов, которые своим бесчеловечным угнетением доводят народные массы до необходимости прибегнуть к крайним средствам для защиты своих человеческих прав.

ЧЕТВЁРТЫЙ ПЕРИОД

«Повесть о двух городах» была произведением, в котором отразился кризис диккенсовского оптимизма. Писатель всё глубже ощущал невозможность примирения враждующих в обществе сил, для него всё яснее становилось, что буржуазное общество по самой своей природе не способно разрешить противоречия жизни. Это определило дух произведений Диккенса в последнее десятилетие его жизни.

«Большие надежды». Новое мироощущение Диккенса получило выражение в романе «Большие надежды» (*Great Expectations*, 1861). Диккенс обратился к теме, которая уже до него освещалась в художественной литературе. Это — тема краха иллюзий о жизни, раскрытая с таким блеском Бальзаком в «Утраченных иллюзиях» и в ряде других произведений.

Диккенс перекликается в этом романе и с Теккереем, который раньше него отразил в романе «Пенденнис» эту важную сторону социальной психологии буржуазного общества.

Герой романа, бедный сирота Пип, после тяжёлой, полной всяких испытаний юности неожиданно становится предметом благодеяний неизвестного покровителя, и перед ним открываются перспективы благополучия. Однако «большие надежды» на счастье

оказываются разбитыми. Рассеивается заблуждение Пипа о том, кому он обязан выпавшим ему богатством. Он полагал, что ему покровительствовала мисс Хэвишем, странная дама, ведущая уединённый образ жизни и воспитывающая сироту Эстеллу, которую любит Пип. Оказывается, что покровителем Пипа был беглый каторжник, решивший отблагодарить его за то, что он единственный проявил к нему когда-то человеческое отношение. Рушится надежда героя соединиться с любимой женщиной, которая выходит замуж за другого. Пип начинает видеть грязь жизни, жестокость людей, их жадность, эгоизм.

В этом романе Диккенс с прежней силой обличает пороки буржуазного общества. Как всегда, он противопоставляет нравственным уродствам буржуазной среды добродетели таких честных тружеников, как, например, кузнец Джо Гарджери. Однако Диккенс не создаёт образов и эпизодов, которые вносили бы хоть немного света в мрачную картину жизни, нарисованную им.

И всё же даже в этом романе о крахе оптимистических иллюзий относительно буржуазного общества Диккенс завершил развитие сюжета благополучной концовкой. Есть основания полагать, что на него повлиял писатель Бульвер-Литтон, с которым Диккенс в этот период был в приятельских отношениях. Но если Диккенс и уступил настояниям Бульвера, то благополучие финала в высшей степени условно и относительно.

Возвратившись после нескольких лет отсутствия в Англию, Пип снова встречается с Эстеллой, к тому времени понявшей, что её брак с Бенгли Дремлем был полной неудачей. Её жестокий и грубый муж как раз во-время делается жертвой несчастного случая и умирает, предоставляя герою возможность соединиться с овдовевшей Эстеллой. Но оба они уже достаточно испытали в жизни, чтобы верить в возможность безоблачного счастья.

«Наш общий друг». Начиная с «Оливера Твиста», Диккенса всегда интересовали тёмные уголки английской действительности, и во многих романах он изображал всякого рода преступников и преступления. Если в начале они воспринимались Диккенсом как отступление от нормы, то с годами писатель постепенно приходил к пониманию того, что существующий социальный строй делает преступность закономерным и распространённым явлением жизни. В последних романах Диккенса уголовные мотивы и тема преследования и раскрытия преступления занимают поэтому значительное место. Не вытесняя основных для Диккенса социально-этических тем, проблема преступности уживается рядом с ними, дополняя и развивая их.

Так обстоит дело в последнем законченном романе Диккенса «Наш общий друг» (*Our Mutual Friend*, 1865). Изгнанный своим суровым отцом, Джон Хармон после его смерти возвращается в Англию, где его ожидает большое наследство. Согласно завещанию, он должен жениться на Бэлле Уильфер, с которой он незнаком. Желая узнать характер будущей жены, Хармон решает скрыть

свой приезд. Случай, чуть не кончившийся трагически для него, помогает ему осуществить намерение. Он меняется документами с неким Роксмитом, и тот пытается убить Хармона, чтобы овладеть его наследством. Покушавшийся на Хармона погибает. Когда впоследствии вылавливают труп утопленника, то подозрение в убийстве мнимого Хармона падает на подлинного Хармона.

Эта линия сюжета переплетается с другой. Осуществляя своё намерение, Хармон под именем Джона Роксмита поступает секретарём к Боффину, который, ввиду отсутствия законного наследника (т. е. Хармона) управляет его имуществом. В доме добряка Боффина Роксмит знакомится с девушкой, предназначенной ему в жёны. Бэлла Уильфер оказывается очень легкомысленной. Обеспеченная жизнь под крылышком добродушных супругов Боффин сделала её высокомерной. Чета Боффинов решает заняться перевоспитанием Бэллы. Мистер Боффин притворяется, будто он стал жестокосердным скупцом. Он всячески угнетает своего секретаря Хармона-Роксмита. В душе Бэллы просыпается сознание, что богатство портит людей, и вместе с тем она не может не оценить достоинств «бедняка» Роксмита. Она покидает Боффинов и следует за изгнанным Роксмитом, который женится на ней. Впоследствии выясняются права Хармона, и он вместе со своей женой Бэллой вступает во владение своим имуществом.

Диккенс-сатирик снова предстаёт во всём блеске своего дарования в эпизодах, посвящённых изображению буржуазной и аристократической среды. Среди сатирических образов выделяются фигуры представителей недавно разбогатевшего семейства Вениринг с их смешными претензиями на аристократизм и особенно образ мистера Подснепа. Он — классическое воплощение самодовольной ограниченности буржуа. Подснеп, как пишет Диккенс, «никогда не мог понять, почему люди постоянно недовольны», и он «был горд тем, что подавал обществу блестящий пример, будучи всегда доволен всем, а особенно самим собой». Он категорически не желал признавать существования отрицательных явлений жизни, всего того, что может нарушить его самодовольный покой. «Не признаю!» заявлял он. Подснеп глубоко уверен в том, что существующий строй — самый справедливый и наилучший из возможных: «Мы, англичане, гордимся нашей конституцией. Она была дарована нам провидением. Наша страна — самая счастливая». В образе Подснепа Диккенс увековечил тупое самодовольство консервативных буржуа. Сатирический тип, созданный писателем, оказался настолько метким, что дал повод для возникновения термина «подснепизм».

- ✓ **Особенности реализма Диккенса.** Ни один английский писатель XIX века не создал такой всеобъемлющей картины буржуазного общества, как Диккенс. В его произведениях изображены все классы и социальные группы Англии эпохи промышленного капитализма. Ни один писатель-современник не охватил так широко социальную проблематику, не представил с такой наглядностью главные конфликты, характерные для данного общества. Именно эта полнота и

многосторонность отражения жизни возвышают Диккенса над другими писателями того времени.

Диккенс постоянно касался в своих романах самых тёмных и отрицательных сторон действительности. Он изображал всевозможные пороки общества и его отдельных представителей, но его произведения никогда не оставляют у читателя чувства отвращения, ибо Диккенс постоянно имеет перед глазами идеал подлинной человечности, и всё, описываемое им, он сопоставляет с этим идеалом. Отсюда и возникает то ощущение большой моральной чистоты и красоты, которое оставляют в душе читателя романы великого реалиста.

Это качество Диккенса особенно наглядно вырисовывается при сравнении его произведений с книгами тех писателей конца XIX и начала XX века, которые объективистски и натуралистически воспроизводят буржуазную действительность. Правильно показывая всю грязь жизни классового общества, такие писатели слишком подчиняются материалу действительности.

Диккенс — реалист, но он в подлинно творческом духе перерабатывал этот материал, ставя его на службу высоким идейным задачам. Диккенс хотел быть учителем жизни, воспитателем людей. Но для этого он не прибегал к проповедям, а стремился всем строем своих образов, проникновением в социальную, моральную сущность героев вызвать у читателей либо чувства гнева, негодования, либо симпатии и любви к изображаемым им людям.

Эмоциональность составляет одну из важнейших особенностей реализма Диккенса. Каждый характер, каждая ситуация предстаёт в его романах в определённом эмоциональном ключе. У Диккенса нет безлично объективных описаний. Мы всегда ощущаем отношение писателя к тому, что он изображает, и проникаемся сами этим же отношением.

В произведениях Диккенса господствуют три эмоциональные стили, получающие выражение в сатире, юморе и патетике.

Когда писатель хочет вызвать у нас чувство негодования или отвращения к отрицательным явлениям действительности, он прибегает к сатире. Сарказмы Диккенса язвительны и убийственны. Он беспощадно обнажает нравственное уродство стяжателей и эгоистов — всякого рода деспотов. Уже самый внешний облик какого-нибудь Сквирса, Квилпа, Урин Гипа отвратителен. Но даже и тогда, когда персонаж обладает внешней респектабельностью, как «моральный» мистер Пексниф или гордый Домби, писатель достигает того же эффекта, срывая с них маски, обнажая бесчеловечность мотивов, определяющих поведение этих людей. Смех, вызываемый сатирой Диккенса, смешан с чувством негодования по поводу отрицательных и уродливых явлений или характеров, порождённых буржуазным обществом.

Совсем иной оттенок смеха бывает у Диккенса тогда, когда он изображает в комическом виде положительные характеры: Ньюмена Ноггса («Николай Никльби»), Дика Суивелера («Лавка древностей»), Тутса, капитана Катля («Домби и сын»), Бетси Тротвуд («Да-

вид Копперфильда», Бoffина («Наш общий друг») и других. Смех, вызываемый этими фигурами, только усугубляет нашу симпатию к ним, ибо даже их комические черты и забавные причуды лишь способствуют тому, что мы ещё нежнее любим этих хороших и добрых людей. Более того, хорошее и доброе, свойственное им, раскрывается в их чудачковатом поведении.

В произведениях Диккенса патетика сопутствует драматически напряжённым ситуациям и характерам, предстающим в наиболее критические моменты своей жизни. Эта патетика имеет у Диккенса две разновидности. В одном случае перед нами характеры злодеев-преступников, как Билль Сайкс («Оливер Твист») или миссис Клен-изм («Крошка Доррит»). В изображении таких персонажей и связанных с ними ситуаций Диккенс не избегает мелодраматизма.

В других случаях перед читателем предстают патетические фигуры добрых, хороших людей, судьба которых складывается печально и даже трагически, как, например, маленькая Нелл («Лавка древностей»), Поль («Домби и сын»), Стивен Блекпул («Тяжёлые времена»). Страдания героев, их беззащитность перед лицом обстоятельств, которых они не могут преодолеть, вызывают у Диккенса чувство глубокой жалости к ним, часто переходящей в сентиментальную слезливость.

Композиция многих романов Диккенса строится вокруг судьбы отдельного человека («Оливер Твист», «Давид Копперфильд» и др.) или целой семьи («Мартин Чезльвит», «Домби и сын» и др.). Диккенс внимательно прослеживает жизненный путь героя, его борьбу за существование, в процессе которых формируется его личность. Этот тип композиции сближает романы Диккенса с романами реалистов XVIII века. Подобно Фильдингу и Смоллету, Диккенс исходит из задач формирования личности. Но произведения Диккенса отличаются от романов XVIII века большим драматизмом, свойственным конфликтам сложившегося буржуазного общества XIX века.

В некоторых романах, начиная с 50-х годов, у Диккенса возникает иной принцип композиции. В «Холодном доме» в центре — канцлерский суд, в «Крошке Доррит» — тюрьма Маршаллси, вокруг которых строится судьба действующих лиц.

В критике было справедливо отмечено, что после Шекспира ни один английский писатель не создал такого большого количества живых образов людей. Именно в изображении характеров с наибольшей силой проявилась гениальность Диккенса как художника. Образы, созданные им, необычайно жизненны. Диккенс умел нарисовать портрет героя так, что читатель совершенно конкретно и точно представлял его себе. Лицо, фигура, одежда, манера речи, привычки, причуды — всё это представлено у Диккенса с изумительной наглядностью. Диккенс придавал каждому персонажу своеобразный, запоминающийся облик.

При всём многообразии характеров, созданных Диккенсом, они могут быть сведены к трём группам. Первую составляют

образы идеальных молодых героев и героинь, судьба которых составляет основу сюжетов произведений писателя (Николай Никльби, маленькая Нелл, Артур Кленнем, Эми Доррит и другие). Ведя борьбу за существование, они противопоставляют злу в обществе своё нравственное благородство, самоотверженность и доброту. В финале романов изображается их моральная победа.

Другую группу составляют злодеи, являющиеся носителями пороков буржуазного общества. Характеры злодеев приобретают у Диккенса чёткую социальную определённость. Это — ростовщики, капиталисты, законники-крючкотворы и всякого рода авантюристы, нечестными путями наживающие богатства (Ральф Никльби, Джонас Чезльвит, Квилп, Мердстон и другие). В конце романа их ожидает либо нравственная кара, либо физическая гибель.

Третья категория персонажей Диккенса — всякого рода чудачки, люди стоящие вне буржуазной практики, за смешными причудами которых скрывается подлинная человечность. Они помогают героям и героиням в преодолении жизненных трудностей и бед.

Диккенс не списывал с действительности, а творчески воспроизводил её. Большую роль в этом играло воображение художника, который, взяв какой-нибудь реальный факт или характер, домысливал его до полной логической и жизненной завершенности. Это — то качество Диккенса, которое иногда характеризуют как склонность к преувеличениям. По существу, здесь следует говорить не о преувеличении, а о художественном заострении типичных жизненных явлений, полное выявление содержащихся в них возможностей. Диккенс не боялся ни гротеска, ни карикатуры: в его руках они помогали полнее выявлять сущность характера, создавать ту эмоциональную атмосферу, о которой говорилось выше.

Диккенс вводит в свои реалистические произведения некоторые элементы фантастики. Более того, даже реальные жизненные явления он иногда силой своего воображения доводит до такой степени напряжения, что и они приобретают несколько фантастический характер. В критике не без основания было замечено, что Диккенс пользуется приёмами народной сказки, как бы создавая новый фольклор — фольклор большого капиталистического города, сказки о чудесных происшествиях в условиях прозаической буржуазной цивилизации.

С романтизмом Диккенса сближает и введение в романы какой-либо тайны, связанной с судьбами героев (тайна происхождения Оливера Твиста, тайна миссис Кленнем в «Крошке Доррит», тайна леди Дедлок в «Холодном доме» и т. д.). В этом проявилось то, что Диккенс, подобно романтикам, не мог до конца постигнуть законы буржуазного общества. Непонятность их и выражается у него в таинственности, окружающей некоторых его героев или сопутствующей событиям их жизни.

Наконец выражением романтического начала у Диккенса становится также одухотворённость всего изображаемого им: не только ясно выраженный эмоциональный склад каждого человека, но и

одухотворенность мира вещей. Дома, в которых обитают его персонажи, подобны живым существам, они подстать своим обитателям — то мрачные и суровые, то нарядные и весёлые. Природа не безразлична к героям Диккенса. Она радуется вместе с хорошими людьми, печалится вместе с ними, обрушивает свои грозы на злых и дурных.

Эти элементы в сочетании с подчёркнутой эмоциональностью всего строя повествования дают право говорить о наличии черт романтики в творчестве Диккенса. Как было сказано выше, такое сочетание является одним из свойств классического реализма XIX века.

Язык Диккенса отличался необыкновенным богатством. И дело здесь не только в огромном количестве слов, составляющих словарь писателя, который насчитывает около 20 тысяч лексических единиц, а в том изумительном мастерстве, с которым Диккенс применял богатства живого народного языка.

Персонажи Диккенса характеризуются не только своими поступками, но и особой, свойственной каждому из них манерой речи. Их характер выявляется и в том, что они говорят, и в том, как они это говорят. Диккенс был бесконечно изобретательным в придумывании особых форм и способов выражения мыслей у каждого персонажа. У каждого есть свои языковые вкусы и причуды. Нередко комизм того или иного действующего лица определяется именно смешными особенностями его речи.

Язык авторских описаний у Диккенса отнюдь не был безличным; наоборот, авторская речь и была одним из главных средств, при помощи которого Диккенс придавал определённую эмоциональную окраску повествованию. Сатирические сарказмы, юмор, патетика — всё это получало выражение прежде всего в языке. Повторы, олицетворения, смелые метафоры, неожиданные сравнения — все фигуры речи, способные оживить рассказ, придать ему образность, в изобилии использовались Диккенсом. Он был мастером словесного пейзажа. Достаточно вспомнить описание бури в «Давиде Копперфильде» или лондонского тумана в начале «Холодного дома», чтобы представить себе силу мастерства Диккенса в воссоздании картин природы.

В произведениях Диккенса перед читателем во всей живости и наглядности предстаёт не только мир, в котором жил писатель, но и сам он. На всём чувствуется печать замечательной личности художника, который жил вместе с созданиями своего воображения. Перед нами раскрывается великая и прекрасная душа человека, который страстно ненавидел все уродства жизни и любил людей, стремясь сделать их силою своего искусства более счастливыми и хорошими.

ТЕККЕРЕЙ

Теккерей наряду с Диккенсом является крупнейшим представителем критического реализма в английской литературе XIX века. Его творчество также рисует правдивую картину жизни буржуазного общества, однако Теккерей несколько иначе подходил к задачам искусства и имел иные, чем Диккенс, взгляды на жизнь.

Биография. Жизненный путь Теккерея сложился иначе, чем у Диккенса. Если последний вступил в жизнь как бедняк, прошёл трудный путь и завоевал себе положение литературным трудом, то Теккерей вышел из среды состоятельных людей и лишь позднее был обстоятельствами жизни вынужден обратиться к литературной работе, которая, однако, долгое время не приносила ему ни морального, ни материального успеха.

Вильям Мейкпис Теккерей (William Makepeace Thackeray, 1811—1863) родился в Калькутте в семье состоятельного служащего Ост-Индской компании. Отец умер, когда будущему писателю было пять лет, оставив ему большое наследство. Шестилетнего Вильяма отправили в Англию, где он жил под опекой родных и учился сначала в школе Чартерхауз, а затем поступил в Кембриджский университет. Несмотря на большие способности, Теккерей учился плохо. Его больше увлекало сочинение сатирических стихов и занятия живописью. Он мечтал о том, чтобы стать художником, и поэтому, не закончив курса, бросил университет и уехал за границу. Теккерей отправился в Германию и посетил в Веймаре Гёте. Затем он поселился в Париже, где вращался в кругах артистической и литературной богемы. Однако, решив закончить образование, Теккерей вернулся в Лондон и стал учиться в одной из юридических школ. Банкротство индийского банка, в который было вложено всё его наследство, оставило Теккерея без средств к существованию. Он сделал отчаянную попытку поправить положение дел игрой в карты, но ещё хуже залез в долги.

Тогда Теккерей стал зарабатывать на жизнь как художник-карикатурист. В 1836 году он женился. Примерно в это же время покончил самоубийством первый иллюстратор «Записок Пикквикского клуба», и Теккерей предложил свои услуги Диккенсу, который отверг их. Много лет спустя на одном банкете в присутствии Диккенса Теккерей, вспомнив об этой их встрече, сказал, что считает себя обязанным Диккенсу за то, что он первый заставил его усомниться в призвании рисовальщика и обратиться к литературной работе, которой он отдал все свои силы.

На протяжении 30—40-х годов Теккерей выступал в качестве автора сатирических и юмористических рассказов, очерков и стихотворений. С 1842 года он сотрудничал в сатирическом журнале «Панч» (Punch), в котором опубликовал множество стихотворных и прозаических произведений.

Теккерей пережил большую личную трагедию: его жена сошла с ума и была помещена в психиатрическую лечебницу.

Первого успеха Теккерей добился очерками, составившими «Книгу снобов». Несколько написанных им повестей и романов прошли незамеченными, пока в 1847 году он не начал публиковать отдельными выпусками «Ярмарку тщеславия», которую Теккерей сам иллюстрировал. В жизни Теккерея «Ярмарка тщеславия» сыграла такую же роль, как «Записки Пикквикского клуба» в жизни Диккенса. С этого времени Теккерей занял признанное положение

в современной ему литературе. Создавая большие романы, он продолжал сотрудничать в разных юмористических изданиях, выступал с лекциями об английских юмористах в Лондоне, Оксфорде и Эдинбурге. В 1852—1853 годах Теккерей совершил поездку в США, где также выступал с чтением этих лекций. В 1855—1856 годах он вторично посетил США и читал здесь публичные лекции, составившие впоследствии его книгу «Четыре Георга».

Ещё в 30-х годах Теккерей проявлял большой интерес к политике и выступал под знамёнами радикализма. В последующие годы политические вопросы неоднократно получали отражение в его творчестве. В 1857 году он выдвинул свою кандидатуру в парламент в Оксфордском округе, но потерпел поражение, так как этот университетский город был одним из оплотов консерватизма. Политическая программа Теккерей характеризует его как сторонника мелкобуржуазного радикализма. Не посягая на основы существующего государственного и общественного строя, Теккерей требовал отдельных частных реформ и большей демократизации государственного строя. Как в своих публицистических произведениях, так и в качестве кандидата в парламент он выдвигал следующую программу: полная свобода печати, расширение избирательного права, равенство гражданских прав населения, свобода вероисповедания, сокращение срока полномочий парламента, борьба с злоупотреблениями монополий, сокращение расходов на государственный аппарат, полная ответственность всех государственных учреждений и т. п.

Несмотря на то что Теккерей и Диккенс во многом сходились в своём отрицательном отношении к буржуазному обществу, в 1858 году между ними произошла размолвка, возникшая по случайному и незначительному поводу. Примирение произошло по инициативе Теккерей за несколько дней до смерти последнего.

Человек живого ума, с разносторонними интересами и развитыми артистическими вкусами, Теккерей обладал деятельной натурой. Он всегда очень живо реагировал на окружающее, при этом преимущественно подмечал смешные черты, тотчас же вызывавшие у него потребность нарисовать карикатуру или написать эпиграмму. Он славился своим остроумием, меткостью и язвительностью характеристик. Несколько разбросанный в молодые годы, он затем в годы зрелости умел работать сосредоточенно и неутомимо. Ему был свойствен скептический и насмешливый взгляд на вещи, который оформился в определённую систему воззрений.

Общая характеристика творчества. Теккерей написал такое же большое количество произведений, как Диккенс, однако творчество его не равноценно. Его сатирические повести и романы «Дневник Иеллоплаша» (*The Diary of Yellowplush*, 1837), «Грандиозные приключения майора Гахагана» (*The Tremendous Adventures of Major Gahagan*, 1838—1839), «Катерина» (*Catherine*, 1839—1840), «Рассказ об истрёпанном благородстве» (*A Shabby Genteel Story*, 1840), «Большой алмаз Хоггарти» (*The Great Hoggarty Dia-*

mond, 1841), «Записки Фитц-Будля» (Fitz-Boodle Papers, 1842—1843), «Ирландские зарисовки» (The Irish Sketch-Book, 1843), «Удачи Барри Линдона» (The Luck of Barry Lyndon, 1848), «Вдовец Ловель» (Lovel the Widower, 1860), «Приключения Филиппа» (The Adventures of Philip, 1861—1862), «Дени Дюваль» (Denis Duval — последнее неоконченное произведение) полны интересных зарисовок общественного быта Англии XVIII и XIX века, однако они в общем довольно поверхностны и не содержат значительных художественных обобщений. Их юмор неглубок и в значительной степени основан на обыгрывании неправильностей орфографии и произношения персонажей, их забавных имён и т. п. Хотя в этих произведениях Теккерей и сделал ряд попыток создать социальные типы авантюристов, дельцов, утративших благородство аристократов, лакеев с их холопской психологией и т. д., однако ни в одном случае ему не удалось достичь реалистической глубины и завершенности в изображении характеров. Современный читатель во многих случаях не может оценить остроумия автора, так как Теккерей касается различных злободневных тем, утративших интерес для нашего времени.

Над этими произведениями возвышается несколько романов, в которых Теккерей предстаёт как большой реалист, мастер глубоких художественных обобщений, великолепный бытописатель и тонкий психолог. Эти произведения мы и рассмотрим, сделав предварительно ряд замечаний о характере творчества писателя в целом.

В своих романах Теккерей создал картину жизни господствующих слоёв английского общества. В отличие от Диккенса Теккерей мало знал жизнь народных масс и не изображал её в своих произведениях. Но он нисколько не уступал Диккенсу в остроте социальной критики. С самого начала своей творческой деятельности и до конца её Теккерей выступал как обличитель пороков буржуазии и аристократии. И если у Диккенса иногда наблюдается тенденция к сглаживанию, примирению классовых противоречий, то Теккерей всегда беспощаден и непримирим по отношению к господствующим классам.

От Диккенса Теккерей отличает также отсутствие оптимизма. Ему не свойственны никакие филантропические иллюзии. Он скептик, который не верит в возможность исправления существующих порядков и нравов. Однако он и не мирится с тем моральным разложением, которое он видит в представителях буржуазного общества. Теккерей — суровый судья, который, осуждая одного преступника, понимает, что и следующий, которого придётся судить, будет не лучше, а скорее хуже предыдущего. Он не ждёт ничего хорошего ни от жизни, ни от людей. Его скептический ум помогает ему обнаружить, что даже в тех случаях, когда поведение буржуа или аристократа кажется на первый взгляд вполне благопристойным, на самом деле, это всегда лишь маска, прикрывающая корыстолюбивый расчёт. Задачу своего искусства Теккерей видел в беспощадном разоблачении правящего класса.

Когда в 1848 году было издано полное собрание сочинений Фильдинга, Теккерей писал в связи с этим: «Современный мир не терпит сатиры типа Хогарта и Фильдинга, и его щепетильность в большой мере оправдана; ибо хорошо претендовать на то, чтобы казаться добродетельно чистыми, даже не будучи такими». Защищая Фильдинга от ханжеских обвинений в неблагопристойности его романов, Теккерей замечает: «Те же пороки существуют и теперь, только мы не говорим о них; те же вещи делаются и теперь, только мы не называем их настоящими именами». Величайшим достоинством Фильдинга Теккерей считал то, что он «стремится дать всю правду о человеческой природе, насколько он её знает».

Теккерей протестовал против того ореола героизма, каким подчас окружала преступников эпигонская романтическая литература. «Пусть негодяи в романах ведут себя как негодяи, и пусть честные люди поступают как честные». Людей с пороками следует изображать «такими, каковы они на самом деле: не денди, не поэтичными, не окропленными розовой водичкой, а подлинными негодяями, пьяницами, распутниками, низменными людьми, какими они являются в действительности». Теккерей боролся за правдивое и смелое искусство, изображающее буржуазную действительность без каких бы то ни было прикрас.

Положительные герои редко встречаются у Теккерей. Это по большей части чудаки, не понимающие жизни. Однако не всех людей он изображает сплошь чёрными красками. В его произведениях много персонажей, которые предстают перед читателем со всей присущей им сложностью: читатель видит сочетание хороших и дурных черт характера. Нравственная порча, разъедающая человеческие души, имеет, по Теккерей, своим источником эгоистические законы мира корысти и расчёта.

Однако Теккерей не был мизантропом, каким его иногда изображали. Он любил людей, и в его прозе была не только горечь, но и боль за человека, столь низко павшего и погрязшего в тине пустых, мелочных интересов.

«Книга снобов». Сотрудничая в журнале «Панч», Теккерей опубликовал в 1846—1847 годах серию сатирических очерков под названием «Английские снобы, описанные одним из их числа» (*The Snobs Of England, by One of Themselves*). В 1848 году он выпустил их отдельным изданием под названием «Книга снобов» (*The Book of Snobs*).

Важнейшим пороком буржуазно-аристократического общества Теккерей считает отсутствие равенства между людьми, их деспотизм по отношению друг к другу. Для объяснения понятия «снобизм» Теккерей описывает следующий случай. В одной гостинице собрались лакеи знатных особ, которые держали себя с чрезвычайной важностью до тех пор, пока туда не явились лакеи самого короля. «Ни один частный холоп не мог сохранить своей важности перед королевской челядью». Эту сцену Теккерей заключает эпиграмматической характеристикой снобизма, которую имел в виду Маркс, когда

он писал о том, что класс буржуазии «...угодлив по отношению к стоящим выше и деспотичен к стоящим ниже». Теккерей пишет: «Эти милые холопы, столь надменные за минуту и потом столь низкопоклонные, в сущности только копии с их господ. Тот, кто подло восторгается подлыми предметами — настоящий сноб...»

В своей книге Теккерей создаёт целую галерею таких снобов, начиная от «державного сноба» Георга IV и охватывая все круги правящего класса, включая снобов великосветских, коммерческих, военных, клерикальных, университетских, литературных, провинциальных, клубных и т. д.

Теккерей рассматривает снобизм как порок, обусловленный общественно-политической системой Англии. Рассадником снобизма является тунеядствующая аристократия, но и буржуазия охотно берёт пример с титулованных снобов. «Аристократия влияет на развитие снобизма более всякого другого учреждения». Палата лордов — государственная форма узаконения снобизма: «Как можем мы обойтись без снобизма, когда существует удивительное национальное учреждение, нарочно созданное для этого культа?.. Подобный строй общества невольно побуждает простых людей быть низкопоклонными снобами, а аристократов — надменными снобами».

Теккерей саркастически восклицает: «Как, мы даже в церкви не признаём равенства! А ведь, по крайней мере, хоть в церкви мы могли бы быть равными, так как происходим от Адама и Евы».

Особую главу Теккерей посвящает крупным коммерческим снобам, подчёркивая, что для этих людей в мире существует только купля-продажа. Выйдя из низов, коммерческие снобы накапливают огромные богатства и стремятся породниться с аристократами. «Пумп первый поступил в банкирскую контору мальчишкой для разноски бумаг, подметал пол, потом сделался приказчиком и, наконец, компаньоном фирмы. Пумп второй начинает свою карьеру уже главой банкирского дома, наживает всё больше и больше денег, а под старость женит сына на дочери лорда. Пумп третий продолжает заниматься банкирскими делами, но его главная цель в жизни сделаться отцом Пумпа четвёртого, который становится полным аристократом, получает титул барона Пумпингтона, и его потомство, уже пользуясь наследственными правами, царит бесспорно над нацией снобов».

Главное зло снобизма в том, что он калечит людей, прививая им предрассудки, ложные цели и фальшивые интересы. «Люди не смеют быть счастливыми и не смеют любить из боязни снобов. Честные благородные сердца сохнут и умирают от тирании снобов». Лишь немногие мудрые люди не причастны к этому миру снобизма и «хладнокровно смотрят на общественный строй, устанавливающий организованное низкопоклонство перед пэрами и маммоном, т. е. снобизмом в его полном виде».

Сатирический обзор различных типов снобов Теккерей завершает требованием уничтожения аристократии и всякого рода привилегий: «Табель о рангах и чинопочитании — ложь и пустяки. Подоб-

ным вздором могли заниматься церемониймейстеры прошедших веков, но наш век ждёт великого организатора равенства в обществе». От имени простых людей Теккерей осуждает несправедливый строй жизни, вкладывая в уста мнимого автора книги следующую тираду, обращённую к представителю знати: «Милостивый государь, судьба даёт вам несколько тысяч фунтов в год, а мои предки в своём глубоком разуме сделали вас моим главой и законодателем. Наша конституция, предмет гордости британцев и зависти всех соседних наций, обязывает меня считать вас существом высшим и как бы моим покровителем. Ваш старший сын получит место в парламенте, а его братья сделаются полковниками, капитанами судов и пасторами в богатых приходах. Наша конституция признаёт за вами право на всё это, не обращая внимания на вашу глупость, неспособность, эгоизм, разврат... Мы полагаем, что не в интересах нации, чтобы вы, лорд Длинноух, были посланником в Константинополе, ваш сын — полковником в 25 лет и чтобы ваши собратья — аристократы наследственно попирали нас ногами...

...Мы, насколько это будет зависеть от нас, не хотим быть сами снобами и терпеть снобизм в других. Мы очень хорошо понимаем, что вы такой же человек, как и мы. Мы даже грамотнее вас, рассуждаем логичнее вас и не желаем более признавать вас своим господином или чистить вам сапоги».

«Книга снобов» Теккерей содержит в концентрированной форме тот круг социальных и этических идей, которые составили затем содержание всех его крупнейших художественных произведений.

«Ярмарка тщеславия». Наиболее значительный социальный роман Теккерей — «Ярмарка тщеславия» (*Vanity Fair*, 1847—1848). Уже само название романа раскрывает читателю отношение автора к той действительности, которая является предметом его изображения. Отметим, между прочим, что общепринятый перевод названия букввален, но не вполне точен. Гораздо вернее был передан его смысл в одном из русских переводов романа, опубликованном в конце XIX века, озаглавленном «Ярмарка житейской суеты». Теккерей заимствовал это название из аллегорического романа «Путь паломника» писателя XVII века Джона Беньяна. Во время своих скитаний герой Беньяна попадает на Ярмарку суеты, которую автор описывает следующим образом: «На этой ярмарке продаются любые товары: дома, земли, торговые предприятия, почести, повышения, титулы, страны, королевства, похоть, удовольствия и наслаждения всякого рода, как-то: шлюхи, сводни, жёны, мужья, дети, господа, слуги, жизнь, кровь, тела, души, серебро, золото, жемчуг, драгоценные камни, и всё, что угодно».

Ярмарка суеты у Беньяна — аллегория всеобщей продажности, царящей в буржуазном обществе. Совесть и честь здесь ставятся ни во что. Каждый действует только в своих корыстных интересах. Если для достижения благополучия надо растоптать другого человека, то на Ярмарке суеты никто не остановится перед этим и спокойно испортит чужую жизнь.

Теккерей рисует в своём романе английское общество начала XIX века. Однако это не исторический роман, а роман социально-бытовой, и картина, созданная писателем, характеризует мораль и нравы буржуазного общества в целом, а не только той эпохи, к которой относятся описываемые события. Теккерей не допустил здесь никакого анахронизма, ибо уже в начале столетия в английском обществе утвердились буржуазные порядки и нравы. Время изменило костюмы, моды, внешнюю обстановку, но сущность отношений между людьми в буржуазном обществе до сих пор осталась такой же, какой рисует её Теккерей.

Сюжетную основу романа составляет повествование о судьбе двух женщин: дочери состоятельного буржуа Эмили Седли и дочери бедных артистов Ребекки Шарп. Вокруг этих двух фигур Теккерей создаёт яркие реалистические картины жизненного уклада английской аристократии и буржуазии.

Новаторство Теккерей проявилось прежде всего в обрисовке двух центральных характеров. В романтической литературе, а также у реалистов до Теккерей изображение женщин было по большей части идеализированным. Даже в произведениях таких писателей, как Вальтер Скотт и Диккенс, женские образы оставались скорее намёками на характер, чем живым раскрытием всей сложности психологии и поведения женщины. Как известно, и Вальтер Скотт, и Диккенс предпочитали эпически простые фигуры женщин. Это либо идеальные героини, либо явные злодейки. У Диккенса в изобилии встречаются гротескные фигуры злодеек или чудачек. Теккерей тоже не пренебрегал этим методом, но наряду с этим он создал и более сложные женские фигуры в своих романах.

Теккерей с большой реалистической глубиной раскрыл характеры своих героинь, решительно отказавшись при этом от какой бы то ни было идеализации. У предшественников Теккерей женщины выступали в произведениях как идеально добрые или дурные существа, не подверженные воздействию общественной среды, остававшиеся верными себе, вне зависимости от окружающих условий. Создавая образы своих героинь, Теккерей впервые в английской реалистической литературе XIX века показал взаимодействие среды и характера, и это явилось его большим вкладом в развитие реализма.

Подзаголовок романа предвещал читателю, что перед ним «роман без героя». Этим Теккерей желал подчеркнуть, что в его произведении не будет идеализированного изображения необыкновенных, выдающихся личностей. Люди, выведенные в романе Теккерей, — рядовые представители общества, в которых писатель не видит ничего героического или выдающегося.

Эмили Седли — чистое и наивное существо. Она честна и добродетельна, добра и благожелательна к людям. И всё же Теккерей отнюдь не склонен считать её героиней. Ей недостаёт ума, понимания обстоятельств, способности разбираться в людях. Она влюбляется в пустого и легкомысленного Джорджа Осборна, отдаёт этой любви

все свои душевные силы. А между тем читатель видит, что она поклоняется деревянному идолу. После гибели мужа Эмилия создаёт культ покойного. Лишь значительно позднее, в самом конце романа, Бекки Шарп открывает ей глаза и показывает записку, посланную ей Осборном накануне гибели, из которой явствует, что он собирался бросить Эмилию и бежать с Бекки.

Вся жизнь этой женщины оказывается, таким образом, пустой и лишённой истинного содержания, ибо Эмилия жила иллюзией. Теккерей рисует это не как трагедию, а скорее как одно из многочисленных происшествий в «человеческой комедии» жизни современного общества. Эмилия не может быть трагической героиней, ибо она слепа и наивна, в её характере нет ни величия, ни значительности. Она — одна из тех кукол, марионеток, которые не управляют своей судьбой, а подчиняются обстоятельствам.

Но не Эмилия, а Бекки Шарп в первую очередь интересует Теккерей. Образ Бекки — яркий социальный тип. Она — красивая и умная женщина, стремящаяся завоевать положение в обществе. Теккерей создаёт образ авантюристки, лишённой совести, чести, достоинства, тщеславной и корыстолюбивой.

Тип этот был не нов в литературе. Бекки Шарп — это Молль Флендерс XIX века. Сравнение этих двух образов весьма убедительно говорит о различии между английским буржуазным обществом в начале XVIII века, когда новый социальный строй ещё только формировался, и буржуазно-аристократической средой начала XIX века, когда этот уклад уже выработал свои нормы общежития. Молль Флендерс жила ещё в ту эпоху, когда главное было в том, чтобы любыми средствами нажить богатство. Никакая нравственная щепетильность не сдерживала её, и окружающее общество не предъявляло ей слишком строгих моральных требований. Иное дело — авантюристка XIX века, да к тому же авантюристка английская. Она строит жизненную карьеру не в условиях авантюрного периода буржуазного общества, а уже тогда, когда буржуазия создала устойчивые нормы быта, окружила себя флёром нравственности и наполнила жизнь массой всяких условностей, придающих бытию этого класса облик внешней благопристойности.

Действуя в подобной среде, Бекки Шарп вынуждена соблюдать декорум. Изумительно тонко показывает Теккерей, как Бекки и окружающие её люди скрывают свои подлые поступки под маской лицемерных добродетелей. В обществе, в котором живёт Бекки, парит снобизм. Всё то, что Теккерей эскизно набросал в отдельных очерках «Книги снобов», предстаёт в «Ярмарке тщеславия» в художественно-синтезированном виде.

Цель Бекки — добиться богатства и высокого общественного положения. С юных лет она убедилась в том, что законом жизни общества, в котором она живёт, является угодничество низших по отношению к высшим. Её мечта — перестать быть человеком, угождающим другим, заставить других угождать себе. Для этого Бекки готова на всё: обмануть, предать, разбить чужую жизнь. Она никого

не любит, даже и тех мужчин, с которыми она связывает свою судьбу. Каждый человек для неё — ступенька лестницы, по которой она поднимается к богатству и положению в свете. Как только надобность в таком человеке исчезает, она безжалостно рвёт с ним, не останавливаясь ни перед какой подлостью, чтобы убрать его со своего пути.

Однако, хотя у неё вместо сердца камень, Бекки всегда только у преддверья своей цели, но никогда не достигает её. Она проявляет незаурядный ум, тонкую расчётливость, невероятную изворотливость, но всё это, в сущности, оказывается тщетным. Всё в её жизни эфемерно, и ей никогда не удаётся достичь прочного положения. Её существование так же пусто и бессодержательно, как существование Эмили. Её судьба подтверждает мысль Теккерея о тщетности житейской суеты буржуазного мира.

Бекки — плоть от плоти буржуазно-аристократического общества. Не лучше её и аристократическое семейство Кроули, где она служит компаньонкой, и буржуазная семья Осборн, лорд Стейн. Джозеф Седли и многие другие, суетящиеся на этой ярмарке, где продаются души и тела людей.

Пожалуй, только один человек выделяется среди этого мира хищничества, эгоизма и бездушия — это капитан Доббин. У него есть совесть, понятия о чести и порядочности. Он добр, отзывчив, способен искренно и глубоко чувствовать. Но в той среде, в какой он живёт, такой человек неизбежно оказывается своего рода Дон-Кихотом. Внешняя чужаковатость подчёркивает эту исключительность Доббина. Он доходит до высшей степени самопожертвования: любя Эмилию, Доббин устраивает её брак с Джорджем Осборном ради того, чтобы сделать любимую женщину счастливой. Действуя из самых лучших побуждений, он, в сущности, укрепляет иллюзии Эмили, вместо того чтобы открыть ей глаза на жизнь. В конце концов судьба награждает его, и Бекки совершает единственный добрый поступок за всю свою жизнь — она разоблачает измену Джорджа Осборна, таким образом способствуя тому, что Эмилия после многих лет вдовства отдаёт руку Доббину. Счастье приходит к нему поздно. Эмилия растратила все душевные силы на обожание не любившего её Джорджа. Да и сам Доббин к этому времени уже достаточно вкусил всю горечь жизни, чтобы получить подлинную радость от исполнения своего заветного желания.

Снова и снова повторяет Теккерей свой излюбленный скептический припев: «суета сует и всяческая суета». Причиной пустоты, бессодержательности жизни, основой всеобщего нравственного разложения является строй общества, в котором истинные человеческие ценности вытеснены себялюбием, карьеризмом, стяжательством. Это не только объективный вывод, который можно сделать из романа Теккерея. Таково было намерение автора, который, работая над произведением, писал матери: «Я намерен показать группу людей, живущих без бога на свете (только это ханжеское выражение), жадных, чванных в большинстве, совершенно самодовольных и уверенных в своей высокой добродетельности». Теккерей в полной мере

удалось осуществить свой замысел: он создал роман, заклеивший с огромной силой пороки буржуазно-аристократического общества.

«Пенденнис». В предисловии к своей следующей книге «Пенденнис» (Pendennis, 1848—1850) Теккерей рассказывает, что издатель предложил ему написать роман о светском злодее и изобразить всякого рода невероятные приключения самого ужасного свойства. Однако писатель, как он сообщает, отказался от «соперничества с Эженом Сю», французским романистом, автором популярных в то время «Парижских тайн». Теккерей поставил себе задачей изобразить обыкновенного молодого человека, «не лучше и не хуже большинства образованных людей».

Теккерей жалуется на то, что буржуазное общество создало для писателей такие условия, при которых людей нельзя показывать «такими, как они есть, с их известными слабостями и эгоизмом». Он отмечает, что «с того времени, как был погребён автор «Тома Джонса», ни одному из наших романистов не позволяли со всей силой, на какую он способен, изобразить человека. Мы должны приукрашивать его и придавать ему определённый условный блеск. Общество не желает терпеть естественности в нашем искусстве». Но хотя буржуазная публика не желает слушать о том, «что происходит в реальном мире, что случается в обществе, клубах, колледжах, столовых», Теккерей ставит перед собой задачу рассказать о своём герое «с несколько большей откровенностью, чем это принято».

История Пенденниса была создана Теккереем под несомненным влиянием великого французского реалиста Бальзака; непосредственным образцом для английского романиста был замечательный роман автора «Человеческой комедии» — «Утраченные иллюзии». Но, конечно, Теккерей не копировал рабски французский роман, а создал самостоятельное произведение, построенное на материале английской действительности и в ряде моментов — на собственном жизненном опыте.

История Артура Пенденниса — цепь горьких разочарований. Происходя из обедневшей дворянской семьи, он вступает в жизнь, полный всяких иллюзий. Его увлекает красота актрисы мисс Фотерингей, и он собирается жениться на ней, хотя она старше его на десять лет. Мать вызывает на помощь дядю Артура майора Пенденниса, который расстраивает этот брак, сообщив отцу актрисы, что у Пенденниса нет никакого состояния. Мисс Фотерингей сразу же порывает с влюблённым в неё молодым человеком.

Причины неудач Пенденниса не только в окружающей его среде, они и в нём самом. Он легкомыслен, не очень любит трудиться, и это приводит его к провалу на выпускных экзаменах в Оксбриджском университете. Он увлекается затем дочерью богатого помещика Бланш Эмори, светской девушкой, замечательно красивой и не лишённой кое-каких способностей. Но, позабавившись его ухаживанием, она отвергает Пенденниса, так как ей нужен муж с высоким общественным положением и богатством.

Всю жизнь рядом с Пенденнисом было прекрасное молодое существо — воспитанница его матери Лаура. Она любила Пенденниса, пожертвовала частью своего скромного состояния, чтобы выручить его из беды и уплатить долги, которые он наделал в бытность студентом. Но скромная Лаура не привлекала Пенденниса, любившего в женщинах блеск светскости. Правда, будучи отвергнут Бланш Эмори, Пенденнис предлагает руку Лауре, но она отвергает его со словами: «В следующий раз, когда вы будете мне делать предложение, не говорите мне: у меня нет к этому склонности, я не люблю тебя, но готов жениться, потому что этого хочет моя мать».

Мы видим затем Пенденниса в Лондоне, где он учится в юридической школе, и в поисках средств обращается к журналистике. Подобно Бальзаку в «Утраченных иллюзиях», Теккерей изобразил здесь отрицательное влияние буржуазного предпринимательства на печать и литературу. Эти страницы романа показывают, как дух коммерции превращает литературу в ложь и как золотой мешок властвует над творчеством.

В романе выведена аристократическая семья Клеверингов, к которой принадлежит Бланш Эмори. Со свойственной ему сатирической остротой Теккерей показывает всю низменность людей этой среды. Писатель подчёркивает, что не только моральные пороки характеризуют аристократов и буржуа. В этом мире люди не останавливаются перед уголовными преступлениями, если это необходимо для удовлетворения их алчных интересов. Пенденнис обнаруживает, что богатство Клеверингов, а также Бланш Эмори, происходит из нечистого источника. Когда он становится прославленным писателем, он опять делает предложение Бланш, с тем однако, чтобы она отказалась от нечестно нажитого имущества. Но она на это не согласна, считая, что Пенденнису следовало бы отбросить «нелепую шепетильность».

В конце концов Пенденнис, познав всю низость людей светского общества, начинает по-настоящему ценить чистую и искреннюю Лауру, на которой он и женится.

Теккерей предпочёл в конце романа привести героя в гавань благополучия и нравственного очищения. И хотя это благополучие, приходящее в финале, более относительно и условно, чем в романах Диккенса, всё же и Теккерей, изображая буржуазное общество, хочет найти в нём нечто светлое и положительное. Отсюда некоторая двойственность писателя, которую Шарлотта Бронте охарактеризовала следующим образом: «Когда он пишет, то по правую руку от него стоит Мефистофель, а по левую Рафаэль; его пером обычно водит великий скептик и насмешник, но добрый и благородный ангел то здесь, то там вводит светлые письма». Однако этих «светлых писем» у Теккеря несравненно меньше, чем у Диккенса.

«Ньюкомы». Следующий значительный роман Теккеря «Ньюкомы» (The Newcomes, 1853—1855) представлял собой семейную хронику, снова сочетавшуюся с широким изображением буржуазно-аристократической среды. Он открывается великолепной

«Увертюрой», в которой Теккерей остроумно обосновывает принцип критического изображения современного общества. Если в прологе к «Ярмарке тщеславия» писатель уподоблял свои персонажи марионеткам кукольного театра, то здесь он сравнивает их с аллегорическими фигурами зверей в баснях Эзопа: «Все типы, все характеры человеческие длинной процессией проходят через старые басни и сказки: трусишки и хвастуны, притеснители и их жертвы, мошенники и простаки; длинноухие ослы, облачённые в львиные одежды, Тартюфы под маской добродетели; влюблённые и все их мытарства, их ослепление, дурачества и постоянство... В предлагаемой книге будут представлены сороки, шеголяющие в павлиньих перьях..., будут и влюблённые львы, допускающие лукавых девчонок обстригать им когти; попадутся и мошенники, преуспевающие на жизненном поприще, но зато и честные люди будут иногда преуспевать...».

Перед читателем проходит длинная вереница образов людей, представляющих в разных вариантах пороки буржуазно-аристократической среды, не раз осуждённые Теккереем в его предшествующих произведениях. Пожалуй, наиболее выразительны среди этих типов банкир Барнс Ньюком и старая аристократка леди Кью.

Персонажем, связывающим воедино сюжет романа, является молодой художник Клайв Ньюком, который, подобно Пенденнису, убеждается в пустоте и бессмысленности окружающего общества, но он не может ничего противопоставить ему, ибо сам является, в сущности, хотя и честным, но ничтожным человеком. В нём нет ни силы протеста, ни действительного возмущения, ни желания борьбы, и когда его отец советует ему выставить кандидатуру в парламент, Клайв отказывается, заявляя, что не интересуется политикой. «Желал бы я знать, чем он собственно интересуется?» — с упреком спрашивает отец.

Лучшие годы своей жизни Клайв прожил бесцельно, не найдя счастья даже в любви. Он не смог жениться на Этель, которую любил, и вступил в брак с Розой, очень милой женщиной, к которой он, однако, не питал глубокого чувства. Много лет спустя, встретив опять Этель, Клайв с горечью говорит отцу: «Я видел призрак, папа... Призрак моей молодости, призрак моего счастья, лучших дней моей жизни».

Самый замечательный образ в романе — отец Клайва, полковник Томас Ньюком. Этот несколько старомодный джентльмен вынужден был в молодости отказаться от счастья с любимой женщиной; он уехал в Индию, где служил в британских войсках. Там он женился на богатой вдове. Полковник Ньюком выделяется среди своих родичей истинным благородством, бескорыстием, смелостью суждений, прямоотой и бескомпромиссной честностью. У него чудачковатые манеры и привычки. Он взял себе за образец ричардсоновского Грандисона, а также Дон-Кихота и сэра Роджера де Коверли, «совершеннейших джентльменов, каких только можно себе представить». Он с горечью наблюдает неудавшуюся жизнь своего сына. В отличие от него, полковник Ньюком обладает активной натурой и борет-

ся против любой несправедливости, с которой ему приходится столкнуться. Особенно интересен эпизод, когда полковника Ньюкома уговаривают выставить на выборах свою кандидатуру против кандидатуры его брата Барнса Ньюкома, скомпрометировавшего себя тёмными делами. Хотя полковник Ньюком питал почтение к аристократии, он выступил с весьма радикальной политической программой, отражающей взгляды самого Теккерея: «Он непременно хотел распространить право голоса при выборах на всё мужское население страны; желал, по возможности, сократить рабочие часы для бедняков и увеличить их заработную плату; удвоить или утроить содержание бедных приходских священников; сильно урезать жалование епископов и лишить их права заседать в палате лордов... По его мнению, следовало уничтожить все подати с бедных классов, а так как надо же откуда-нибудь доставать денег на издержки по управлению страной, он полагал справедливым обложить податью богачей».

Хотя полковник Ньюком и одержал победу на выборах, некоторые обстоятельства помешали ему выступить на политическом поприще, а вскоре после этого он заболел и умер. Сцена смерти полковника Ньюкома, завершающая роман, принадлежит к числу лучших страниц, написанных Теккереем. С большой сдержанностью создаёт Теккерей волнующую картину последних часов жизни этого замечательного человека, пронёсшего через все испытания свою юношескую любовь и чистоту нравственных убеждений. Теккерей показал себя здесь достойным соперником Диккенса в создании патетических эмоциональных описаний.

Следует остановиться на отзыве о «Ньюкомах», опубликованном Н. Г. Чернышевским в 1857 году в «Современнике»¹. Отмечая выдающийся талант Теккерея, по достоинству оценивая реалистические описания, содержащиеся в романе, и особенно выделяя образ полковника Ньюкома, как фигуру, достойную самого Шекспира, Чернышевский вместе с тем в целом охарактеризовал это произведение как начало упадка дарования Теккерея. Чернышевский упрекает Теккерея в том, что он не сумел противопоставить буржуазному обществу те социальные силы, которые вели с ним борьбу. Пользуясь словами Энгельса, мы бы сказали, что в отличие от Бальзака Теккерей не увидел тех «людей будущего», которые противостояли растлевающему буржуазному миру. Революционер-демократ Чернышевский справедливо считал, что в эпоху, когда Англию сотрясали классовые бои и на историческую арену выдвинулись революционные массы, писатель не мог и не должен был обходить этого. Поэтому Чернышевский упрекал Теккерея за то, что его Клайв пассивен в жизни. Что же касается полковника Ньюкома, то при всём его духовном благородстве он выражает лишь субъективный протест автора против действительности, но слишком связан с консервативными

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, ГИХЛ, 1948, т. IV, стр. 511—522.

традициями, чтобы заменить собой «людей будущего». Признавая справедливость критических суждений Чернышевского, мы, как и он, не закрываем глаза на достоинства романа, являющегося несомненно выдающимся произведением литературы критического реализма.

Теккерей и здесь остаётся непримиримым врагом господства чистогана и снобистских нравов. Его взгляд на действительность становится всё более мрачным. Писатель не видит перспектив изменения жизни, и эта бесперспективность выражена им в начале романа: «Ничто не ново под солнцем, не исключая и самого солнца; но тем не менее оно каждый день восходит сызнова, и на рассвете всё имеет такой свежий и бодрый вид, что и мы охотно встаём вместе с ним и сызнова принимаемся за труд и борьбу, надеемся, задаёмся различными планами, радуемся, любим, страдаем, пока не придёт ночь и с нею отдохновение и покой; а наутро опять проглянет зря, снова мы пробуждаемся и так далее, всё опять сначала».

Подобные настроения Теккерей свидетельствуют о кризисе буржуазного гуманизма, наметившемся в середине XIX века. Теккерей здесь предвосхищает Флобера и английских реалистов второй половины XIX века, отразивших в художественной форме тот тупик, в который завела человечество капиталистическая цивилизация.

Исторические романы. Уже в начале своего литературного пути Теккерей проявлял интерес к жанру исторического романа. Его первым опытом в этом роде были «Мемуары Барри Линдона» (1844) — история авантюриста, участвующего в войнах Фридриха II Прусского. По отношению к прошлому Теккерей также выступал в качестве критического реалиста. Его позицию выразительно характеризует следующее место из этого произведения: «Джентльменам хорошо рассуждать о рыцарственном веке; но вспомните тех алчных зверей, которыми они командовали, людей, вышедших из нищеты, совершенно невежественных, которым внушили гордиться кровавыми делами, людей, не знающих другого удовольствия, кроме пьянства, разврата и грабежа. Вот какими гнусными орудиями ваши великие полководцы и короли совершали в мире свои убийственные деяния. В то время как мы теперь удивляемся «Великому Фридриху», как его теперь называют, его философии, терпимости и военному гению, я, служивший у него и бывший, так сказать, за кулисами этого великого мирового спектакля, могу смотреть на него только с ужасом. Какое ужасное количество преступлений, несчастий и угнетения нужно, чтобы составить общую сумму победоносной славы».

Именно закулисную, а не парадную сторону истории стремится воспроизводить Теккерей. Его интересуют действительные пружины исторических событий, а не внешние эффекты.

Однако Теккерей в меньшей степени верен истории, чем Вальтер Скотт. Если последний уделял огромное внимание положению народных масс и их роли в общественной жизни, то Теккерей эту важнейшую сторону действительности обходил молчанием не только в романах социально-бытовых, посвящённых современности, но и в романах исторических. Он и здесь ограничивал себя изображением

высших слоёв общества, хотя его отношение к ним было таким же критическим, как и в романах, посвящённых современности.

Теккерей боролся против апологетов буржуазно-аристократического господства. Он выступил с лекциями об «Английских юмористах XVIII века» (*The English Humourists of the Eighteenth Century*, 1851, напечатаны в 1853 году), а затем с серией лекций под названием «Четыре Георга» (*The Four Georges*, 1855—1856, опубликовано в 1860 году). Первые лекции были посвящены характеристике таких писателей, как Аддисон, Стиль, Свифт, Фильдинг, Смоллет, Гольдсмит.

Вторая серия лекций содержит описание общественного быта Англии в царствование королей Георгов I, II, III и IV. Теккерей рисует жестокость, тупость, невежество, деспотизм и пресмыкательство в среде правящих классов Англии. Без всякой почтительности он осмеивает английских королей и политических деятелей, управлявших судьбами страны на протяжении XVIII века.

Эта же разоблачительная тенденция определила и характер исторического романа «История Генри Эсмонда» (*The History of Henry Esmond*, 1852).

Роман написан в форме мемуаров. Герой произведения в старости вспоминает молодые годы и решает рассказать о них внукам. События романа происходят в начале XVIII века. Эсмонд сражается в рядах английской армии во время так называемой войны за испанское наследство (1701—1714), а затем участвует в подготовке якобитского восстания 1715 года.

Образ героя выделяется среди всех персонажей романов Теккерей. Он по-настоящему благородный и честный человек, способный на большие чувства, лишённый эгоизма. Можно сказать, что Эсмонд — это как бы предок полковника Томаса Ньюкома, но только без его смешных чудачеств. Он бесконечно предан своим знатым родственникам Кестлвудам, которые воспитали его, когда он остался сиротой. Он страстно любит молодую Беатрису Кестлвуд, бездушную и честолюбивую девушку, мечтающую стать женой претендента на престол.

Кестлвуды всячески используют любовь и преданность Эсмонда, которого они, в сущности, обобрали, присвоив себе его наследство. Они-то и втягивают Эсмонда в якобитский заговор. При этом большую роль играет также и иезуит патер Холт.

Вращаясь в дворянских кругах, сталкиваясь с представителями политического и литературного мира (среди действующих лиц романа фигурируют Свифт, Аддисон и Стиль), Эсмонд постепенно всё больше убеждается в том, что государственные деятели его страны — бесстыдные карьеристы и проходимцы, люди без чести и без совести. При этом и тори, и виги, и якобиты стоят друг друга. Эсмонд приходит к выводу: «Ряд удивительных компромиссов — вот что являет собой английская история: компромиссы идейные, компромиссы партийные, компромиссы религиозные!» Эсмонд с иронией отмечает, что «ревнители свободы и независимости... не могли утвердить свою

свободу иначе, как под эгидой короля, вывезенного из Целля или Гааги».

Рискуя головой, Эсмонд тайком привозит в Англию отпрыска династии Стюартов, претендента на престол. Этот «помазанник божий» — развращённый и легкомысленный молодой человек, который в самую решительную минуту не находит ничего лучше, как начать ухаживать за красавицей Беатрисой, в то время как его сторонники рискуют жизнью, чтобы завоевать ему престол. Эсмонд отрекается от служения монархии. Он уезжает в Америку, где надеется найти общество, лишённое пороков английской аристократии.

Второй исторический роман Теккерея «Виргинцы» (*The Virginians*, 1857—1859) рассказывает о внуках Генри Эсмонда — Джордже и Генри Уоррингтоне (они являются также предками друга Пендениса Уоррингтона). Теккерей рисует картину английского и американского общества второй половины XVIII века. Если в английском дворянском обществе осуждение писателя вызывают те же самые пороки, которые он критиковал в «Ярмарке тщеславия» и «Эсмонде» — снобизм, чопорность, ханжество, то изображая помещиков Новой Англии, он подчёркивает их невежество, провинциальную ограниченность, развязные манеры.

В романе изображены события периода войны американских колоний за независимость, и в числе действующих лиц фигурирует Вашингтон. В этом произведении меньше социальной остроты, чем в предыдущих.

Повествовательная манера Теккерея. В большинстве произведений Теккерея повествование о событиях ведёт какой-либо рассказчик. В «Ярмарке тщеславия» это «устроитель представления», который в прологе вынимает из сундука марионеток — персонажей романа, а в конце книги, закрывая представление, убирает их снова. В «Ньюкомах» рассказ ведётся от лица Пендениса, который, как помнит читатель, был писателем. Эсмонд рассказывает свою историю сам. Даже там, где Теккерей не определяет точно рассказчика, повествование ведётся в форме беседы с читателем.

За исключением Эсмонда, рассказчик обычно излагает события в иронически-насмешливом тоне. Ирония является излюбленным приёмом Теккерея. Писатель с насмешливым осуждением относится к житейской суете буржуазно-аристократического общества, он с издёвкой подмечает комичные черты персонажей. Иногда он всё же с одобрением отзывается об отдельных людях и даже якобы сочувствует им, но это отнюдь не означает выражения действительных симпатий автора. Можно даже сказать, что насмешка Теккерея никогда не бывает более язвительной, чем тогда, когда он по видимости сострадательно относится к действующим лицам, например к Бекки Шарп.

Ирония Теккерея выражает глубокий скептицизм автора по отношению к людям из буржуазной и дворянской среды. Они для него не настоящие люди, а именно марионетки, как он их называет в «Ярмарке тщеславия». Внутри у этих людей пустота или труха.

Хотя Теккерей, ставил себе воспитательные цели, он, как и Диккенс, никогда не прибегал к прямому поучению. Писатель рисовал картины жизни, создавал образы людей, предоставляя читателям самим давать оценку. Со своей стороны он лишь прибегал к тому, чтобы достаточно выразительно показать положительные или отрицательные черты характера и тем самым подвести читателей к правильной оценке персонажей.

Теккерей любил уснащать повествование большим количеством характерных деталей, иногда очень незначительных на первый взгляд. Но именно эти мелкие подробности помогают читателю воссоздать в своём представлении полную картину жизни действующих лиц романов.

Как мы уже говорили, Теккерей несколько отошёл от того прямолинейного метода обрисовки характера, который был свойствен Диккенсу. Характеристики у Теккеря сложнее, подчас даже весьма сложны и противоречивы. От читателя требуется умение различать за внешне благопристойными поступками персонажей действительные мотивы их поведения, которые по большей части оказываются отнюдь не добродетельными. Так, например, поведение лицемеров у Диккенса доведено до гротеска, и мы без труда догадываемся о ханжестве какого-нибудь Пекснифа, в то время как у Теккеря лицемерие Бекки Шарп дано более тонкими приёмами.

Теккерей как бы вступает в словор с читателем. Он рассказывает о событиях, посмеивается и иронизирует, как будто знает, что читатель вместе с ним может судить о действительном смысле изображаемого. Особенно тонко эта своеобразная манера применена в романе «Эсмонд». Здесь Эсмонд со всем свойственным ему простодушием рассказывает о людях, с которыми ему приходилось иметь дело. При этом о многих из них он говорит самым доброжелательным тоном. Но поступки этих лиц выдают их, и в то время как Эсмонд сохраняет ещё иллюзии относительно доброты Кестлвудов и очарования Беатрисы, читатель уже понимает, что герой глубоко заблуждается.

Такая повествовательная манера как бы поднимает читателя до уровня того взгляда на вещи, каким обладает автор. Несмотря на кажущуюся заинтересованность рассказчика в судьбах тех лиц, о которых он повествует, Теккерей, в сущности, всегда занимает позицию стороннего наблюдателя. Он никогда не отождествляет чувства и мысли рассказчика с переживаниями кого-либо из действующих лиц. Диккенс, рассказывая о судьбах таких героев, как Оливер Твист, маленькая Нелл, Давид Копперфильд и им подобные, радовался и страдал вместе с ними. Теккерей всегда сохраняет стуждённость от своих героев, даже от такого, как Эсмонд.

Эта черта Теккеря не только отличает его от Диккенса. Она выражает принципиально новое отношение художника к действительности. В творчестве Теккеря мы имеем первые образцы того «объективного» реализма, который затем на ряд десятилетий утвердился в английской литературе. Но это не следует понимать как отказ писателя от оценки действительности. Ирония Теккеря и его

сарказмы были достаточно выразительны, чтобы читатель чувствовал отрицательное отношение автора к той ярмарке житейской суеты, которая с такой реалистической силой была им изображена в его лучших романах.

ЭЛИЗАБЕТ ГАСКЕЛЬ И СЁСТРЫ БРОНТЕ

Элизабет Гаскель. Дочь священника и впоследствии жена священника Элизабет Гаскель (Elizabeth Cleghorn Gaskell, 1810—1865) много лет жила в крупном промышленном центре Англии Манчестере и вместе с мужем глубоко изучила жизнь рабочих. Отсюда она почерпнула материал для своих первых произведений.

В романе «Мэри Бартон» (Mary Barton, 1848) писательница изобразила жизнь манчестерского пролетариата в 40-х годах XIX века. Она не только показала тяжёлые жизненные условия промышленных рабочих, но изобразила их борьбу против капиталистов. В романе получило отражение чартистское движение.

Гаскель создала сложную интригу, в которой сплетаются судьбы рабочего Джона Бартона и его дочери Мэри с судьбами капиталиста Карсона и его сына Генри. С большой симпатией рисует Гаскель людей из народа. Джон Бартон, несмотря на изнурительный труд, не утратил духовных интересов. Он много читает и размышляет о жизни. В его лице писательница изобразила классово сознательного рабочего, который пришёл к выводу, что трудящиеся должны бороться за свои права. Джон Бартон — активный чартист. Писательница опровергает лживые измышления тогдашней буржуазной прессы, утверждавшей будто бы чартисты были выразителями самых грубых и низменных интересов «толпы». Она показывает, что рабочие обладают гораздо более высокой нравственностью, чем люди из состоятельной буржуазной среды. Если рабочие решаются на отчаянные действия, то к этому их вынуждает жестокое равнодушие буржуазии и правительства к нуждам бедняков. Манчестерские фабриканты отвергают требования рабочих, и точно также парламент отвергает Народную хартию. Лишь убедившись в бесплодности мирных обращений к хозяевам, рабочие прибегают к более энергичным средствам борьбы.

Во время встречи фабрикантов с рабочими один из капиталистов оскорбляет их. Чартисты на своём собрании принимают решение казнить обидчика. Они бросают жребий, и один из них (кто именно — это остаётся неизвестным для остальных), выполняя приговор, убивает фабриканта Карсона.

Сын этого фабриканта любит Мэри Бартон, и она сначала также увлекается им, но затем Мэри убеждается в том, что ей гораздо ближе и дороже молодой рабочий Уилсон. Обстоятельства складываются так, что подозрение в убийстве Карсона падает на Уилсона. С огромным трудом удаётся Мэри доказать, что он не виновен. На самом деле, Карсона убил Джон Бартон, который на смертном одре признаётся в этом сыну фабриканта.

Роман появился в самый разгар ожесточённых классовых боёв и сыграл значительную общественную роль как произведение, привлекавшее сочувствие к нуждам пролетариата и показывавшее обоснованность требований чартистов. Вместе с тем в романе отразилось мировоззрение Элизабет Гаскель, стоявшей на позициях так называемого христианского социализма, что побуждало её сочетать призывы к социальной справедливости с проповедью христианских моральных принципов.

С большой симпатией рассказала писательница историю бедной девушки-работницы в повести «Руфь» (Ruth, 1853). Генри Беллингхем соблазняет бедную швею Руфь Хилтон, а затем бросает её. Руфь остаётся с ребёнком на руках. Ей помогает один священник, который впоследствии, выдавая её за вдову, устраивает Руфь гувернанткой в дом деспотичного ханжи Брэдшо. Разоблачение «тёмного» прошлого Руфи ведёт к тому, что её с позором изгоняют из этого respectable дома.

Рассказывая трагическую историю бедной женщины, Гаскель ещё раз подчёркивает бездушное отношение буржуазии к-беднякам и осуждает её ханжескую мораль.

Третье произведение Гаскель, посвящённое социальным проблемам,— роман «Север и Юг» (North and South, 1854—1855). Хотя заглавие романа позволяет думать, что речь будет идти о различиях между условиями жизни на севере и юге Англии, однако и здесь главное содержание заключается не в этом, а в изображении классовых противоречий.

В романе с большой правдивостью обрисовано положение пролетариата, тем не менее, по сравнению с «Мэри Бартон» социальная критика здесь не столь остра.

В романе «Кренфорд» (Cranford, 1851—1853) Гаскель обратилась к воспоминаниям юности и создала повествование о жизни провинциального местечка, где она выросла. С диккенсовским юмором создаёт Гаскель картину мелочных интересов обывателей местечка, тех маленьких драм и смешных происшествий, которые разыгрываются в среде ограниченных и наивных мещан, таких, как чванная миссис Джемисон, её дворецкий Мулинер, мисс Бетти Баркер и другие представители кренфордского «общества».

Гаскель написала также первую биографию Шарлотты Бронте (Life of Charlotte Brontë, 1857), принадлежащую к числу классических английских литературных биографий.

Шарлотта Бронте. Гаскель с подлинно художественной выразительностью обрисовала тяжёлые жизненные условия и судьбу семейства Бронте. Шарлотта Бронте (Charlotte Brontë, 1816—1855) была дочерью бедного сельского священника, ирландца по происхождению, и её первые годы протекали в местечке Хэуорт. Священник Бронте остался вдовцом с шестью детьми, на воспитание которых у него не было средств. Ему удалось поместить дочерей в пансион. Условия здесь были ужасны. Две старшие сестры Шарлотты, не выдержав их, умерли. Впоследствии писательница рассказала об

этом пансионе в романе «Джен Эйр». В девятнадцать лет Шарлотта стала школьной учительницей, а затем гувернанткой.

В 1846 году Шарлотта и её сёстры Эмили и Энн под псевдонимами Керрер, Эллис и Актон Белл опубликовали небольшой томик стихотворений. Под псевдонимом Керрер Белл (Carrer Bell) и публиковала все свои произведения Шарлотта Бронте. Её первый роман «Учитель» был отвергнут издателями, но это не обескуражило Шарлотту Бронте, и она принялась за работу над новым произведением «Джен Эйр», вышедшим в свет, когда Шарлотте было тридцать один год. Роман сразу же имел большой успех.

Роман «Джен Эйр» (Jane Eyre, 1847) был во многом автобиографичным. Изображая судьбу героини, сироты Джен Эйр, Шарлотта Бронте описывает её воспитание в благотворительном пансионе для детей бедноты, а затем службу в качестве гувернантки в домах богатых. Шарлотта Бронте разоблачает мнимую благотворительность буржуазии и бесчеловечный характер системы воспитания детей в учебных заведениях, созданных на средства филантропов. Деспот и ханжа Броклхерст воспитывает учениц школы в самом суровом духе. Он не только держит их впроголодь, но всячески ограничивает их духовные запросы, разрешая читать только Библию. Цель Броклхерста воспитать послушных рабов.

В романе дан образ девочки, сломленной и искалеченной этим воспитанием. Это покорная Элен Бернс. Не такова героиня романа. Джен стремится к независимости. Скрамная девочка вырастает в замечательную женщину, намного возвышающуюся над пошлой средой, которая её окружает.

Героиня Шарлотты Бронте выражает гуманистический и демократический протест против подавления личности буржуазным обществом.

Писательница касается также темы любви и брака. Джен влюбляется в Рочестера, он также любит её, но они не могут соединиться, так как у него есть жена, лишившаяся рассудка, с которой он по закону не может развестись. Джен расстается с ним. Они снова встречаются после смерти его жены, но Рочестера постигло несчастье: он ослеп. Джен соединяет с ним свою судьбу и самоотверженно отдаёт свои силы тому, чтобы облегчить его жизнь.

В противоположность женщинам буржуазной среды, Джен видит в браке не сделку, а союз свободных сердец. Писательница осуждает ханжески-буржуазный взгляд на брак. Бескорыстной Джен в романе противопоставлена Бланш Ингрэм, отношение которой к Рочестеру определяется меркантильной расчётливостью.

В романе «Шерли» (Shirley, 1849) Шарлотта Бронте изображает социальные противоречия в Англии начала XIX века. Хотя события, описанные в книге, относятся к 1811—1812 годам, однако очевидно, что главные проблемы романа навеяны классовой борьбой конца 40-х годов.

Властным и самоуверенным людям из среды имущих классов — помещице Шерли Кильдар и фабриканту Роберту Муру —

писательница противопоставляет скромную и обаятельную Каролину Гельстон, домашнего учителя Луи и рабочего Фаррена.

Особенно большой интерес представляют те страницы романа, которые посвящены характеристике земельного дворянства, буржуазии, положению рабочего класса. Писательница изображает противоречия и конфликты между представителями различных общественных слоёв. Реалистически обрисовано тяжёлое положение пролетариата. Шарлотта Бронте обращается к тому периоду в истории рабочего класса, когда вспыхнуло стихийное движение «разрушителей машин» — луддитов. Правда, писательница не является сторонницей революционного насилия, но она показывает, что только беспроектная нужда и бездушное отношение капиталиста Мура к рабочим вынудило их напасть на его фабрику. Как и Диккенс, Шарлотта Бронте ищет среднего пути и хотела бы смягчения социальных противоречий.

Среди персонажей романа выделяется фигура рабочего Вильяма Фаррена, в уста которого вложены умные и справедливые суждения о пороках капитализма.

После поражения и спада рабочего движения острота социальной критики в творчестве Шарлотты Бронте значительно снижается. В романе «Вильет» (Villette, 1853), содержащем ряд автобиографических моментов и включающем многие сюжетные мотивы из раннего романа «Учитель», к тому времени ещё не увидевшего света, Шарлотта Бронте опять рассказывает историю бедной и независимой девушки, которая становится учительницей в пансионе в Брюсселе. Некрасивая, одинокая Вильет благодаря уму и энергии завоёвывает всеобщее уважение. Её высокая гуманность оказывает благотворное воздействие на окружающих. Вильет увлечена учителем Полем Эмануэлем, проявляющим деспотические наклонности и неуживчивость. Под влиянием общения с ней он преобразуется, и тогда обнаруживается доброта, которую он подавлял в себе. Роман не завершается традиционной свадьбой, но героиня выходит победительницей из всех жизненных трудностей. Она превращает свой пансион в образцовое учебное заведение, дающее девушкам не только знания, но и гуманное воспитание, приготавливающее их к жизненной борьбе.

Важной чертой романов Шарлотты Бронте является изображение положительных героинь, успешно сопротивляющихся гнетущим условиям буржуазного общества. Хотя Шарлотта Бронте и считала себя последовательницей Теккерея, которому она посвятила второе издание романа «Джен Эйр», высказав в предисловии глубокое восхищение автором «Ярмарки тщеславия», тем не менее её произведения ближе к диккенсовскому реализму. В её романах есть мелодраматические эффекты, они не свободны от сентиментальности, однако это не пошлая буржуазная сентиментальность, а глубокая растроганность, проистекающая, как и у Диккенса, из искреннего сочувствия ко всем жертвам бездушного и несправедливого общества.

Эмили Бронте. Младшая сестра Шарлотты Бронте (Emily Brontë, 1818—1848) написала всего лишь один роман, который остался совершенно не замеченным современниками, ибо он был воспринят как наивная фантазия молодой писательницы, якобы далёкой от действительности. Этот роман — «Грозовая высота» (Wuthering Heights, 1848) — лишь в наше время был по достоинству оценён критикой и читателями.

На первый взгляд книга Эмили Бронте напоминает готические романы «кошмаров и ужасов». Действие его происходит в глухом углу английской провинции в мрачной местности, где на Грозовой высоте стоит дом нелюдимого и сурового Хитклифа. Повествование построено в необычной манере. Оно начинается сравнительно незадолго до окончательной развязки драматических узлов, завязанных за много лет до этого. Читатель узнаёт историю героев из уст экономки Нелли Динс и приехавшего в эту местность Локвуда. Этот последний, попав в дом на Грозовой высоте, удивлён странной обстановкой, царящей здесь, необыкновенным характером его обитателей. Постепенно перед ним раскрывается тайна их сложных взаимоотношений. Владелец Грозовой высоты подобрал на улице Ливерпуля бездомного мальчика Хитклифа, которого он усыновил и воспитал вместе со своими детьми. После смерти благодетеля Хитклиф подвергается унижениям со стороны его сына Хиндли. У Хитклифа страстная, неуёмная натура, и в нём чувствуется цыганская кровь. Со всей силой, на какую способна его душа, он влюбляется в сестру Хиндли Катерину. Хиндли считает унизительным для семьи брак Катерины с нищим Хитклифом, воспитанным из милости. Гордый Хитклиф, узнав об этом, покидает Грозную высоту. Когда он несколько лет спустя возвращается, Катерина оказывается женой ничем не примечательного Эдгара Линтона.

Хитклиф мстит людям за то, что они лишили его счастья и доходит до крайности в бесчеловечно жестоком обращении со своими обидчиками, распространяя свою месть даже и на их детей.

Из всех романистов середины XIX века Эмили Бронте в наибольшей степени была близка к романтизму. Однако ни близкий к готике сюжет, ни несколько необычная атмосфера глухого уголка английской провинции, ни фантастические мотивы, ни мелодраматические эффекты не могут затемнить того несомненного факта, что драма, являющаяся зерном этого романа, имела глубоко жизненную основу и перекликалась с наиболее значительными мотивами реалистического социального романа эпохи. Эмили Бронте отличалась от писателей школы Диккенса и Теккерея трагическим восприятием жизни, стремлением раскрыть страшные психологические трагедии людей, искалеченных уродливым социальным строем.





ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА

Англия во второй половине XIX века. В социальном отношении рассматриваемый период делится на два этапа, охватывающих 60—70-е годы и 80—90-е годы, отличающиеся друг от друга степенью остроты классовых противоречий. 60—70-е годы XIX века были периодом сравнительной стабильности в истории английского буржуазного общества XIX века. Учтя опыт 40-х годов, английская буржуазия провела ряд частичных реформ, устранивших наиболее вопиющие пороки социальной системы. В особенности же стремился господствующий класс дезорганизовать и расколоть рабочее движение. Из доходов, получаемых от эксплуатации колониальных народов, буржуазия бросала кое-какие подачки отдельным слоям рабочего класса. В среде рабочих образовалась своя рабочая аристократия, поставленная в более выгодные материальные условия и заинтересованная в сохранении существующего порядка. Эта часть рабочих, находившаяся целиком под влиянием буржуазной идеологии, играла предательскую роль по отношению к своим менее обеспеченным и хуже оплачиваемым собратьям. Английские тред-юнионы, представлявшие в это время уже довольно значительную силу, попадают под власть профсоюзной бюрократии, защищающей не столько интересы рабочих, сколько интересы капиталистов.

80—90-е годы XIX века были отмечены резким обострением социальных противоречий, возникших в результате тяжёлого экономического кризиса, разразившегося в начале 80-х годов. С одной стороны, наблюдалось усиление реакционной политики правящих классов, жестоко подавлявших народные массы и стремившихся найти выход из противоречий в империалистической экспансии и ограблении колониальных народов.

С другой стороны, кризисы 1880 и 1884 годов привели к подъёму рабочего движения в Англии. Происходит возрождение социали-

стических тенденций в среде пролетариата и наиболее демократической части интеллигенции. В 1884 году возникает социал-демократическая федерация, руководитель которой Гайндман был, однако, далёк от подлинно революционного мировоззрения, что привело к отколу от этой организации ряда деятелей, стоявших более или менее близко к марксизму. Среди них был писатель Вильям Моррис, который совместно с дочерью Карла Маркса Элеонорой Маркс-Эвелинг создал в 1885 году социал-демократическую лигу. Кроме того, в 1884 году возникло Фабрианское общество. Все эти организации, включая и наиболее революционную из них социал-демократическую лигу, не были в достаточной степени связаны с рабочим классом. Однако пропаганда социалистических идей, которую они вели, оказала всё же влияние на развитие рабочего движения. В 80-х годах по стране прокатилась волна крупных забастовок. Значительно оживилась деятельность профессиональных союзов. Новые трэд-юнионы повели активную борьбу за интересы рабочих и в ряде крупных забастовок сумели добиться удовлетворения их требований. Уже в эту пору в рабочем движении подвизаются всякого рода агенты буржуазии, стремящиеся повернуть его на путь социал-реформизма.

Социальные противоречия рассматриваемого периода получили отражение в идейных течениях, оказавших значительное влияние на художественную литературу.

Социальный дарвинизм. Прежде всего следует отметить появление в 1859 году работы Чарльза Дарвина «Происхождение видов», которая нанесла сильнейший удар по религии. В этом было большое прогрессивное значение труда Дарвина. Но идеологи буржуазии сделали попытку использовать учение Дарвина в интересах своего класса. Оно было объявлено теорией, объясняющей не только жизнь животного мира, но и человеческого общества, законом которого некоторые буржуазные идеологи, сторонники социального дарвинизма, также объявили борьбу за существование, в которой выживают наиболее приспособленные. По существу, это было оправданием господства буржуазии.

Позитивизм. Буржуазная мысль вынуждена была теперь искать объяснения жизни, которое позволило бы сочетать науку с религией и доказать возможность социальной гармонии в условиях существующего строя. Эту миссию выполнило учение, известное под названием позитивизма. Французский философ Огюст Конт и его английские последователи Джон Стюарт Милль, Герберт Спенсер и другие, стремились создать философские системы, отвечающие этим основным требованиям. Сторонники позитивизма считали, что общественные противоречия могут быть примирены путём соответствующего нравственного и религиозного воспитания.

Понимая, что научные открытия серьёзно подрывали авторитет церкви, позитивисты стремились найти нравственное и психологическое обоснование для сохранения религии. Они готовы были пожертвовать догматами церкви, библейскими и евангельскими

легендами, выдвигая вместо них в качестве нового вероучения «религию сердца». Но и в таком подновлённом виде это всё же была поповщина, и тем более вредная, что в своей попытке возродить религию буржуазные идеологи стремились использовать в этих целях науку. Позитивизм представлял собой типичное явление компромисса в идейной области. Представителем позитивизма в литературной критике был Джордж Генри Льюис (George Henry Lewis, 1817—1887). Философия позитивизма оказала влияние на творчество писательницы Джордж Элиот.

Реализм и неоромантизм в литературе второй половины XIX века. В литературе второй половины XIX века ясно обозначаются два направления. Одно из них продолжало реалистические традиции и было представлено творчеством таких писателей, как Джордж Элиот, Мередит, Батлер и Томас Гарди. В их произведениях дана критика всё углубляющегося кризиса буржуазного общества, критика, достигающая подчас довольно значительной остроты.

Однако реализм второй половины XIX века отмечен чертами некоторого упадка по сравнению с классическим реализмом 30—50-х годов. Романисты-реалисты 1860—1890-х годов значительно уступают Диккенсу и Теккерю в широте охвата общественных явлений, в глубине обобщений и силе критики пороков буржуазного общества.

Это не было следствием различия в индивидуальной одарённости, хотя, конечно, и этот момент имел некоторое значение. Главная причина известного упадка реализма заключалась во всё углублявшемся кризисе буржуазного гуманизма, обусловленном тем, что прогрессивные возможности буржуазного развития были исчерпаны.

Реалисты второй половины XIX века, будучи субъективно честными и даже смелыми людьми, стоят дальше от передовых социальных движений своего времени, чем Диккенс и его литературные соратники. Как это ни парадоксально, обладая, как правило, большими научными познаниями и философской эрудицией, чем Диккенс и Теккерей, они уступали им в широте социального кругозора.

Успехи естественных наук вызвали стремление перенести в искусство методы научного исследования. Эта тенденция привела к тому, что писатели стали стремиться к объективистскому копированию действительности в ущерб принципу художественной типизации явлений. Для романистов второй половины XIX века характерно стремление к внешнему правдоподобию, что не вело к достижению большой художественной правды. Ущербность, свойственная литературе этого периода, сказалась в заметном углублении социального пессимизма. Попытки Джордж Элиот возродить оптимистический взгляд на жизнь посредством позитивистской «религии сердца» оказались безуспешными, они уступили место скептицизму Мередита и Батлера, но своей высшей точки кризис буржуазного гуманизма достиг в пессимистическом мировоззрении Томаса Гарди.

Отмечая слабые стороны реализма второй половины XIX века, не следует упускать из вида, что, несмотря на известную ущербность их творчества, именно писатели-реалисты выступали как хранители прогрессивных традиций английской литературы. К тому же они имели и некоторые завоевания.

Уступая великим романистам первой половины XIX века Вальтеру Скотту, Диккенсу и Теккерею в широте изображения общественной жизни и социальных противоречий, писатели второй половины столетия в одном существенном отношении развили реализм — в глубине, точности и многообразии изображения психологии. Развитие психологического анализа было главным завоеванием реализма второй половины XIX века.

Второе направление в английской литературе рассматриваемого периода мы обозначим термином «неоромантизм». Под это понятие подходят те явления литературы, которые характеризовались отказом от изображения действительности. В этом отношении писатели данного направления напоминают романтиков начала XIX века. Но сходство это является лишь внешним. Романтики начала века были связаны с большими общественными движениями своей эпохи. Неоромантики второй половины столетия в подавляющем большинстве были представителями узких кругов буржуазной интеллигенции, которым были чужды широкие общественные интересы. Их привлекала почти исключительно сфера искусства и поэзии.

Объективный смысл различных разновидностей неоромантизма состоял в том, что это движение было реакцией на враждебность буржуазного общества подлинному искусству. Центральное место в неоромантизме занимала эстетическая критика капитализма, получившая наиболее ясное выражение в движении так называемых «пре-рафаэлитов». Уже то, что представители этого направления критиковали капитализм лишь за его антиэстетизм, свидетельствует об узости их подхода к жизни. К тому же выводом из этой критики была реакционная идеализация добуржуазных, патриархальных форм жизни. Естественно, что эстетствующая интеллигентская критика буржуазного общества выродилась в конце века в декадентскую, упадочную литературу. Однако важно отметить, что такой писатель, как Вильям Моррис, также начавший с эстетической критики капитализма, пришёл к социализму.

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАН ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

ДЖОРДЖ ЭЛИОТ

Биография. Новые черты реалистического романа впервые проявились в творчестве писательницы, выступившей под псевдонимом Джордж Элиот (George Eliot). Её настоящее имя было Мэри Энн Эванс (Mary Ann Evans, 1819—1880).

Детство будущей писательницы протекает в сельской местности, и впечатления первых лет жизни получили отражение в её ранних романах о жизни английской деревни и провинции. После обучения в школе она сблизилась с кружком свободомыслящих интеллигентов, много занималась самообразованием, изучала философию и историю. Поселившись в Лондоне, она стала журналисткой и выступала со статьями по религиозно-философским вопросам. Она перевела на английский язык «Сущность христианства» немецкого философа-материалиста Фейербаха и «Жизнь Иисуса» Штрауса, подвергавшего сомнению религиозную легенду о Христе. В эти годы писательница сближается с группой английских философов-позитивистов, мировоззрение которых оказало на неё значительное влияние. Она вышла замуж за видного критика и публициста Джорджа Генри Льюиса. Их брак не мог быть оформлен, так как Льюис был женат на женщине, которая лишилась рассудка и была помещена в психиатрическую больницу. Ханжеская буржуазная среда считала отношения Мэри Энн и Льюиса безнравственными, так как они не венчались в церкви. Это был на самом деле счастливый союз двух людей, которых сближала общность интересов и взглядов. Именно Льюис посоветовал своей жене заняться писательской работой.

«Адам Бид». Джордж Элиот стояла на точке зрения буржуазной позитивистской философии, которая отвергала официальную религию. Писательница постоянно подчёркивает различие между официальной религиозностью, которая прикрывает иногда самые низменные поступки, и подлинной нравственностью, проявляющейся независимо от внешней набожности.

Эти идеи утверждались писательницей в её первом романе «Адам Бид» (Adam Bede, 1859), содержащем замечательные реалистические картины жизни английской деревни на рубеже XVIII и XIX века. С большой любовью воспроизвела Джордж Элиот атмосферу патриархальных деревенских отношений, ещё не испытывавших воздействия буржуазной промышленной цивилизации.

Трудолюбивый деревенский плотник Адам влюбляется в красивую и тщеславную Хэтти Сорель. Девушка увлечена молодым помещиком Артуром Донниторном. Когда брошенная Артуром Хэтти оказывается в беде, Адам, которому чуждо ханжество, предлагает ей стать его женой. Она, однако, обнаруживает, что ей предстоит стать матерью ребёнка от бросившего её любовника. Хэтти бежит из родной деревни. Ей не удаётся разыскать своего соблазнителя. В отчаянии она убивает своего ребёнка, и Хэтти предаёт суду за детоубийство. В то время как она ожидает в тюрьме казни, её утешает методистская проповедница Дина Моррис. Её проповеди и поведение верного Адама, проявляющего искреннее сочувствие страданиям девушки, приводят к нравственному перерождению Хэтти. Обстоятельства складываются так, что в последнюю минуту перед казнью она оказывается помилованной. Раскаившийся Артур женится на ней, а Адам соединяет свою судьбу с Диной Моррис, которая воплощает нравственный идеал писателя.

Эгоисты, подобные Хэтти и Артуру, подчиняются примитивным чувственным влечениям, тогда как люди вроде Адама наделены врождённой нравственностью, которая помогает им направлять свою деятельность на благо и пользу других. Уже в этом произведении проявилась характерная для Джорджа Элиот черта — равномерное распределение внимания к душевной жизни её героев независимо от их моральных качеств. Демократические симпатии писательницы сказались в том, с какой любовью она изобразила жизнь простых людей, среди которых нашла своих героев. Влияние позитивизма проявляется в том, что Элиот связывает нравственное начало в человеке с религией, утверждая «религию сердца».

«Мельница на Флоссе». Тема второго романа Джордж Элиот «Мельница на Флоссе» (*The Mill on the Floss*, 1860) — это также конфликт между эгоизмом и альтруизмом. Однако, по сравнению с идиллическими сельскими мотивами, преобладающими в «Адаме Биде», «Мельница на Флоссе» — произведение почти трагического звучания.

Мэгги Тюливер — девушка с большими духовными запросами, обладает чувствительной, ранимой душой. Свойственное ей чувство любви и доверия к людям постоянно наталкивается на равнодушие и эгоизм окружающих. Одинокая в своей семье, Мэгги глубоко ощущает свою отчуждённость от окружающей её мещанской среды и от так называемого светского общества.

Однажды, когда Мэгги каталась на лодке с молодым человеком, лодку унесло течением от остальной компании. Долгое отсутствие Мэгги и Стивена навлекает на девушку обвинение в безнравственности, и брат Том прогоняет её из дому. Но Мэгги не питает вражды к брату, которого она всегда любила и который никогда не понимал её нравственных стремлений. В конце романа описано наводнение на Флоссе. Мэгги, узнав об опасности, грозящей брату, отправляется на лодке через разлив; он видит её самоотверженность и понимает величие души Мэгги. Но уже поздно. Бурный поток опрокидывает лодку, и оба тонут.

«Мельница на Флоссе» — один из лучших романов Джордж Элиот. Морализаторские тенденции, сказывающиеся и в этом произведении, вытесняются, однако, живым изображением характеров и нравов провинциального общества. Реалистическое мастерство писательницы проявилось здесь в яркой обрисовке персонажей, в тонком и глубоком анализе переживаний. Роман содержит острую критику буржуазного индивидуализма и эгоизма. Трагический финал книги выделяет её среди множества реалистических романов того времени с их утешительными концовками.

«Сайлас Марнер». В повести «Сайлас Марнер» (*Silas Marner*, 1861) рассказана история ткача, ложно обвинённого в краже; он остаётся в одиночестве, так как весь приход отворачивается от него. Джордж Элиот обличает бездушные религиозных ханжей, которые, вместо того чтобы разобраться в обстоятельствах и отнестись к Сайласу человечно, только озлобили его. Он поселяется в деревушке.

ведёт уединённую жизнь и копит деньги, являющиеся для него единственной радостью. Беспутный сын местного помещика похищает скромные сбережения Сайласа. Мрачное отчаяние овладевает им. Его ожесточившаяся душа полна злобы к людям и ненависти ко всему миру.

В канун Нового года Сайлас подбирает девочку, сироту Эппи, и даёт ей приют. Воспитывая её, он постепенно преобразуется. Злобная отчуждённость от людей уступает место пробуждающемуся чувству любви. Много лет спустя обнаруживается и то сокровище, в краже которого обвиняли Сайласа, и его репутация оказывается восстановленной. Повесть «Сайлас Марнер» примыкает к тому роду произведений, которые ведут своё происхождение от «Рождественских рассказов» Диккенса, отличаясь от них значительно меньшей социальной остротой и перенесением центра тяжести в сферу морально-психологическую.

«Ромола». Переход от семейно-бытовых романов и повестей, какими, в сущности, были первые произведения писательницы, к широким социальным полотнам совершился в творчестве Джордж Элиот, когда она обратилась к жанру исторического романа. В романе «Ромола» (Romola, 1863) с большой достоверностью воспроизведены картины итальянской жизни XV века. Точно переданы исторические события, связанные с деятельностью проповедника Савонаролы во Флоренции. Джордж Элиот использовала историю как средство для пропаганды своих моральных идей. Герои романа — дочь учёного Ромола и Тито Мелема — воплощают обычное в романах Джордж Элиот противопоставление альтруизма и эгоизма. Писательнице не удалось здесь по-настоящему оживить прошлое; роман отличается искусственностью и надуманностью. Однако он сыграл свою роль в литературном развитии самой Джордж Элиот, ибо подготовил её к созданию социальных романов на современные темы.

«Феликс Холт, радикал». Книгой «Феликс Холт, радикал» (Felix Holt, the Radical, 1866) начинается второй период творчества Джордж Элиот — период создания больших социальных романов. Если раньше писательница изображала жизнь — быт провинциальной и сельской Англии, не затронутой промышленным переворотом, то теперь она переходит к жизни Англии после 30-х годов XIX века. В романе «Феликс Холт» содержится замечательная картина тех изменений, которые произошли в стране в результате развития капиталистической промышленности. Происходящие события показаны на фоне политической борьбы непосредственно после парламентской реформы 1832 года.

Молодой рабочий Феликс Холт является решительным противником социального неравенства и эксплуатации. Феликса Холта нельзя, однако, сравнить с революционно настроенным рабочим-чартистом Джоном Бартоном в романе «Мэри Бартон» Э. Гаскель. Он скорее напоминает Стивена Блэкпула в «Тяжёлых временах» Диккенса.

Позиция, которую занимает Феликс Холт, двойственна: он враг господства имущих, но одновременно он и противник революционной активности рабочих. Когда толпа рабочих, спровоцированная агентами буржуазного демагога Трансома, отправляется громить поместье местного аристократа, Феликс Холт пытается воспрепятствовать этому. В конце концов его же и привлекают к суду за подстрекательство к мятежу, хотя он в этом невиновен.

В романе сказалась противоречивость позиций самой писательницы, которая с большим реализмом обрисовала социальный быт и политические нравы Англии в эпоху господства буржуазии, но при всём своём критическом отношении к буржуазному строю оставалась на позициях абстрактного гуманизма. Это больше всего проявилось в образе героя, которому писательница явно сочувствует и взгляды которого выражают в основном её собственную точку зрения. Это подтверждается, между прочим, и тем, что Джордж Элиот во время рабочих волнений выступила с обращением к народу, написанным якобы от имени Феликса Холта (*Address to Working Men by Felix Holt*), в котором излагала свою реформистскую точку зрения и призывала рабочих не прибегать к революционным методам борьбы. Позиция Джордж Элиот в этих вопросах мало чем отличалась от позиций Диккенса в «Тяжёлых временах».

«Мидльмарч». Наиболее реалистическим из социальных романов Джордж Элиот является роман «Мидльмарч» (*Middlemarch*, 1871—1872). Писательница показывает типичный провинциальный город средней Англии, которому она даёт вымышленное название Мидльмарч. Перед читателем встают многочисленные образы людей из провинциальной буржуазной и мелкобуржуазной среды. Весьма выразительны такие социальные типы, как сэр Джемс Четтам, аристократ и консерватор, свято чтящий все условности светского общества; мистер Брук — буржуа, шаткий в своих мнениях и склоняющийся на сторону тех, кто сильнее; банкир Бульстрод — набожный ханжа. Героиня книги Доротея — молодая женщина с чистой душой и высокими нравственными идеалами. В ней есть нечто пуритански-аскетическое. Она выходит замуж за пожилого и педантичного Кэзобона, который представляется ей человеком таких же высоких убеждений. Её ожидает, однако, тяжёлое разочарование. Кэзобон оказывается сухим, ограниченным и эгоистичным человеком. Видя, что Доротея разочаровалась в нём, и понимая, что её всё больше влечёт к себе молодой и столь же романтически настроенный Виль Лэдисло, Кэзобон на смертном одре включает в своё завещание пункт, согласно которому Доротея потеряет право на наследство, если выйдет замуж за этого молодого человека. Но Доротея не свойственны корыстные побуждения, и она в дальнейшем соединяется с любимым человеком.

Наряду с этой сюжетной линией в романе есть и другая. Молодой врач Лидгейт, с увлечением работающий над научными вопросами, женится на красавице Розамонд, и этот брак также оказывается несчастливим. Розамонд не понимает духовных запросов и научных ин-

тересов Лидгейта. Она — мещанка, которая заинтересована исключительно в материальном благополучии.

Роман Джордж Элиот смело трактует проблему семьи и брака в буржуазном обществе. Он разрушает викторианскую легенду о том, что буржуазное общество создаёт все условия для нормальной семейной жизни.

В этом романе Джордж Элиот показала себя не только мастером глубокого психологического анализа, но и талантливым создателем широких полотен современной жизни. Многоплановое развитие сюжета сочетается с яркой обрисовкой характеров.

«Даниэль Деронда». В последнем большом романе «Даниэль Деронда» (Daniel Deronda, 1876) Джордж Элиот снова нападает на буржуазный брак и показывает сложную психологическую драму. Красавица Гвендолен Харлет выходит замуж за богача Хенли Грэндкорта для того, чтобы спасти себя и мать от нищеты. Он настолько подавляет ее волю, что она проникается ненавистью к нему и не делает ничего, чтобы спасти его, когда он тонет. Вторую линию сюжета составляет история Даниэля Деронды, молодого человека, воспитанного в среде аристократов. Однако выясняется, что Даниэль по происхождению — еврей, и это ставит его вне светского общества, в котором царят расовые и национальные предрассудки. Касаясь вопроса о национальном неравенстве в буржуазном обществе, Джордж Элиот утверждает гуманистический принцип равенства всех людей вне зависимости от происхождения. Однако и в решении национального, так же как и в решении социального вопроса, писательница обнаруживает буржуазно-либеральную ограниченность своих взглядов. Наиболее удачными частями романа являются те, которые посвящены изображению буржуазного и аристократического быта; в них писательница обнаруживает лучшие стороны своего реалистического мастерства.

Общая характеристика реализма Элиот. В одной из глав романа «Адам Бид» Джордж Элиот изложила своё понимание реализма. «Мое главное стремление,— писала она,— в том, чтобы избежать произвольных картин и давать правдивое изображение людей и предметов, как они отразились в моём сознании. Зеркало, несомненно, не без дефектов, и отражение по временам может получиться неточным или неясным; но я считаю себя обязанной с наиболее возможной точностью воспроизвести перед вами это отражение, всё равно, как если бы я давала свидетельские показания под присягой...» Писательница говорит, что образцом для неё являются реалистические произведения голландской живописи XVII века, она восхищается точностью, с какой картины голландских мастеров воспроизводят однообразную и скромную жизнь, которая является уделом большинства людей. И если жизненная обстановка не отличается красотой, то всё же её скрашивают человеческие чувства.

Если Джордж Элиот и не создала социальных типов такой обобщающей силы, какой достигают Диккенс и Теккереи, то её психологические портреты обладают большей степенью правдоподобия.

Джордж Элиот внимательно изучает психологию своих героев и глубоко раскрывает побуждения, движущие ими в различных жизненных обстоятельствах. Её творчество, так же как и реализм предшествующего периода, характеризуется ясно выраженной морализаторской тенденцией. Можно даже сказать, что по сравнению с Диккенсом и Теккереем морализирование занимает в романах Джордж Элиот гораздо большее место. Диккенс и Теккерей ограничивались утверждением самых общих моральных идеалов, тогда как Джордж Элиот разрабатывает и излагает в своих романах сложную систему этических взглядов.

Хотя писательница отразила в своём творчестве социальные противоречия эпохи, морально-этическая проблематика приобретает в её романах самодовлеющее значение, и нередко дидактический элемент берёт верх над художественным.

МЕРЕДИТ

Биография. Одновременно с Джордж Элиот выступил в литературе другой выдающийся английский романист второй половины XIX века — Джордж Меридит (George Meredith, 1828—1909). Он был сыном портного, который мечтал ввести своего наследника в респектабельное буржуазное общество. Меридит получил хорошее образование, по окончании которого стал готовиться к адвокатской карьере, но затем предпочёл заняться журналистикой и литературой. Прошло много времени, прежде чем Меридит завоевал признание. Работая много и выпуская чуть ли не ежегодно по новому роману, он всё же долго не привлекал внимания читателей. Его книги не приносили ему необходимых средств к существованию, и он поступил в издательство Чепмена и Холла, где его обязанностью было читать поступавшие рукописи и определять их пригодность к изданию. Всё свободное время он отдавал работе над своими литературными произведениями и лишь под конец жизни, в 90-х годах, приобрёл широкую известность.

Меридит опубликовал свыше двадцати книг, но не все его произведения одинаково значительны. Мы остановимся лишь на некоторых романах писателя, наиболее интересных в идейном и художественном отношении.

Общая характеристика. Хотя Меридит начал литературную деятельность одновременно с Джордж Элиот, однако его творчество представляет собой не параллельное явление, а новый этап в развитии английского романа.

Меридит показывает в своих романах, что буржуазное общество завело человечество в тупик. Но, будучи буржуазным интеллигентом, далёким от народа, Меридит не видел путей выхода из этого тупика.

Важнейшая черта мировоззрения Меридита — неверие в те средства примирения и сглаживания жизненных противоречий, которые предлагались его предшественниками. Меридит не верит также

в то, что жизнь общества устроена разумно. На этот счёт он не питает никаких иллюзий.

Мередит можно считать наиболее последовательным продолжателем традиций Теккерея, с которым его сближает скепсис и ироническое отношение к строю жизни буржуа и аристократов. В своих произведениях он, как и Теккерей, изображает по преимуществу вышние слои английского общества.

Свои взгляды на роль литературы в общественной жизни Мередит изложил в лекции, прочитанной им в 1877 году «Идея комедии и польза комического духа» (*The Idea of Comedy and the Uses of the Comic Spirit*). Мередит указывает на то, что комическое в разных формах существовало во все периоды развития литературы и играло большую роль в общественной жизни. Задача трагического искусства в том, чтобы достигать нравственного очищения посредством возбуждения страха и сострадания, тогда как задача комедии в том, чтобы посредством смеха очищать нравы и развивать правильные понятия. Смех — орудие интеллекта в борьбе против глупости, ограниченности, ложных понятий и предрассудков. Это — орудие цивилизации для уничтожения всех форм варварства, сохраняющихся в современной жизни. Комедия должна содействовать освобождению человечества от всего, что мешает ему быть счастливым, она должна научить его «смыслу жизни в обществе».

Социально-политические позиции Мередита не выходили за пределы мелкобуржуазного радикализма. Его положительные общественные идеалы выражены в весьма общей и туманной форме, зато, как подлинный критический реалист, он весьма тщательно и детально обрисовывал отрицательные стороны буржуазного общества.

Мередит избирал самые обыденные сюжеты и любил углубляться в подробный анализ характеров и ситуаций. Однако в отличие от всех своих предшественников он воздерживался от выражения своей точки зрения. По сравнению с ним даже Теккерей может показаться самым заинтересованным наблюдателем описываемых им событий. Современница Мередита Джордж Элиот также давала объективные портреты людей, но её отношение к ним раскрывалось в характеристике их морально-этических взглядов. Мередит и в этом отношении не выдаёт себя читателю. С тонкой, иногда незаметной для читателя насмешкой показывает он нелепое поведение людей, их неправильные взгляды и предрассудки, не делая указаний, которые помогли бы читателю. Этот крайний объективизм и был той своеобразной чертой, которую принёс с собой в роман Мередит. Среди его современников был лишь один писатель, близкий ему по методу, — поэт Роберт Браунинг.

Буржуазную публику пугала та прямота, с какой Мередит, не прибегая к натуралистическим подробностям, изображал интимную жизнь, разрушая всякую романтику.

В особенности интересуют Мередита те внутренние мотивы, которые определяют поведение человека, и он с большой тщатель-

ностью исследует психологию своих персонажей, докапываясь до мельчайших деталей.

«Испытание Ричарда Февереля». Как и других английских реалистов XIX века, Мередит интересовала система воспитания, и подобно своим предшественникам он подверг критике основы воспитания в буржуазном обществе. Но Мередит не вёл борьбу против плохих школ или жестокого обращения с учениками, как это делал Диккенс. Его интересовал тот круг идей и нравственных понятий, то «воспитание чувств», которое даёт человеку так называемое «культурное» общество.

В романе «Испытание Ричарда Февереля» (*The Ordeal of Richard Feverel*, 1859) Мередит выводит аристократа сэра Остина Февереля, который создал целую систему правил, предназначенных для того, чтобы воспитать своего сына Ричарда в аристократических традициях. Мередит очень тонко показывает, что в основе этой системы лежит принцип классового неравенства и кастовой замкнутости. Сэр Остин желает, чтобы Ричард сознавал свою исключительность. Мередит остроумно обнажает всю пустоту, скрывающуюся за массой условностей, приверженность которым сэр Остин стремится привить сыну.

Однако все старания чопорного сэра Остина разбиваются в прах, ибо его понятия о жизни игнорируют самое основное — человеческую природу. Молодой Ричард не раз нарушает заветы отца.

К величайшему ужасу сэра Остина Ричард влюбляется в дочь фермера Люси и, вопреки сопротивлению отца, женится на ней. Таким образом, «природа» одерживает победу над искусственной системой воспитания с её кастовыми принципами. Но это только одна сторона той комедии нравов, которую изображает Мередит. Сердце Ричарда одержало победу над холодным рассудком его отца. Но теперь предстоит испытание и самого сердца. Уже будучи женатым на Люси, Ричард влюбляется в светскую кокетку, и чувство, не сдерживаемое рассудком, заставляет Ричарда изменить своей жене. Ричарду пришлось потратить много усилий для того, чтобы добиться счастья с Люси, но он сам же разбивает это счастье и её жизнь.

Любовь Люси искренна и глубока. Когда лорд Монфокоу пытается соблазнить её, указывая на то, что ей незачем хранить верность Ричарду, который изменил ей, она остаётся непреклонной. Ричард, узнав о поведении Монфокона, вызывает его на дуэль. Ричард хотел не столько отстоять честь, сколько искупить свою вину перед Люси рискованным поединком. Он и в самом деле оказывается раненым. Известие об этом доводит Люси до потери рассудка и смерти, так как она не могла перенести волнения за жизнь любимого человека. Таким образом, оказывается, что даже хорошие намерения героя приводят к самым печальным последствиям.

«Карьера Бьючэмпа». В романе «Карьера Бьючэмпа» (*Bewick's Career*, 1875) Мередит расширил круг наблюдений, представив судьбу героя на фоне современной политической борьбы.

Нэвиль Бьючеп, происходя из аристократической семьи, проникается демократическими взглядами. Отважный моряк, он с честью сражался во время Крымской войны, хотя считал её войной несправедливой и не видел никакого смысла в том, чтобы англичане дрались за тысячи миль от своей земли за непонятные им цели. Выйдя в отставку, Нэвиль по возвращении в Англию с головой бросается в политическую деятельность. С большим сатирическим блеском рисует Мередит борьбу партий в английском политическом мире. От него достаётся всем: консерваторам, либералам, радикалам, республиканцам. Бьючеп — искренний и горячий поборник справедливости, но, как показывает Мередит, наивные идеалисты, подобные Бьючепу, могут только расшибить себе лоб, но ничего не добьются, ибо вся государственная общественная и политическая система Англии построена на таких условностях, юридических преполах, которые мешают достижению реальных результатов.

В личной жизни Бьючеп также постоянно сталкивается с господством традиций и условностей, становящихся препятствием для его чувств сначала к француженке Рене, затем к англичанке Сесилии. Он женится наконец на Дженни Дэнхем, с которой его роднит общность взглядов и отношение к жизни, но ему и теперь не суждено долгое счастье. Пытаясь спасти тонущего ребёнка, он погибает.

«Эгоист». Роман «Эгоист» (The Egoist, 1879) был тем произведением, которое впервые привлекло внимание широких кругов читателей к творчеству Мередита. Писатель создал интересный образ типичного представителя высших слоёв английского общества — сэра Виллоуби Паттерна. Эгоизм, составляющий основную черту характера сэра Виллоуби, проявляется не в форме примитивного стяжательства, а в самых утончённых приёмах, посредством которых он подчиняет окружающих своей воле и желаниям. Он обладает привлекательностью и умеет не только завоевать симпатии, но даже вызвать к себе любовь. Главное место в романе занимает история отношений сэра Виллоуби и Клары Мидлтон. Сначала сэр Виллоуби предстаёт перед ней в самом благоприятном свете, и лишь некоторое время спустя она начинает понимать, что он пользуется её чувством к нему для того, чтобы лишить её своей воли и сделать покорной рабой. В душе Клары происходит борьба между чувством, которое влечёт её к сэру Виллоуби, и разумом, всё больше раскрывающим ей его себялюбие. Мередит с большой тонкостью показывает все фазы взаимоотношений между Klarой и Виллоуби, причём он отнюдь не прибегает к прямому обличению эгоиста. Сэр Виллоуби умеет находить слова и объяснения для своего поведения, рисуящие его в самом выгодном свете, и со стороны Клары требуется большая чуткость для того, чтобы понять душевную пустоту её жениха. В конце концов Клара освобождается от чар личности сэра Виллоуби, порывает с ним и находит своё счастье с другим человеком, но у сэра Виллоуби есть в запасе другая жертва — Летиция Дэйл, любовь которой он когда-то отверг. Она тоже пытается отстоять себя и сна-

чала отказывает сэру Виллоуби, но он со свойственной ему настойчивостью добивается её согласия на брак.

Роман «Эгонист» — замечательный образец глубокого психологического анализа, показывающего, как дух неравенства проникает в сферу самых интимных отношений между людьми. Писатель, не навязывая никаких выводов и не подсказывая оценок; очень убедительно раскрыл растление человеческих душ под влиянием буржуазного индивидуализма и эгоизма. Хотя Мередит настаивал на том, что жизнь современного человека является комедией, в своих романах он чаще изображал её как трагикомедию. Некоторыми сторонами своего творчества Мередит близок к великому французскому романисту Флоберу, которому он, однако, уступает в литературном мастерстве и в типизации жизненных явлений.

В своём творчестве Мередит лишь констатировал тяжёлые последствия, которые приносит человечеству вся система буржуазных отношений. Однако писатель не исследовал и не видел тех причин, которые привели общество к тупику, и единственным выходом из положения он считал развитие интеллектуальной культуры.

Критика буржуазного общества, его политической системы и морали в романах Мередита была ограниченной, но и она принесла пользу. Лучшие романы Мередита сохраняют интерес и для современного читателя.

БАТЛЕР

Биография. Дальнейшее углубление критики буржуазного общества мы находим в произведениях Сэмюэля Батлера (Samuel Butler, 1835—1902). Он происходил из семьи, в которой профессия священника была наследственной. Получив образование в Кембриджском университете, а затем знакомясь с новейшими открытиями науки, Батлер отказался пойти по стопам своих предков, так как перестал верить в догматы христианства. Он уехал в Новую Зеландию и занялся овцеводством. Разбогатев, он через пять лет вернулся в Англию обладателем состояния, которое позволило ему жить без забот о заработке и отдаться своим многообразным научным интересам.

Он опубликовал сочинения по вопросам естествознания, религии, этики и психологии, по искусству и истории литературы. Во всех этих произведениях он проявил себя оригинальным мыслителем, искавшим новых объяснений различным явлениям природы и общественной жизни. Он отличался странными причудами в быту и склонностью к парадоксам в своих сочинениях. Как и Мередит, он не был оценён по достоинству современниками. Известность он получил даже позже Мередита, так как одно из двух его главных произведений увидело свет лишь после смерти писателя.

«Эревоп». Батлер возродил свифтовскую форму сатирического романа. Именно в таком духе написал он свою книгу «Эревоп» (Erewhon, 1872), название которой представляет собой перевернутое английское слово, означающее «нигде» (nowhere), поэтому по-

русски название романа можно перевести соответственно как «Едгин». Рассказчик повествует о том, как однажды, где-то (повидимому, в Новой Зеландии), перейдя за горный хребет, он попал в необыкновенную страну, где всё было иначе, чем в цивилизованных европейских государствах. Как и Гулливера у Свифта, его встретили сначала с опаской, а затем предоставили возможность познакомиться со строем жизни страны, где всё было наоборот, начиная с имён; путешественник знакомится с неким господином Нознибор, и читатель догадывается, что это перевёрнутое имя Робинзон; девушку, в которую он влюбляется, зовут Ирэм.

В романе много забавных описаний и ситуаций, построенных по принципу «наоборот». Некоторые из них носят характер безобидной шутки, другие же имеют глубокий сатирический смысл.

В стране Эрево́н болезнь рассматривается как преступление и карается законом, а воровство и другие подобные проступки считаются болезнью, подлежащей лечению. Для всякого рода нарушителей правил общежития и нравственности существуют специально выделенные лица, занимающиеся их исправлением, они именуются «выпрямителями».

Наряду со здоровьем в Эрево́не ценят простоту и естественность поведения. Чрезмерная нравственная строгость, а тем более ханжество находятся под запретом. Всё это — сатирические удары, направленные против лицемерия английской буржуазии.

Особенно остра сатира Батлера на религию.

В Эрево́не есть два вида банков. Одни из них выпускают в обращение обыкновенные монеты. Наряду с ними существуют «музыкальные банки». В Эрево́не, для того чтобы преуспеть в делах, обязательно нужно быть вкладчиком и в «музыкальные банки». Под этим последними подразумевается церковь. Когда рассказчик, попав в «музыкальный банк», сунул в руки служителю монету этого банка, тот выразил явное неудовольствие. Тогда рассказчик дал ему обыкновенных денег, что сразу же вызвало предупредительность служителя. Рассказчик замечает, что руководители «музыкальных банков», усиленно распространяющие свои деньги среди других, предпочитают получать от них взамен обыкновенные монеты. Впрочем, как отмечает рассказчик, дела «музыкальных банков» обстоят очень хорошо. Клиентов становится всё меньше, и даже регулярные посетители очень формально относятся к обрядам «музыкального банка».

Не менее оригинальны и учебные заведения в Эрево́не, они называются «колледжами неразумия». Особенно большое внимание обращается в них на изучение науки, именуемой «гипотетикой». Считают, что учить людей тому, каковы вещи в действительности, значит ограничивать их кругозор. Поэтому их учат главным образом тому, чего нет на самом деле, полагая, что это наилучшим образом подготовит учеников ко всем неожиданностям, какие им могут встретиться в жизни. В этих колледжах массу времени тратят на изучение «гипотетического языка», существовавшего в отдалённых

времена, в условиях, совершенно не похожих на пышные, и давно исчезнувшего из обихода. Очевидно, имеется в виду латынь.

В Эреване считается опасным учить людей разуму, ибо разум может заставить их усомниться в справедливости общепринятых верований, законов и обычаев. Осмеивая компромиссные теории позитивистов, сочетавших науку с религией, Батлер язвительно отмечает, что профессора «колледжей неразумия» утверждают, будто неразумие составляет часть разума и поэтому обучение неразумию вполне компенсирует отсутствие разума.

Особую часть книги Батлер посвящает машинам. Здесь он развивает своеобразную теорию «эволюции машин». Один из профессоров рассказывает, как в Эреване происходило постепенное развитие машин от простейших видов к наиболее сложным и как в результате появились машины, грозившие подчинить себе человека. Поэтому в Эреване в целях самосохранения уничтожили машины и ввели запрет на всякую сложную технику.

Этот раздел сатиры Батлера имеет в виду тот действительный факт, что в буржуазном обществе машина подавляет человека, и он становится лишь её придатком.

Вторая часть сатиры Батлера «Возвращение в Эреван» (Erewhon Revisited Twenty Years Later, 1901) рассказывает о том, как путешественник, мистер Хиггс, бежавший из Эревона на воздушном шаре собственной конструкции, вернулся туда много лет спустя. То, что описывает далее Батлер, представляет собой пародию на евангелие и всю историю Христа. Необыкновенное «вознесение» Хиггса на небеса было воспринято эреванцами как чудо, и они создали культ «сына солнца». В честь него воздвигнут специальный храм, и культ «сына солнца» принят в число обрядов «музыкальных банков». Профессора Хэнки и Пэнки читают лекции о «сыне солнца». Предметом культа становится также и Ирэм, с которой Хиггс был близок. Ребёнок, родившийся в отсутствие Хиггса, уже после его «вознесения», считается происшедшим от непорочного зачатия. Хиггс пытается раскрыть простой смысл всех фактов, приведших к возникновению веры в «сына солнца», но наталкивается на сопротивление эреванцев и покидает страну.

Сатира Батлера подвергала осмеянию все святыни английского буржуазного общества: его религию, философию, мораль. Как и Мередит, Батлер не касался социально-экономических основ буржуазного общества, критикуя главным образом его надстройку.

Батлер применил здесь те же приёмы, которыми пользовался Свифт: сатирические аллегории и гротеск. Однако некоторые из этих аллегорий были недостаточно ясны, и Батлер не был вполне последователен в изложении их.

Батлеровская «утопия наыворот» оказала влияние на двух крупнейших писателей XX века — Герберта Уэллса, который дальше развил жанр социально-фантастического романа, и на Бернарда Шоу, также пользовавшегося остроумными парадоксами для критики пороков общества.

«Жизненный путь». Только после смерти Батлера, в 1903 году, вышел в свет его реалистический роман «Жизненный путь» (The Way of all Flesh). Буквально название романа переводится как «Путь всякой плоти». Выражение это заимствовано из религиозного псалма. Как и сам Батлер, герой романа Эрнест Понтифекс происходит из семьи священника. Его отец Теобальд Понтифекс — человек строгих религиозных правил. Он суров и деспотичен по отношению к членам своей семьи и требует от них, чтобы они так же, как и он, подавляли свои личные стремления и желания.

Система воспитания маленького Эрнеста, введённая его отцом, была такова: «Прежде чем Эрнест привык по-настоящему ползать, его уже учили коленопреклонениям; прежде чем он мог по-настоящему говорить, его уже заставляли бормотать молитву господню и символ веры... Если внимание его рассеивалось и память изменяла ему, то это значило, что растёт сорная трава, которую надлежит немедленно вырвать с корнем, а для этого единственным способом было сечь его или запира́ть в шкаф, или лишать какой-нибудь маленькой детской радости».

Картина семейной жизни Понтифексов необыкновенно мрачна. Теобальд и его жена Кристина соблюдают все внешние условности, должны́е свидетельствовать об их счастливом браке, но в этом доме нет ни настоящей любви, ни взаимного понимания, ни искренней заботы друг о друге. Ложь и лицемерие от начала и до конца пронизывают все взаимоотношения между супругами, которые привязаны друг к другу, как пара каторжников, проклинаящих свою судьбу и знающих, что они никогда не освободятся один от другого.

Когда Эрнест попадает в колледж, где он учится под руководством доктора Скиннера, жизнь его не становится легче. Правда, доктор Скиннер — учёный муж и даже придерживается настолько просвещённых взглядов, что не сечёт своих учеников. Но вся его система образования построена на том, что ученикам забивают головы совершенно ненужными схоластическими премудростями, мнимой учёностью, далёкой от жизни. Вероятно, именно такого рода школа, через которую прошёл и сам Батлер, и навела его на мысль описать в романе «Эревои» «колледжи неразумия», упомянутые выше.

Закончив курс наук Эрнест с тяжёлым сердцем вступает в духовное звание. Он чувствует всё растущее отвращение к своей профессии. Его тяготит вынужденное целомудрие и те ханжеские добродетели, примером которых он должен служить для других. В Эрнесте подавляли природу, и именно потому даже естественные стремления прорвались у него в самой некрасивой форме. Решив, что одна из его соседок девица лёгкого поведения, он прямо отправился к ней и без долгих предисловий сказал слова, давшие право этой девушке подать на него в суд за оскорбление. Эрнеста присудили к шести месяцам тюремного заключения.

Духовная карьера героя на этом кончается. Он пробует свои силы в литературной работе и сталкивается с теми же неудачами, которые сопутствовали началу литературной деятельности самого Бат-

лера. Эрнест встречается с Эллен, которая когда-то была горничной в доме его родителей, и сближается с ней. Другим с трудом удаётся вырвать его из под влияния этой необразованной женщины, лишённой какой бы то ни было духовной культуры и страдающей алкоголизмом.

Счастливая пора наступает для Эрнеста, когда он неожиданно получает наследство от одной доброй родственницы, и это даёт ему возможность жить в своё удовольствие. Через весь роман проходит тема денег. Отец Эрнеста видит в них одно из священнейших установлений бога. Эрнест наблюдает, как все окружающие, заботясь о приумножении своих богатств, проявляют мелочную расчётливость. Он и сам однажды делает попытку разбогатеть, играя на бирже, но по неопытности только терпит убыток. Из всех своих испытаний Эрнест вынес одно желание: жить спокойно и безбедно, заботясь только о своих удовольствиях. В нём убиты порывы к настоящей, большой, красивой жизни. Он становится культурным обывателем, погружённым в свои незначительные, а подчас и пошлые интересы.

Повествование ведётся от лица некоего Овертона, друга семьи Понтифесов, с детства наблюдавшего за судьбой Эрнеста. Овертон — человек более широких взглядов, чем Понтифесы. В нём есть что-то от самого Батлера: та же наблюдательность, тот же скепсис, та же горькая ирония и ненависть к ханжеско-религиозной морали, подавляющей всё лучшее в человеке.

Роман Батлера — крупнейшее явление английской реалистической литературы конца «викторианской эпохи». Ни один писатель, исключая лишь Томаса Гарди, не обличал с такой беспощадностью строй жизни буржуазии. В этом романе нет эксцентричных выдумок, которыми наполнен «Эреон». Всё здесь от начала и до конца дышит правдой повседневной жизни. Каждая деталь, все мелочи быта, все оттенки поведения и речей персонажей с удивительной рельефностью воспроизводят перед читателем гнетущую атмосферу ханжеского буржуазного общества. Батлер показал себя в этой книге глубоким психологом, смело вскрывавшим низменность и пошлость затхлого духовного мира обывателей. Книга Батлера — это запоздалый, по сравнению с Францией, вариант темы «воспитания чувств» человека буржуазного общества. Как и французский писатель Флобер, Батлер показал, что вся система буржуазной морали и быта приводят к деградации человека.

Творчество Батлера занимает промежуточное положение. Он не только один из последних представителей критического реализма XIX века, но одновременно и один из первых представителей этого направления в литературе XX века.

ГАРДИ

Крупнейшим английским писателем последних десятилетий XIX века был Томас Гарди, творчество которого завершает эволюцию английского критического реализма в этом столетии.

Биография. Жизнь и творчество Томаса Гарди (Thomas Hardy, 1840—1928) связаны с сельской и провинциальной Англией. Он родился и вырос в районе Дорсета (Dorset), в южной части Англии. Сын архитектора, он унаследовал профессию отца и по окончании образования, полученного в Дорсете (фигурирующего в его романах под названием Кестербриджа) и завершённого в Лондоне, он поселился в родных краях, где и прожил всю жизнь. Профессия архитектора не интересовала его. Ещё в Лондоне он обратился к занятиям литературой. Его первый литературный опыт постигла неудача. Мередит, который рецензировал первый роман Гарди, счёл его непригодным для публикации, но вместе с тем посоветовал ему продолжать работу, в особенности обращая внимание на композицию и технику литературного письма. Гарди решил избрать себе образцом популярного тогда романиста Уилки Коллинза и написал в духе его произведений свой роман «Отчаянные средства» (*Desperate Remedies*, 1871).

Нелегко было Томасу Гарди утвердиться в литературе. Для того чтобы завоевать признание публики и благосклонность издателей, ему приходилось писать произведения, отвечавшие вкусам буржуазных читателей, но он сознательно пошёл на этот компромисс, ибо только таким путём мог добиться возможности публиковать и произведения другого рода, которые выражали его действительный взгляд на жизнь. Однако даже и тогда, когда Гарди завоевал известность, каждый из его серьёзных романов, содержавших критическое изображение действительности, встречал враждебное отношение буржуазных читателей и критиков. Особенно большие нападки выпали на долю лучших романов Гарди — «Тэсс из рода д'Эрбервилей» и «Джид незаметный». Ханжи обвиняли Гарди в безнравственности, в посягательстве на самые дорогие святыни обывательского мира. Злобность критики была столь велика, что Гарди вынужден был отказаться от писания романов. Он обратился к поэзии, в которой также выражал своё критическое отношение к действительности и трагическое восприятие её.

Судьба творчества Гарди очень показательна для условий, в которых развивалась реалистическая литература Англии в конце века. Талантливейшего из писателей господствующие классы принудили замолчать. Впоследствии, уже в XX веке Гарди оказывали всякого рода почести, удостоили его официального признания, но это произошло вопреки буржуазному общественному мнению. Произведения писателя-реалиста дошли до широких слоёв демократических читателей, и именно их одобрение и обусловило то, что господствующие классы вынуждены были отдать дань официального признания Томасу Гарди.

Литературное наследие Гарди состоит из четырёх групп произведений. Он сам разделил свои романы на три серии. Одну он объединил названием «Романтические истории и фантазии» (*Romances and Fantasies*). В эту серию входят романы: «Пара голубых глаз» (*A Pair of Blue Eyes*, 1873), «Тамбур-мажор» (*The Trumpet Ma-*

jor, 1880), «Двое на башне» (Two on a Tower, 1882), «Кружок благородных дам» (A Group of Noble Dames, 1891), «Любимая» (The Well-Beloved, 1892—1897).

Вторую группу составляют «Романы интриг» (Novels of Ingenuity): «Отчаянные средства» (Desperate Remedies, 1871), «Рука Этельберты» (The Hand of Ethelberta, 1876), «Безразличная» (A Laodicean, 1881), повести и новеллы, составившие сборник «Изменившийся человек», «Ужин и другие повести» (A Changed Man, The Waiting Supper and Other Tales, 1913).

Наибольшее значение в творчестве Гарди имеет группа «Романов о характерах и среде» (Novels of Character and Environment), являющаяся наивысшим достижением его реализма. Эти произведения будут рассмотрены ниже.

Наконец, особую группу составляют поэтические произведения Гарди, его лирические стихи, составившие сборники: «Уэссекские стихотворения» (Wessex Poems, 1898), «Стихи о прошлом и настоящем» (Poems of the Past and the Present, 1902), «Предметы насмешек нашего времени» (Time's Laughing-stocks, 1909), «Сатиры на обстоятельства» (Satires of Circumstance, 1914) и эпическая драма в стихах «Вершители судеб» (The Dynasts, ч. 1 — 1904; ч. 2 — 1906; ч. 3 — 1908).

Общая характеристика. Гарди отличается от всех английских реалистов XIX века тем, что в его романах критика английского буржуазного общества переросла в философию пессимизма. Этот пессимизм был отражением тупика, в котором очутился человек буржуазного мира.

Гарди — один из последних представителей старой, патриархальной фермерской Англии, уцелевшей после победы промышленного капитализма. Но он наблюдал, как и в эти последние очаги «здоровой, естественной», с его точки зрения, жизни вторгались капиталистические отношения, губительно действовавшие на людей и обстановку, в которой они жили. Отсюда и возникло трагическое мировосприятие, лежащее в основе наиболее значительных романов Гарди.

Сущность трагизма, как её понимает Гарди, заключается в том, что несовершенна и природа человека, являющегося жертвой своих страстей, и неразумна окружающая действительность, условия которой только усугубляют трагизм человеческой судьбы. Даже естественное и законное стремление человека к счастью оказывается губительным для него, ибо мир не создан для этого и «счастье, — по словам писателя, — только случайный эпизод в драме страданий».

При этом Гарди-реалист видел, что условия существования современного человека неблагоприятны для него. Как художник, он великолепно умел воссоздать картину современной ему действительности, но как мыслителю ему недоставало понимания социальных закономерностей. Поэтому он искал объяснения трагизма жизни не в общественных противоречиях, а в таинственных силах, будто бы стоящих над миром и управляющих его судьбами. В глазах буржуа

он был опасным вольнодумцем, ибо, вопреки религиозному утверждению о благодати божественных сил, Гарди, как некогда Байрон, развивал ту мысль, что таинственное божество, вершащее судьбы людей, враждебно им и оно-то является причиной всех их несчастий. Стоит только вспомнить религиозное ханжество английской буржуазии, чтобы понять, что точка зрения Гарди взрывала изнутри все религиозно-нравственные построения буржуазной идеологии, объяснявшие и оправдывавшие существующий строй.

В своих романах Гарди показывает, что классовые и сословные различия, так же как и мораль современного общества, враждебны человеку, его естественному стремлению к счастью. Столкновение характеров со средой оказывается для них губительным. Вся образная система романов Гарди направлена на подтверждение его взгляда о бессилии человека перед обстоятельствами и роком, который управляет ими. Сам Гарди отмечал родство своей концепции жизни с понятием о роке в античной греческой трагедии. Судьба, преследующая героев Гарди, настигает их иной раз в самый счастливый момент их жизни и полностью изменяет их положение, обрушивая одно несчастье за другим. Обстоятельства складываются из разного рода случайностей, которые оказываются фатальными для человека.

Гарди видит трагическую иронию в том, что люди сами создают предпосылки своей неудовлетворённости жизнью и гибнут, следуя своим естественным влечениям, делая неверный выбор.

Критики по-разному оценивают творческий метод Гарди. Существует мнение, что наличие в его произведениях ярко выраженного биологического элемента даёт достаточные основания для определения его как писателя-натуралиста. Некоторые критики считают, что характеры, созданные романистом, будто бы недостаточно типичны. Наконец, элементы символики, встречающиеся в его произведениях, также рассматриваются как отклонение от методов классического реализма.

Конечно, верно то, что реализм Гарди отличается от реализма Диккенса и Теккерея. У автора «Тэсс из рода д'Эрбервилей» и «Джюда незаметного» нет широких полотен, охватывающих жизнь всего общества, нет в его произведениях прямого отражения основного социального конфликта, изображения борьбы классов. Поле зрения Гарди, несомненно, более узко, чем у классиков критического реализма. Но зато, с другой стороны, Гарди глубже заглянул в тайники человеческой природы. Его герои — люди с очень сложной внутренней жизнью, которую писатель раскрывает перед нами с глубоким пониманием их душевных движений.

Художественный метод Гарди был в своей основе реалистическим. Элементы натурализма и символизма, свойственные произведениям писателя, свидетельствуют лишь о том, что реализм Гарди отразил ущербность буржуазной культуры, вступившей в полосу глубокого кризиса. Кризис этот определил и идейный тупик Гарди — его пессимизм и фатализм и те художественные особенности, которые были теснейшим образом связаны с мировоззрением писателя и ска-

зывались в отступлениях от реализма. Но это не даёт никаких оснований для того, чтобы сбрасывать Гарди со счетов реалистического искусства. Ограниченность реализма Гарди во многом обуславливалась тем, что писатель стоял в стороне от демократических социальных движений эпохи, но объективно смысл его деятельности может быть по-настоящему оценён только в связи с волной народного протеста против бедствий жизни, порождённых капитализмом.

«Под деревом зелёным». «Романы о характерах и среде», создававшиеся Гарди на протяжении полутора десятка лет, отражают эволюцию взглядов писателя на жизнь. Знакомясь с ними, мы видим определённую внутреннюю логику развития творчества Гарди, начавшего со сравнительно идиллических картин сельской жизни и постепенно пришедшего к своим наиболее трагическим сюжетам.

Действие всех романов этой группы происходит в сельских округах южной части Британского острова; Гарди называет эту местность Уэссексом, и серию произведений о ней называют часто «уэссекскими романами» (Wessex novels). Эта древняя земля хранит предания о временах англо-саксонских королей. Здесь и там попадаются руины старинных каменных строений, в народе живут поверья отдалённых языческих времён, но больше всего дух вечности отражается в природе — прекрасной и страшной, величественной и суровой, могучей и неизменной, как тысячелетия назад.

Жизнь Уэссекса предстаёт в первом романе этой группы «Под деревом зелёным» (Under the Greenwood Tree, 1872) как реалистическая сельская идиллия. Но это, конечно, не идиллия пасторальной литературы. Сам Гарди очень точно определил своеобразие этой книги, назвав её «сельской картиной голландской школы». На сходство с голландской живописью, как мы помним, в своё время претендовала и Джордж Элиот в своих первых романах и повестях. Но у неё бытовой реализм был сдобрен изрядной долей сентиментального морализаторства. У Гарди этот элемент отсутствует, и обычное для английских романистов морализаторство не существует в его романах.

Молодой фермер Дик Дьюи влюбляется в школьную учительницу Фэнси Дей. Не сразу даётся им счастье. Но препятствия, возникающие на их пути, постепенно устраняются, и они сочетаются браком. Однако не всё кристально чисто в их взаимоотношениях. Фэнси Дей увлекалась одно время местным священником. О своих отношениях с ним она ничего не рассказывает Дикю, хотя священник и уговаривает её сделать это. Таким образом, брак Дика и Фэнси с самого начала построен на лжи. Автор заканчивает повествование, не рассказывая о последствиях этого факта, предоставляя читателю самому судить о том, как это может сказаться на дальнейших отношениях супругов.

Среди эпизодов романа, раскрывающих быт и традиции сельской Англии, наибольший интерес представляет история мелстокских музыкантов. Они неотделимы от всей жизни деревни Мелсток и, играя на свадьбах и на похоронах, являются как бы носителями тра-

диционного крестьянского уклада. Но в церкви устанавливают орган, и музыканты восстают против такого новшества не только потому, что это подрывает их доходы, но и потому, что они видят в замене их музыки бездушным инструментом нарушение векового порядка вещей. Конфликт этот играет в романе скорее комическую роль, но тем не менее Гарди не случайно ввёл этот эпизод, ибо для него он полон глубокого значения, как свидетельство разрушения старых, патриархальных обычаев.

«Вдали от шумной толпы». Идиллический тон совершенно исчезает в следующем романе — «Вдали от шумной толпы» (*Far from the Madding Crowd*, 1874), ибо и в сельской глуши разыгрываются тяжёлые жизненные драмы, не менее острые, чем в больших городах. Разорившийся фермер Габриель становится батраком Бэтшебы Эвердин, которую он любит всей силой своего сердца. Но Бэтшеба увлекается сельским Дон Жуаном сержантом Троем, который в своё время совратил и бросил Фанни Робин, умершую во время родов в работном доме. Став мужем Бэтшебы, Трой очень грубо обращается с ней, она глубоко несчастна. К Бэтшебе питает безумную страсть фермер Болдвуд, который убивает Троя, а сам сходит с ума. Освободившись от мужа-тирана, Бэтшеба выходит замуж за преданного Габриеля.

В этом романе Гарди сталкивает характеры, по-разному понимающие любовь и отличающиеся тем, что у одних она проявляется как чувство эгоистическое, а у других как альтруистическое. Жизнь простых людей «вдали от шумной толпы» оказывается совсем не простой и не тихой. Здесь есть свои бури страстей, борьба низменных инстинктов и возвышенных стремлений. И хотя финал романа рисует благополучное завершение судеб центральных персонажей, всё же картина, созданная Гарди, уже предвещает его переход к трагическому мировосприятию.

«Возвращение на родину». Ещё мрачнее драма страстей, разыгрывающаяся в романе «Возвращение на родину» (*The Return of the Native*, 1878). Ювелир Клим Йобрайт, проживший много лет в Париже, расстается с шумной и пустой городской жизнью, чтобы вернуться в родные места, к природе и жизни простых людей. Он хочет стать школьным учителем. Но ему не суждено обрести здесь покоя, ибо страсти бушуют в сельской глуши с не меньшей силой, чем в огромном городе. И природа вовсе не столь идиллично безмятежна, как ему казалось в его мечтах. Роман открывается описанием местности Эгдон-хит, ставшим теперь классическим образцом пейзажа у Гарди. Этот холм видел смену бесчисленных поколений; его суровое безмолвие таит в себе укор людям, которые в своём неразумии усложняют жизнь, превращают её в жестокий кошмар. Эгдон-хит не только фон для событий, происходящих в романе. Природа входит в философскую концепцию произведения, и Эгдон-хит выступает как одно из действующих лиц, как образ, воплощающий могучие и вечные силы природы. Эгдон-хит враждебен всяким попыткам человека вторгнуться в него. За тысячелетия в этой местности не

произошло никаких перемен, тогда как в человеческих судьбах за год свершилось несколько катастроф и смерть унесла три жертвы.

Прекраснодушный Клим Йобрайт влюбляется в Юстасию Вай, женщину царственной красоты, с беспокойной душой, жаждущую красивой, интересной жизни. Она сначала отвечает на его чувства и становится его женой, но вскоре её перестаёт удовлетворять скучная жизнь с ним. Она отдаёт своё сердце Уайльдиву, человеку без всяких нравственных устоев, который ради неё оставляет свою жену Томазин. Юстасия раньше надеялась заставить Клима бросить сельскую жизнь и вернуться в Париж. Теперь она бежит туда с Уайльдивом, но по пути оба они тонут.

Любовь к Юстасии сделала Клима несчастным. Она поссорила его с матерью, а затем он лишился и жены. Он находит под конец утешение в том, что становится проповедником. Страдания, перенесённые им, научили его мудрости смирения и долготерпения. Но Клим отнюдь не выражает философию самого Гарди, которому понятнее и ближе характеры волевые, страстные. Юстасия воплощает в себе безудержное стремление к счастью, жажду блестящей жизни, и писатель с большим драматизмом раскрывает трагическую судьбу этой женщины. «Я была способна на многое,— говорит в отчаянии Юстасия,— но меня раздавили и погубили обстоятельства, справиться с которыми было не в моих силах. Какую жестокость проявили небеса, обрушивая на меня такие муки,— на меня, не сделавшую им никакого зла!» В этих словах мы узнаём мысль самого Гарди о бессилии человека перед могучей властью «рока», управляющего человеческого жизнью.

Когда Гарди предложил своё произведение редактору журнала «Корнхил мэгэзин», он отверг его, сказав, что публике не понравится такая трагическая история. Книга была принята к напечатанию другим журналом лишь после того, как Гарди согласился добавить к основной линии романа историю любви пастуха Дигори к Томазин. Томазин сначала отвергает его и выходит за Уайльдива. Лишь после смерти мужа она, оценив по достоинству преданность Дигори, становится его женой. Эта история должна была смягчить впечатление от трагической судьбы остальных персонажей.

«Мэр Кестербриджа». В отличие от предыдущих романов, содержащих повествование о жизни и судьбах нескольких героев, «Мэр Кестербриджа» (The Mayor of Casterbridge, 1886) — это история об одном человеке. Дурные инстинкты толкнули Майкла Хенчарда в молодости на страшный поступок: в пьяном виде он продал в трактире свою жену моряку Ньюсону. Отрезвев и поняв весь ужас совершённого, Хенчард даёт клятву больше не пить. Он становится старательным работником и через 20 лет достигает богатства и почётно-общественного положения: его избирают мэром Кестербриджа. Но судьба безжалостна: даже тогда, когда человек думает, что он обрёл счастье и искупил свои грехи, его всё равно будет преследовать рок. Так происходит с Хенчардом. Через много лет к нему возвращается его жена; она приводит с собой дочь, которую Хенчард

считает своей. И вот, когда казалось бы, жизнь вошла в свою колею, Майкл сам разрушает своё счастье. Он ссорится со своим компаньоном Дональдом Фарфре, и тот становится его конкурентом. Соперничество между ними кончается разорением Хенчарда. Ещё раньше умирает его жена. Надежда жениться на другой женщине исчезает, ибо и здесь его более счастливым соперником оказывается Фарфре. Наконец, Майкл теряет и своё последнее утешение — дочь. Возвращается Ньусон и выясняется, что он, а не Хенчард является её отцом. Разбитый и одинокий, кончает Хенчард жизнь в убогой хибарке на Эгдон-хит, и вечная природа с равнодушием взирает на ещё одну жертву таинственных сил, превращающих человеческую жизнь в цепь горестей и разочарований.

«Тэсс из рода д'Эрбервилей». Бросая вызов ханжам, Гарди назвал «Тэсс из рода д'Эрбервилей» (Tess of the D'Urbervilles, 1891) «историей чистой женщины». Дочь бедного фермера Тэсс была наделена красотой и тонко чувствующей душой. Казалось, сама природа создала её для счастья, но судьба её складывается так, что и красота, и её стремление к счастью оказываются губительными для неё. Она делается жертвой сына своих хозяев Алека, силой овладевшего ею. Окружающие клеймят её за «грех» — рождение незаконного ребёнка от человека, совершившего над ней насилие. Власть общественных предрассудков настолько сильна, что сама Тэсс подавлена сознанием своей «вины».

Проходит некоторое время, и Тэсс, работающая на большой ферме, привлекает к себе внимание сына священника Энджела Клэра. Они женятся. Честная Тэсс в первую брачную ночь признаётся мужу в своей «вине». Хотя он сам отнюдь не безгрешен, Энджел возмущается безнравственностью Тэсс и покидает её.

Тэсс ведёт отчаянную борьбу за существование. Ей вдвойне трудно, так как её преследует слава «дурной женщины». Она ещё раз встречается с ~~Алексом~~ ^{Алексом}, который теперь стал проповедником, но его религиозный сан не мешает ему возобновить ухаживания за Тэсс. Попытки Тэсс примириться с мужем оказались безрезультатными; он уехал в Бразилию, и теснимая нуждой Тэсс видит для себя единственный выход в том, чтобы принять покровительство Алека. Энджел Клэр, раскаявшись в своей суровости по отношению к Тэсс, возвращается, готов с ней примириться, но узнаёт, что она снова живёт с Алеком. Тэсс, видя что и второй раз для неё оказывается роковой встреча с Алеком, убивает его, мстя за то, что он исковеркал её жизнь, и надеясь, что теперь ей удастся обрести наконец счастье. Но недолго длилась её счастливая жизнь с Энджелом. Преступление обнаруживается, и Тэсс предадут казни. Гарди заканчивает повествование фразой, полной самой горькой иронии: «Справедливость была совершена. и Глава бессмертных (говоря словами Эсхила) закончил свою игру с Тэсс».

Несмотря на то, что сам Гарди, как всегда, склонен объяснять трагическую судьбу героини влиянием высших сил, в самом романе достаточно ясно видно, что действительные причины гибели Тэсс

имели вполне земной характер. Бедность героини, её беззащитность, ханжеские нравы, господствующие в обществе, — вот непосредственные обстоятельства, обусловившие печальную судьбу женщины. Роман Гарди — страстное обвинение, брошенное писателем в лицо обществу.

«Джуд незаметный». Социальные мотивы получают своё дальнейшее развитие в последнем романе Гарди «Джуд незаметный» (Jude the Obscure, 1895).

Путь Джуда Фаули, талантливого бедняка, полон растоптанных надежд и неосуществлённых стремлений. Сословные предрассудки закрывают для простого крестьянского юноши Джуда возможность получить образование. Но страсть к учёному в нём сильна, он готов на любой тяжёлый труд, лишь бы заработать средства для получения образования. Джуду, однако, не хватает силы воли и характера. Увлечённый Арабеллой Донн, он женится на ней. Когда же она покидает его, он возобновляет занятия, лелея мечту стать священником. На этот раз перед ним встаёт другое препятствие — глубокая любовь к Сью, молодой замужней учительнице. Она бросает мужа, и они начинают жить вместе, но их «безнравственный» союз мешает Джуду стать священником. Хотя их связала большая и настоящая любовь, счастье оказалось для них невозможным. Блюстители нравственности отказывают им и в работе и в жилье. Трагически погибают их дети, и Сью видит в этом небесную кару. Она возвращается к нелюбимому мужу, а Джуд снова встречается с Арабеллой и, потеряв всякую надежду, запивает, опускается всё ниже, пока, наконец, не умирает. Джуд заканчивает жизнь со словами, полными трагической безнадёжности: «Да погибнет день, в который я родился, и ночь, когда было сказано: зачался человек...»

В этом романе, как и в других, Гарди выступает как бытописатель простых людей. О жизни народа и ранее неоднократно говорилось в английской литературе, но ни один из авторов не уделял такого большого внимания духовному миру людей из народа. В своих произведениях Гарди показал большие душевные богатства героев. У писателя нет и тени снисходительного отношения к тем простым людям, жизнь которых он изображает. Он находит в каждом из них глубину характера, большие чувства, порывы и стремления.

Значительное место в романах Гарди занимает изображение любви, ибо писатель считал, что в переживаниях, связанных с любовью, особенно глубоко раскрывается всякий человеческий характер. Однако Гарди отнюдь не был только художником интимных переживаний. Он показывает любовь своих героев в условиях определённых общественных отношений и постоянно констатирует столкновение естественных человеческих стремлений со сковывающими законами и порядками существующего общества. Буржуазную публику весьма шокировала та прямота, с какою Гарди писал об интимных отношениях. Но его произведения совершенно свободны от какого бы то ни было смакования интимных подробностей. С честностью большого реалиста Гарди раскрывает сложные конфликты, возникающие в лич-

ной жизни людей под влиянием несходства темпераментов и духовных стремлений. Обо всём этом он пишет просто и, в сущности, целомудренно, и только ханжеская викторианская буржуазия его времени могла обвинять романы Гарди в безнравственности.

Творчество Гарди завершает целую полосу развития реализма в английской литературе. Его романы отразили глубочайший кризис буржуазного общества, идейный и нравственный тупик, в который оно зашло. Честность и смелость, с какою Гарди писал об этом, и заслужили ему ненависть всех ханжей. Демократические круги справедливо видели и видят в Гарди одного из достойнейших продолжателей великой реалистической традиции английской литературы.

ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

«Викторианские поэты». После эпохи романтизма, отмеченной расцветом поэзии, этот вид литературного творчества приходит в упадок. Появление отдельных даровитых поэтов не меняет общего положения, обусловленного тем, что весь строй жизни, созданный буржуазией, оказался неблагоприятным для поэтического творчества.

Рассматривая развитие английской поэзии периода после романтизма, мы видим, что в ней получили отражение идейные процессы, общие для всей литературы столетия.

Утверждение реализма в романе привело к стремлению создать и поэзию, свободную от субъективизма. Эта тенденция получила выражение в творчестве Теннисона, Р. Браунинга и Э. Баррет-Браунинг. Романтическая поэзия была в преобладающей степени субъективной в том смысле, что личность поэта всегда занимала в ней большое место и лирический герой этой поэзии был идеализированным образом самого автора. Викторианские поэты, хотя они и отдали дань лиризму и субъективности, стремились создать поэзию позитивистски-объективного характера. В их творчестве значительное место занимают описания, они создают большие повествовательные поэмы, наконец, лирический герой в этой поэзии не обязательно близок к автору; во многих произведениях Теннисона и Браунинга даны образы людей, нарисованные как бы со стороны.

Поэзия Теннисона и Браунингов не столько выражала лирические эмоции, сколько стремилась сформулировать новое мировоззрение, выросшее на почве буржуазного общества. В ней встречаются пространные философско-этические рассуждения, в ряде случаев она имеет отвлечённый морально-аллегорический характер. Наконец, если романтическая поэзия в достаточно непосредственной форме выражала эмоциональную настроенность её творцов, то викторианские поэты взамен этого стремились к воспроизведению различных душевных состояний человека и к анализу его переживаний, не связывая это со своими собственными чувствами.

Теннисон. Викторианская буржуазная Англия признала своим лучшим поэтом Альфреда Теннисона (Alfred Tennyson, 1809—1892).

Сын духовного лица, он получил образование в Кембриджском университете, где в 1829 году был награждён медалью за стихотворение «Тимбукту». Свои первые стихи он опубликовал совместно с братом под названием «Стихотворения двух братьев» (*Poems by Two Brothers*, 1827). По окончании университета он напечатал большое количество сборников стихотворений и поэм, завоевавших ему признание в среде буржуазии. В 1850 году ему было присвоено звание поэта-лауреата. Буржуазная Англия возвела своего певца в дворянство, он получил баронский титул и стал лордом.

Уже в первых сборниках поэтических произведений Теннисона — «Стихотворения, преимущественно лирические» (*Poems, Chiefly Lyrical*, 1830), «Стихотворения» (*Poems*, 1833), двухтомное собрание «Стихотворений» (*Poems*, 1842) — проявились характерные особенности всей поэзии Теннисона: консерватизм, идеализация действительности, морализаторство в духе буржуазных идеалов. В поэме «Принцесса» (*The Princess*, 1847) Теннисон коснулся женского вопроса, трактуя его на средневековом романтическом сюжете. Поэт, в сущности, выступил против женской эмансипации. В поэме «Мод» (*Maud*, 1855) любовный сюжет переплетался с размышлениями о жизни, но не здесь, а в поэме «Памяти Г. Х.» (*In Memoriam H. H.*, 1850) получили наиболее полное выражение философские взгляды Теннисона. Поэма эта была обширной элегией на смерть друга молодости поэта Генри Халлама. Теннисон стремится выработать философию, которая примиряла бы религию с современным научным воззрением на жизнь. Компромиссные позиции, занятые им, отражали типично буржуазную точку зрения, сочетавшую религиозно-этические принципы с практицизмом. Нельзя сказать, чтобы Теннисон не признавал тёмных сторон жизни, но основная тенденция поэмы состояла в примирении с существующей действительностью.

В период Крымской войны Теннисон выступил с откровенно шовинистическими стихотворениями, и эти настроения отразились также в поэме «Мод». Проповедью покорности судьбе и примирения со злом в жизни проникнута поэма «Енох Арден» (*Epoch Arden*, 1864). В течение многих лет Теннисон создавал свою обширную поэму «Королевские идиллии» (*Idylls of the King*, 1859—1885). Она представляла собой серию из двенадцати поэтических рассказов на сюжеты легенд о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Теннисон трактовал средневековые легенды в духе современной буржуазной морали. Основная идея цикла — падение человечества под влиянием греха; выражением этого была внебрачная любовь рыцаря Ланселота к жене короля Артура Джиневре. Любопытно отметить, что, хотя Теннисон не посягал на мешанинные идеалы викторианской буржуазии, королева Виктория считала, что уже сама тематика «Королевских идиллий» является «фривольной».

Теннисон отнюдь не стоял на позициях «искусства для искусства». Он видел в поэзии средство утверждения буржуазной морали и буржуазной философии. Как в больших поэмах, так и в лиричес-

ких стихотворениях он неоднократно касался общественных вопросов. Теннисон открыто заявлял о своём консерватизме и враждебности к революционным движениям. Он выступал в качестве сторонника медленной и постепенной эволюции, считая, однако, что эта эволюция ни в коей мере не должна затронуть основу собственного общества.

Стихи Теннисона отличались музыкальностью, и он был большим мастером поэтической звукописи. Его произведения изобилуют красочными описаниями природы. Но в них чрезмерно много нарочитой «красивости», переходящей в безвкусную слащавость.

Роберт Браунинг. Вторым значительным поэтом викторианского периода был Роберт Браунинг (Robert Browning, 1812—1889). Сын богатого банкира, Роберт Браунинг получил хорошее домашнее воспитание, был с детства начитан в классической литературе и решил посвятить себя поэтической деятельности. В отличие от Теннисона, он не сразу завоевал признание, ибо стихи его отличались усложённостью. В 1846 году он женился на поэтессе Элизабет Баррет и до конца жизни жил главным образом в Италии.

Браунинг создал большое количество стихотворных драм и поэм, далеко не равноценных по своим художественным достоинствам. В отличие от Теннисона, поэзия которого характеризовалась стремлением к гармоническому решению жизненных вопросов, Браунинг тяготел к сюжетам, обладавшим известным драматизмом. Ему не была свойственна та слащавая «красивость», которой так много у Теннисона. Его привлекали сильные характеры и большие страсти.

В драматической поэме «Парацельс» (Paracelsus, 1835) он изобразил трагедию средневекового учёного, которого обвиняли в колдовстве. Парацельс предстаёт у Браунинга как искатель истины, не признанный современниками. Он умирает в одиночестве, но жизнь его была подвигом служения науке. В трагедии «Страфорд» (Strafford, 1837) воспроизведена история одного из английских политических деятелей периода, непосредственно предшествовавшего буржуазной революции XVII века. Страфорд изменяет пуританам, борющимся против Карла I, и становится королевским министром. Однако под давлением оппозиции пуритан король в своих политических интересах решает пожертвовать Страфордом, которого казнят. Осуждая людей, которые подобно Страфорду изменяют прогрессивным идеалам, Браунинг вместе с тем не идёт дальше расплывчатого буржуазного либерализма.

Живя в Италии, он с сочувствием относился к борьбе патриотов за освобождение страны от австрийского господства и за объединение разрозненных итальянских государств.

Браунинг избегал острых социальных проблем, а если и обращался к ним, то трактовал их в морально-этическом плане, всячески утверждая необходимость примирения противоречий. В таком именно духе написана драматическая поэма «Пиппа проходит» (Pippa passes, 1841). Бедная итальянская девушка, работница, терпеливо переносящая нужду, мечтает о том, чтобы насладиться пол-

ным покоем в единственный свободный от работы день, который она имеет раз в году. Она отправляется гулять по городу и, проходя мимо домов богачей, воображает, как она была бы счастлива, если бы ей выпала судьба быть хозяйкой одного из этих роскошных палат. Между тем в каждом из этих домов разыгрываются мрачные трагедии, участники которых стоят на грани того, чтобы совершить убийство. Пиппа бродит по улицам, напевая песни, и каждый раз звук её голоса проникает в дома богачей, заставляя людей, замешляющих убийство, почувствовать угрызения совести и отказаться от своих дурных намерений. Бедная и несчастная Пиппа содействует таким образом возрождению лучших нравственных начал у тех, кто слышит её пение. Она возвращается на свою фабрику к тяжёлому груду, не сознавая того, сколько добра она сделала за этот день. Эпизоды поэмы, раскрывающие драмы, которые разыгрываются в богатых домах, написаны Браунингом с большой психологической глубиной.

Браунинга вообще увлекала задача поэтического изображения духовного мира людей, их страстей и мыслей. Ему не удавалось, однако, создать поэтических драм, которые были бы по-настоящему сценичны, хотя он написал большое количество произведений в драматической форме. Его дарование было по преимуществу лирическим. Так, он создал большую поэму «Кольцо и книга» (*The Ring and the Book*, 1868—1869), представляющую собой рассказ в стихах о суде, на котором разбирается дело об убийстве стариком мужем своей молодой жены. Поэма состоит из отдельных частей, каждая из которых содержит речи участников процесса: убийцы, свидетелей и судьи. Речь этих людей представляют собой интересные драматические монологи, в которых трагическая история молодой женщины всякий раз раскрывается с какой-то новой стороны и одновременно выявляется характер самого рассказчика. Интересная в своих отдельных частях, эта поэма слишком длинна и не обладает достаточной концентрированностью сюжета.

С наибольшей силой поэтическое дарование Браунинга проявилось в жанре созданного им «драматического монолога». Это — поэмы, представляющие собой лирические излияния, исповеди или рассуждения героев, в которых перед читателем раскрывается полная драматизма судьба отдельных людей. Они собраны в сборниках «Драматическая лирика» (*Dramatic Lyrics*, 1842) «Драматические романсы и лирика» (*Dramatic Romances and Lyrics*, 1845) «Мужчины и женщины» (*Men and Women*, 1855) и «Действующие лица» (*Dramatis Personae*, 1864). Некоторые из монологов вложены в уста исторических лиц, другие — вымышленных лиц. Среди персонажей — учёные, философы, поэты, художники. Классическим образцом этого жанра у Браунинга является монолог «Моя покойная герцогиня» (*My Last Duchess*). Хозяин,водя гостя по дому, останавливается перед портретом своей покойной жены и рассказывает о том, как был написан этот портрет. Из его спокойной речи, полной недомолвок, мы узнаём трагическую историю этой

женщины, которая полюбила художника, рисовавшего её, и была тайно убита ревнивым мужем, самим рассказчиком. В драматических монологах Браунинга получили выражение принципы и методы объективной лирики.

В своём анализе переживаний героев Браунинг проявил себя вдумчивым психологом. Вместе с тем ему удалось найти интересные формы для показа характера и особенностей душевной жизни людей самого различного психического склада. Браунинг был реалистом в поэзии, причём реализм его был объективистским: он запечатлевал эмоциональный мир своих героев, избегая оценки их поведения и предоставляя читателю самому определить своё отношение к ним.

Поэзия Браунинга подчас была чрезмерно усложнённой. Подражатели его творчества создали «Браунинговское общество», члены которого занимаются толкованием тёмных мест его произведений.

Элизабет Баррет-Браунинг. Дочь состоятельных родителей, Элизабет Баррет-Браунинг (Elisabeth Barrett Browning, 1806—1861) в детстве упала с лошади и долгие годы была обречена на постельный режим. Она много читала и увлекалась поэзией. Её первые произведения носили книжный характер, так как воображение молодой поэтессы питалось по преимуществу не реальной жизнью, а тем, что она вычитывала из книг. Таковы были её «Марафонская битва» (*The Battle of Marathon*, 1820); «Опыт об уме» (*Essay on Mind*, 1826) и сборник «Серафим и другие стихотворения» (*The Seraphim, and other Poems*, 1838).

Большие перемены в судьбу поэтессы внесло её знакомство с Робертом Браунингом. Поэт сделал ей предложение, но так как отец поэтессы противился этому браку, то Роберт Браунинг тайком увёз Элизабет из дома, обвенчался с ней, и они уехали в Италию, где Элизабет жила до смерти.

Ещё в годы вынужденного затворничества поэтесса проявляла интерес к общественно-политическим вопросам. В 1844 году она опубликовала небольшую поэму «Плач детей» (*The Cry of the Children*) — содержащую протест против бессердечной эксплуатации детей капиталистами. Элизабет Баррет-Браунинг правдиво изобразила ужасные условия труда детей на фабриках, и её поэма произвела большое впечатление на общество. «Плач детей» — одно из значительных явлений английской социальной поэзии 40-х годов XIX века.

Живя в Италии, Элизабет Баррет-Браунинг проявляла большой интерес к национально-освободительной борьбе итальянского народа, что получило выражение в стихах и поэмах, составивших сборники «Окна Каза Гвиди» (*Casa Guidi Windows*, 1851) и «Стихотворения к конгрессу» (*Poems before Congress*, 1860). Поэтесса отразила эпизоды борьбы итальянских патриотов за освобождение и объединение своей родины. Разделяя буржуазно-либеральные представления о свободе, Элизабет Баррет-Браунинг вместе с тем с большой силой обличала реакционных политиков, препятствовавших спра-

ведливым стремлениям итальянского народа. Эти стихи содержали много интересных образов искренней и взволнованной политической лирики.

«Аврора Ли» (Aurora Leigh, 1856) — роман, написанный белыми стихами. Аврора — сирота, которую воспитывает суровая родственница, подавляющая поэтические стремления девушки. Аврора влюбляется в своего богатого кузена Ромни, увлечённого всякого рода филантропическими планами, но любящего человечество весьма отвлечённо. Он не понимает глубоких порывов поэтичной натуры девушки. Они расстаются. Аврора едет в Лондон и становится писательницей. Много лет спустя Аврора и Ромни снова встречаются. Он к этому времени пережил много разочарований, потерял состояние и ослеп. Тяжёлый жизненный опыт научил его чувствовать по-настоящему, и теперь между ним и Авророй возникает взаимное понимание. Аврора, попрежнему любя Ромни, посвящает свои силы тому, чтобы облегчить его судьбу. Повествование перемежается многочисленными рассуждениями поэтессы по общественным, философским, нравственно-этическим и литературным вопросам. Взгляды, выраженные поэтессой, свидетельствуют о её либеральном свободомыслии и гуманности. В произведении мало поэтических элементов; стихотворная форма, в которую облечены повествование и рассуждения автора, не является органической для данного сюжета.

Элизабет Баррет-Браунинг была нередко чрезмерно многословна в своих стихах. Форма их часто была недостаточно отточенной. Но её произведения отличались большой искренностью и благородством чувств. Наибольшую поэтическую силу она проявила в цикле — «Сонеты, переведённые с португальского» (Sonnets from the Portuguese, 1850). В действительности это были не переводные, а оригинальные сонеты, в которых Элизабет Баррет-Браунинг воспела свою любовь к Роберту Браунингу. Строгая форма сонетов удерживала поэтессу от обычной для неё многословности, и она с большой поэтической силой выразила все оттенки своих чувств и переживаний, связанных с её счастливой любовью. «Сонеты» Элизабет Баррет-Браунинг принадлежат к числу лучших произведений английской лирической поэзии середины XIX века.

Эстетическая критика капитализма. Рескин. Если Карлайль был наиболее влиятельным публицистом 30—40-х годов, то в 60—70-е годы особенно большой популярностью пользовался Джон Рескин (John Ruskin, 1819—1900). Начиная с 40-х годов, он опубликовал ряд значительных работ по вопросам искусства. Важнейшие из них: «Современные художники» (Modern Painters, 1843—1860), «Семь светочей архитектуры» (The Seven Lamps of Architecture, 1849), «Камни Венеции» (Stones of Venice, 1851—1853). В названных работах Рескин утверждал, что искусство не может быть оторвано от жизни и не должно противостоять ей. Величайшие достижения искусства прошлого Рескин связывал с наличием благоприятных условий в обществе и утверждал, что только благород-

ная действительность способна породить истинно прекрасное и благородное искусство.

Чем глубже разрабатывал Рескин вопрос о взаимоотношениях искусства и действительности, тем яснее становилось ему, что существующий строй враждебен искусству. В 1857 году он выступил в Манчестере с лекцией «Политическая экономия искусства» (*The Political Economy of Art*), в которой, указывая на высокое моральное значение искусства, его огромную воспитательную роль, заявил, что искусство только тогда действительно займёт достойное положение в обществе, когда оно проникнет в массы народа. Перефразируя известные слова Китса, Рескин сказал, что «искусство, которое всегда доставляет радость, должно доставлять её всем».

В лекциях и публицистических произведениях «Что первому, то и последнему» (*Unto the Last*, 1862), «Сезам и лилии» (*Sesame and Lilies*, 1865), «Венок из диких олив» (*The Crown of Wild Olives*, 1866) Рескин выступил со своеобразной критикой социального неравенства. Он показал, что с точки зрения здоровой и естественной нравственности принципы буржуазной политической экономии совершенно бесчеловечны. Отвергая эксплуататорские законы капиталистической Англии, Рескин выдвигал принцип полной оплаты труда рабочих, требовал всеобщего образования, социальных реформ, которые освободили бы народ от произвола богатых, и т. д. Во многом Рескин продолжал ту этическую критику капитализма, которую начал Карлайль, но главное место занимает у него критика эстетическая. Красота должна стать органической частью всей жизни человека, в том числе его трудовой деятельности: «Жизнь без деятельности — преступление, но деятельность без искусства — скотство». Но при этом Рескин враждебно относился к чрезмерному развитию машинной техники, считая, что она убивает инициативу рабочих, превращает их в простые придатки к сложным станкам. Поэтому он выдвигал идею возврата к ремесленному труду. Несмотря на критические моменты, которые были в учении Рескина, оно заключало в себе и реакционную тенденцию. Отрицание технического прогресса связано было у него с мечтой о возврате к старым, добуржуазным временам. Подобного рода разочарование в «цивилизации» и «машинной индустрии» получило позднее широкое распространение у некоторых реакционных буржуазных теоретиков эпохи империализма.

Идеализация средневекового ремесленного труда сочеталась у Рескина с особым интересом к средневековому искусству. Он считал, что античное искусство и произведения эпохи Возрождения содержали слишком много чувственных мотивов. Поэтому он выше всего ценил творения доренессансного искусства, в чём сходилась со сторонниками движения прерафаэлитов. В этом отрицании земного, чувственного искусства античности и Ренессанса проявился не только идеализм Рескина, но и предпочтение, оказываемое им средневековому искусству перед прогрессивным искусством самых замечательных периодов в развитии человечества.

Будучи богатым человеком, Рескин настолько щедро раздавал деньги на всякого рода филантропические мероприятия, что под конец жизни от его состояния ничего не осталось. В этом увлечении филантропией проявились те элементы реформизма, которые были присущи учению Рескина. Он считал, что нравственное и эстетическое воспитание приведут в конце концов к созданию справедливого строя жизни. Последующая буржуазная идеология растеряла те ценные моменты, которые были во взглядах Рескина, и развила слабые и реакционные стороны его мировоззрения.

Прерафаэлиты. Идеи, сходные с воззрениями Рескина, получили отражение в области поэзии.

Начало новому движению в поэзии положила группа, возникшая в 1848 году и принявшая название «Братство прерафаэлитов» (The Pre-Raphaelite Brotherhood). Создателями этой группы были художники Хольман Гент, Д. Г. Россети, Д. Э. Миллз, решившие бороться против засилия академизма в живописи. Так как Россети был не только художником, но и поэтом, то идеи «Братства» он распространил и на литературное творчество. В 1850 году группа издавала журнал «Зародыш» (The Germ), просуществовавший всего лишь год, но оказавший тем не менее значительное влияние на развитие художественной мысли в Англии. К основателям прерафаэлитского братства примкнул ряд деятелей искусства и литературы.

Исходные позиции прерафаэлитов были антибуржуазными. Прерафаэлиты считали важнейшим пороком буржуазной цивилизации её сугубый практицизм. Они восстали против прозаичности жизни в буржуазном обществе. Их не удовлетворяла во многом рассудочная викторианская поэзия, они отвергали ханжеские взгляды на любовь. Но то, что предлагали прерафаэлиты, было во многом не менее, а даже более реакционным, чем то, что утверждали такие поэты викторианской эпохи как Роберт Браунинг и Элизабет Баррет-Браунинг.

Свое название «Братство» получило от того, что его организаторы считали высшим образцом эстетического совершенства искусство и поэзию Италии эпохи, предшествовавшей расцвету Возрождения. В живописи их кумиром был Джотто, а в поэзии — Данте. В творчестве этих великих представителей итальянской культуры прерафаэлиты ценили то, что связывало их со средневековьем, а не те реалистические и гуманистические тенденции, которые подготовили почву для искусства Возрождения.

Течение прерафаэлитов было двойственно по своему характеру. Одну его сторону составляло отрицательное отношение к мещанским викторианским идеалам, эстетическая критика буржуазного уклада жизни — и это была положительная сторона движения. Но прерафаэлиты с их тяготением к мистике явились также первыми представителями декаданса.

Россети. Главным представителем прерафаэлитизма в поэзии был Данте Габриэль Россети (Dante Gabriel Rossetti, 1828—1882), сын итальянского революционера, эмигрировавшего в Анг-

дию, где он стал профессором литературы. Дом, где жили Россети, стал центром духовной жизни довольно широкого круга лиц, и молодой Россети с юных лет слышал всякие бунтарские речи. Став художником, он двадцатилетним юношей проникся стремлением ниспровергнуть общепринятые каноны современного искусства. Одно временно и талантливый художник, и даровитый поэт, Россети вначале занимался преимущественно живописью. Большую часть стихов, написанных им, он долго не печатал, а когда умерла горячо любимая им жена, он в порыве отчаяния положил в её гроб все свои поэтические произведения. Лишь некоторое время спустя по настоянию друзей могила была вскрыта, рукописи извлечены и опубликованы.

Россети перевёл на английский язык произведения ранних итальянских поэтов (*The Early Italian Poets*, 1861), «Новую жизнь» Данте и написал ряд оригинальных поэм и стихотворений. В поэме «Небесная подруга» (*The Blessed Damsel*, 1850) Россети воспел свою покойную жену, изобразив её смотрящей с небес на землю и тоскующей о своём возлюбленном. Поэма представляет собой декадентское сочетание мистики и мотивов чувственной любви. В сборнике «Дом жизни» (*The House of Life*, 1870) содержатся сходные мотивы. Мистические мотивы поэзии Россети характеризуют его как одного из первых представителей декаданса. Интересно отметить, что современная ему буржуазная публика встретила его произведения враждебно. Буржуазный поэт и критик Роберт Бьюкенен опубликовал статью, направленную против Россети и других прерафаэлитов, озаглавив её «Плотская школа поэзии» (*The Fleshly School of Poetry*, 1871). Буржуазные ханжи увидели в стихах Россети подрыв моральных основ мещанского быта. Наладки буржуазной критики были настолько злобными, что Россети хотел покончить жизнь самоубийством, но его остановили друзья.

Поэзия Россети характеризовалась стремлением к нарядной красочности, к интересным музыкальным эффектам. В отличие от Теннисона и Браунинга, почти не ограничивавших себя в отношении размера своих произведений и создававших иногда толстые тома стихов, Россети стремился возродить лаконичную форму сонета.

Суинбери. Наиболее значительный из поэтов, выдвинувшихся в 60—70-х годах, — Олджернон Чарльз Суинбери (*Algernon Charles Swinburne*, 1837—1909) не входил в «Братство прерафаэлитов», но был с ними дружен и связан общностью стремлений: он хотел возродить подлинную поэзию в борьбе с прозаизмом и рационализмом творчества поэтов-викторианцев.

Выходец из аристократической семьи, сын адмирала, Суинбери в молодые годы увлекался радикальными идеями, был поклонником Шелли и Виктора Гюго. Как и прерафаэлиты, он считал, что источники поэтического вдохновения следует искать не в современной прозаической действительности, а в прошлом. Его первые две поэтические драмы «Королева мать» (*The Queen Mother*) и «Розамунда» (*Rosamond*, 1860) были написаны в подражание пьесам позднего

английского Возрождения. В таком же духе была и создававшаяся им на протяжении ряда лет трилогия: «Шастелар» (Chastelard, 1865), «Босуэл» (Bothwell, 1874) и «Мария Стюарт» (Mary Stuart, 1881).

Первого значительного успеха Суинберн добился своей поэтической драмой на античный сюжет «Аталанта в Калидоне» (Atalanta in Calydon, 1865). Здесь уже в полной мере обнаружились главные достоинства поэзии Суинберна: музыкальность, смелость образов, яркая красочность описаний. Песни хора в этой поэтической драме принадлежат к числу ярких образцов английской лирики XIX века.

Выход в свет «Поэм и баллад» (Poems and Ballads, 1866) вызвал литературный скандал. Фривольные элементы поэзии Суинберна не на шутку встревожили «респектабельную» публику, увидевшую в любовной лирике Суинберна посягательство на святыни буржуазного брака и благопристойности.

В сборнике «Песни перед восходом солнца» (Songs before Sunrise, 1871) во всей силе раскрылось дарование Суинберна как политического лирика. Восторженный поклонник Италии, он горячо сочувствовал борьбе патриотов, стремившихся к объединению страны и освобождению её из-под власти австрийцев. «Песни двух народов» (Songs of Two Nations, 1875) были написаны на французские и итальянские темы. В 70-х годах Суинберн выступал как буржуазный либерал, боровшийся против изживших себя форм феодально-монархической тирании, осуждавший католическую церковь и заявлявший себя врагом религии вообще. Но впоследствии он отказался от своего политического либерализма и с годами стал консерватором; в конце века, в годы англо-бурской войны, Суинберн писал шовинистические стихи и воспевал империалистическую политику Англии.

Суинберн выступал также как критик и создал работы о творчестве Шекспира, Гюго и других.

При всей внешней эффектности поэзия Суинберна была поверхностна и неглубока по содержанию. Лучшие его произведения ценны выраженным в них отрицательным отношением к прозяблости буржуазного общества и свободолюбием.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ НЕОРОМАНТИЗМА

СТИВЕНСОН

Биография. В жанре романа неоромантические тенденции литературы конца XIX века получили наиболее яркое выражение у Стивенсона.

Роберт Льюис Стивенсон (Robert Louis Stevenson, 1850—1894) был сыном инженера, специалиста по маякам. Шотландец по происхождению, он родился и получил образование в Эдинбурге. Хотя

отец предполагал, что Роберт будет продолжать его профессию, будущий писатель предпочёл изучать юриспруденцию и в 1875 году был допущен к адвокатуре. Однако и это далеко не отвечало духовным запросам Стивенсона. С юных лет его интересовала литература; ещё будучи студентом, он любил заниматься стилистическими экспериментами и писал то в подражание манере разных французских писателей, то имитируя стиль английских эссеистов.

Слабое состояние здоровья, предрасположение к туберкулёзу вызвали необходимость перемены климата, и Стивенсон подолгу жил то во Франции, то в Калифорнии.

Последние годы жизни Стивенсон провёл на островах Тихого океана. Он принимал большое участие в судьбе туземного населения островов Тихого океана и выступил в печати с разоблачением жестокостей немецкой колониальной администрации в Самоа.

Первые произведения Стивенсона принадлежали к жанру эссе и очерка: «Поездки внутри страны» (*An Inland Voyage*, 1878), «Путешествия на осле в Севеннах» (*Travels with a Donkey in the Cevennes*, 1879), «Этюды о людях и книгах» (*Familiar Studies of Men and Books*, 1882) и другие.

Уже в этих произведениях Стивенсон показал себя мастером изящного литературного стиля, а в книге «Новые арабские сказки» (*New Arabian Nights*, 1882) он предстал перед читателями в качестве занимательного рассказчика о необыкновенных приключениях.

Литературные взгляды. Своё понимание задач литературного творчества Стивенсон выразил в ряде статей. В «Искусстве писания» (*The Art of Writing*) он прямо заявил, что в современном обществе искусство имеет целью только доставлять развлечение. Стивенсон выступает против реалистического искусства, отражающего повседневную действительность. Задача литературы в том, чтобы дать пищу воображению читателей. В эссе «Фонарики» (*The Lantern Bearers*) Стивенсон утверждает, что подлинная жизнь человека не в его практической деятельности, а в мечтаниях: «Она так мало связана с внешними обстоятельствами (которые наблюдатель заносит в свою записную книжку), что даже может совсем не касаться их: и истинная жизнь человека, ради которой он и соглашается существовать, находится полностью в сфере воображения. Священник в часы досуга может увлекаться воинскими подвигами, фермер — мореплаванием, а банкир — воображаемыми достижениями в области искусства».

Отказ Стивенсона от изображения современной действительности был одним из проявлений неприятия буржуазного уклада жизни. Стивенсон видел, что этот строй совершенно лишает человека подлинной духовной жизни, вытесняет эстетические запросы трезвой, меркантильной практикой борьбы за существование. Стивенсон решительно отвергает связь искусства с моралью. Художник не наставник читателей, а мастер, создающий интересные картины, чтобы удовлетворить стремление человека к необычному, развлечь его рас-

сказом о том, чего читатель сам никогда не испытает, но зато сможет пережить в воображении. На эстетические взгляды Стивенсона безусловно наложили свой отпечаток литературные теории эпохи декаданса.

«Остров сокровищ». В соответствии со своим пониманием задач литературы Стивенсон и писал романы, уже первый из которых «Остров сокровищ» (*Treasure Island*, 1883) завоевал ему широкую известность. Хотя события в романе происходят в XVIII веке, произведение Стивенсона не является историческим в точном смысле слова. Читатель не находит здесь ни изображения значительных исторических событий, ни описаний нравов и быта. Повествование ограничивается рассказом мальчика Джима Хоукинса о необыкновенных приключениях, связанных с поисками сокровища, спрятанного неким капитаном Киддом на островке, затерянном где-то в морских просторах. На розыски сокровища отправляется экспедиция, и в ней участвует юный Джим. Команда шхуны «Эспаньола» состоит из пиратов; они намереваются отнять сокровища капитана Кидда у сквайра Трелони и доктора Лайвси, владеющих картой, на которой обозначено место, где спрятан клад. Джим проникает в тайные планы пиратов, и благодаря ему Трелони и Лайвси, преодолевая всевозможные препятствия, достигают своей цели. На острове оказывается бывший пират Бен Ганн, высаженный туда и проведший много лет в одиночестве. Он помогает найти сокровища.

Уже в этом романе проявились характерные черты повествовательного мастерства Стивенсона. Главное внимание он обращает не на создание характеров, а на изобретение фабулы и интересных ситуаций. Определяя жанр созданных им произведений, Стивенсон называл их не «novel», а «гомпансе», из которых первое можно было бы перевести как «реалистический роман», а второе — как «романтический роман». Однако фантазия Стивенсона не совсем оторвана от действительности. Поведение его персонажей психологически достаточно мотивировано, мотивы их действий не обнаруживают ничего сверхъестественного или надуманного. Стивенсон чрезвычайно лаконичен в описании обстановки действия, вводя лишь те подробности, которые необходимы для понимания событий. Повествование развивается динамично и в ряде эпизодов достигает большого драматического напряжения.

Другие романы. В таком же духе написал Стивенсон и следующие свои романы. «Похищенный» (*Kidnapped*, 1886) и «Катриона» (*Catriona*, 1893) рассказывают историю юного шотландца Дэвида Бальфура, дядя которого присвоил его наследство. Дэвид переживает множество приключений и (во втором романе) находит своё счастье с любимой девушкой Катрионой. Хотя в этих произведениях исторический фон является более выразительным, чем в «Острове сокровищ», однако борьба якобитов, которую в своё время так глупо изобразил Вальтер Скотт, имеет лишь побочное значение для развития основного действия.

События якобитского восстания 1745 года служат также фоном для романа «Владелец Баллантраэ» (*The Master of Ballantrae*, 1889), в котором основу фабулы составляет вражда двух братьев за наследство.

«Странная история Джекиля и мистера Хайда». Среди произведений Стивенсона выделяется повесть «Странная история Джекиля и мистера Хайда» (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), напоминающая самые мрачные романтические фантазии американского писателя Эдгара По. В отличие от других романов Стивенсон ставит здесь философско-этическую проблему борьбы добра и зла в человеке. Врач Джекиль, сознавая наличие добрых и дурных наклонностей в своей натуре, загорается идеей создания двойника, который воплощал бы в себе одну из сторон его личности. Ему удаётся изобрести средство, при помощи которого он создаёт живое существо, называемое им мистером Хайдом. Хайду он передаёт все свои дурные наклонности и стремления. Таким образом, доктор Джекиль ведёт двойное существование. В качестве доктора Джекиля он предстаёт перед людьми как весьма благопристойный человек, пользующийся уважением за свои знания и нравственное поведение. Но рядом существует отвратительный и уродливый мистер Хайд, носитель всех тайных пороков Джекиля. Постепенно Хайд выходит из повиновения Джекиля. Он совершает ужасное убийство. Лекарство, созданное Джекилем, начинает терять свою силу, и Джекилю, после того как он перевоплощается в Хайда, становится всё труднее возвращаться в свою первоначальную телесную оболочку. Накануне разоблачения доктор Джекиль кончает самоубийством.

Тема борьбы добра и зла в человеческой натуре рассматривается в повести Стивенсона в отрыве от реальных условий жизни. Писатель изображает эти качества абстрактно. Для него они таинственны и загадочны. Но Стивенсон отнюдь не выступает апологетом зла и безнравственности. Он лишь констатирует тот факт, что современный человек подвержен влиянию дурных стремлений. Эта проблема борьбы добрых и дурных начал встречалась и в ранее названных приключенческих романах Стивенсона, но там она не ставится с такой остротой. Отметим любопытную параллель между повестью Стивенсона и романом Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». У Уайльда тема двойничества решена в эстетическом плане. В его романе Дориан Грей также живёт двойной жизнью. Там дурные наклонности героя отражаются на его портрете. У Стивенсона в раздвоении личности большую роль играет наука. Доктор Джекиль создаёт своё второе «я» посредством изобретённого им лекарства. Элементы научной фантастики в повести Стивенсона получили в дальнейшем продолжение у Герберта Уэллса.

Кризис буржуазной культуры наложил свою печать на творчество Стивенсона, и это сказалось как в отказе от изображения современной действительности, так и в стремлении писателя уклоняться от этической оценки поведения персонажей. Отсюда своеобразный

характер романтизма Стивенсона. Романтики начала XIX века были субъективны в том смысле, что в своих произведениях всегда отдавали свои симпатии той или иной из борющихся сторон. Романтизм Стивенсона носил, можно сказать, объективистский характер. Но это, конечно, не означает, что у писателя не было своего отношения к изображаемому.

Сам Стивенсон, судя по воспоминаниям лиц, близко знавших его, был человеком большого личного обаяния, художником, любившим истинно прекрасное. В людях он ценил мужество, энергию, честность и верность. Хотя в своих произведениях он воздерживается от прямого выражения симпатий и антипатий к тем или иным персонажам, но читатель не может не ощущать того, что Стивенсон в глубине души за тех своих героев, которые воплощают в себе нравственное отношение к жизни.

Достоинства Стивенсона как стилиста сказались и в его романах, написанных тщательно отработанным языком, без излишних украшений. Стивенсон не столько стремился к тому, чтобы создать у читателя зрительные восприятия, сколько к тому, чтобы посредством динамического рассказа вызвать определённые эмоции заинтересованности, ожидания, страха, возбудить воображение.

Противопоставляя необыкновенное повседневной действительности, Стивенсон хотел, по словам писателя Генри Джемса, развивать «лучшие чувства — нетерпение, дерзание, решимость, страсть, любопытство, благородство, красноречие, дружелюбие», стремясь к тому, чтобы «традиция этих драгоценных качеств не исчезла».

МОРРИС

В английской литературе конца XIX века Вильям Моррис — первый писатель, сделавший последовательные выводы из критики капитализма и сознательно ставший на социалистические позиции.

Биография. Подобно Рескину, Вильям Моррис (William Morris, 1834—1896) происходил из очень богатой семьи. Ещё в бытность студентом Оксфордского университета он увлекался теориями Рескина и стал одним из его последователей. Он сблизился также с Росsetti и другими прерафаэлитами. На свои деньги Моррис основал журнал, в котором печатались произведения прерафаэлитов. Вначале круг интересов Морриса ограничивался искусством и поэзией. Затем его увлекла идея Рескина о возрождении средневекового ремесла как такой формы труда, которая сочеталась с творчеством. Он основал фирму «Моррис, Маршал и К°», которая занялась изготовлением художественных предметов для домашнего обихода. Фирма изготовляла мебель, обои, ткани и т. д. Работники мастерских Морриса имели полную возможность проявить свои вкусы и личную инициативу в художественной отделке изготавливаемых ими предметов. Затея Морриса имела целью вытеснить предметы, выпускаемые посредством машинного производства, уничтожить стандартизацию и внести в повседневный быт эстетический элемент. Однако эта идея

была утопической, и хотя по мысли Морриса украшение быта должно было быть направлено против мещанских вкусов буржуазной среды, покупателями и потребителями изделий фирмы были те же буржуа, которые видели в этом начинании только новую сенсацию в области моды.

В конце 70-х годов Моррис начинает принимать активное участие в общественно-политической жизни. Он становится социалистом и вступает вначале в социал-демократическую федерацию Гайндмана, а затем выходит из неё и вместе с дочерью Маркса Элеонорой Маркс-Эвелинг создаёт новую социалистическую лигу.

Хотя Моррис и был знаком к этому времени с произведениями К. Маркса, и в частности с «Капиталом», однако его нельзя назвать последовательным марксистом. Многие стороны теории научного социализма остались для него непонятными. И всё же Моррис стал социалистом.

Приход Морриса к социализму представлял собою логическое завершение той линии эстетической критики буржуазного общества, которая велась с демократических позиций. Моррис начал с признания враждебности капитализма искусству и красоте. Он перешёл затем к идее о том, что только свободный труд может сочетаться с художественным творчеством. И, наконец, он пришёл к выводу, что необходимые условия для свободы труда и творчества может дать только социализм.

Поэзия Морриса. Литературную деятельность Моррис начал как поэт, принадлежавший к неоромантическому течению. Его первый сборник «Защита Джиневры и другие поэмы» (*The Defense of Guenevere and other poems*, 1858) интересен в сопоставлении с «Королевскими идиллиями» Теннисона. В отличие от поэта-лауреата викторианской Англии Моррис использует артуровскую легенду для создания произведений, явившихся вызовом мещанской морали. Обширная поэма «Земной рай» (*The Earthly Paradise*, 1868—1870) состоит из стихотворных повествований, основанных на старинных мифах и легендах, к которым Моррис постоянно обращался в своём поэтическом творчестве. Моррис считал необходимым возродить для народа героические предания древности как в целях эстетического воспитания масс, так и в целях воспитания волевых качеств и героического духа.

Став социалистом, Моррис написал революционные стихи для рабочих, составившие цикл «Социалистических песен» (*Socialist Songs*). Эти песни выражают протест против социальной несправедливости, проникнуты боевым духом, содержат призывы к борьбе против угнетателей народа.

Утопические романы. Пропаганде социалистических идей Вильям Моррис посвятил свои прозаические художественные произведения. В повести «Сон про Джона Болла» (*A Dream of John Ball*, 1888) рассказчик — английский социалист — засыпает, и во сне ему видится, что он проснулся в XIV веке, как раз тогда, когда происходила крестьянская война 1381 года. Он оказывается среди восстав-

ших крестьян, участвует в их битве с дворянским войском и затем ведёт долгие беседы с одним из вождей восстания священником Джоном Боллом. Он рассказывает ему о дальнейшем пути развития общества, рисует картины борьбы народа против своих угнетателей. Джон Болл всё время удивляется тому, как изобретательны богачи по части создания различных форм и средств угнетения честных тружеников. Рассказчик говорит также и о той борьбе, которую народные массы вели на протяжении веков. Предвещая поражение восстания Уота Тайлера, рассказчик вместе с тем убеждает Джона Болла, что, несмотря на временные неудачи, каждое новое восстание трудящихся свидетельствует о росте сил народа и приближает человечество к полному освобождению от гнёта и эксплуатации. Настойчивость, с которой Моррис проводит эту последнюю идею, объясняется тем, что повесть была создана вскоре после массового избияния участников народной демонстрации, учинённого правительством в 1887 году. Моррис стремился пробудить веру рабочих в неизбежность победы их правого дела, несмотря на отдельные поражения. Важной чертой повести является рассмотрение всей истории Англии в связи с положением народных масс в различные эпохи.

Если «Сон про Джона Болла» — утопия, обращённая в прошлое, то роман «Вести ниоткуда» (*News from Nowhere*, 1890) — книга о коммунистическом будущем. Герой романа Гест также засыпает и, проснувшись, оказывается в Англии, живущей в условиях полного коммунизма. Он знакомится с обитателями, и они рассказывают ему о социальном устройстве, быте, нравах и обычаях общества, в котором отсутствует частная собственность и господствует полное равенство.

Как показывает Моррис, коммунистический строй обеспечивает все возможности для полного удовлетворения материальных и духовных потребностей людей. Однако в утопии Морриса есть один элемент, связанный с его враждебным отношением к крупной промышленности. Из тех уродливых последствий, которые имело развитие машинной техники при капитализме, Моррис, как и Рескин, сделал неверный вывод, будто крупная индустрия вообще враждебна человечеству. Поэтому в его утопической Англии господствует ремесленный труд и применяются лишь простейшие технические приспособления.

Этот момент свидетельствует о некоторой ограниченности, присущей взглядам Морриса, что сказалось также в его утопическом описании гражданского устройства, отдающего скорее анархо-коммунизмом, чем научным социализмом. Но при всех этих недостатках роман обладал большим достоинством: он первый из всех утопических романов в мировой литературе содержал не только описание идеального общественного строя, но и изображение того, что социализм завоевывается в процессе классовой борьбы.

Один из стариков-учёных рассказывает Гесту историю классовой борьбы в Англии, начиная с 80-х годов XIX века и вплоть до того момента, когда произошла победа коммунизма. Эта социальная

фантастика Морриса чрезвычайно ценна: Моррис показал тот непреложный факт, что коммунизм может явиться только в результате длительной и упорной борьбы рабочего класса. Моррис с большой прозорливостью описывает методы, применяемые буржуазией для подавления рабочего движения. Правда, и в этой части романа Морриса сказались некоторая ограниченность его взглядов, ибо хотя он изображал руководителей народного движения, но не имел представления о роли и значении подлинно революционной пролетарской партии, руководящей массами в борьбе за социализм.

Отмечая черты ограниченности, свойственные воззрениям Морриса, следует иметь в виду, что в силу исторических условий он не мог разрешать проблемы борьбы за социализм так, как разрешаем их теперь мы, и было бы неверно на основании этого недооценивать значение творчества Морриса. В своём понимании общества и законов исторического развития он стоял неизмеримо выше всех современных ему писателей. Моррис не только признавал факт существования классовой борьбы в обществе, но и делал из него правильный вывод о неизбежной победе пролетариата. Особенно большое значение имело то, что Моррис в своих романах первый в английской литературе выдвигал в качестве средства преобразования общества не реформы, а путь революционной борьбы.

Утверждая в своём творчестве социалистические идеи, Вильям Моррис делал это с мастерством талантливого художника. Даже буржуазные критики не могут не оценить художественных достоинств его произведений и его большого дарования.

Вильям Моррис — первый английский писатель новейшего времени, в творчестве которого с большой силой прозвучали идеи революционного социализма. Линия преемственности ведёт от Шелли через поэтов чартистов и Вильяма Морриса к современной английской прогрессивной литературе.

ДЕКАДАНС

Кризис и загнивание буржуазной культуры конца века проявились в течении декаданса, возникшем в Англии в 70-х годах XIX века. Декаденты отвергали демократические общественные идеалы и реализм в искусстве, они утверждали крайние формы буржуазного индивидуализма, проповедовали упадочный лозунг «искусства для искусства».

Английские декаденты были во многом подобны своим французским собратьям. К ним в полной мере относится та характеристика упадочной буржуазной поэзии, которую М. Горький дал в своей статье «Поль Верлен и декаденты». «Атмосфера современной культурной жизни любого европейского города даёт такие яркие, оглушающие картины всевозможных социальных контрастов, что юноше трудно сохранить равновесие души, побыв в ней некоторое время... — писал Горький. — Декаденты — люди, изнемогавшие от массы пере-

житых впечатлений, чувствовавшие в себе поэтические струны, но не имевшие в душе камертонов в виде какой-либо определённой идеи, — юноши, желавшие жизни, но истощённые ещё до рождения... У них есть желания, но нет энергии, и, как всё культурное общество, они рабы жизни, болезненно бьются в ней, как мухи в паутине, и раздражительно жужжат, наводя уныние и тоску, и своей работой ещё более обесцвечивая окружающее. Они желали бы на чём-нибудь укрепиться и не видят вокруг себя ни одной точки опоры; от этого они меняют свой цвет, как хамелеоны, сегодня морализируя, завтра являясь апологетами порока и виртуозами его»¹.

Декаденты видели многие пороки буржуазного общества, но были убеждены в невозможности сделать жизнь разумной и справедливой. Они понимали, что их мир смертельно болен, но их творчество было не анализом врача, который ищет средств лечения, а стоном безнадёжно больного, знающего, что он обречён. Это нередко приводило их к верным критическим наблюдениям относительно окружающей действительности. Но, как правило, они бежали от жизни в сферу искусства, в которую вносили своё болезненное, надломленное мировосприятие.

ОСКАР УАЙЛЬД

Биография. Из английских писателей, связанных с эстетизмом и декадансом, наибольшую известность приобрёл Оскар Уайльд (Oscar Wilde, 1856—1900). Сын ирландского врача, Оскар Уайльд учился в Оксфордском университете, где слушал лекции Рескина и воспринял идеи эстетической критики капитализма. В 1882 году Уайльд издаёт первый сборник стихотворений (Poems). Затем он совершает поездку в Америку, где читает лекции об эстетическом движении в Англии. В конце 80-х и в начале 90-х годов Оскар Уайльд издаёт ряд произведений, которые завоевали ему широкое признание. Уайльд не только в своих произведениях, но и в личном быту придерживался принципов аморального эстетизма, и дело кончилось для него скандалом: в 1895 году он был привлечён к суду по обвинению в безнравственности и присуждён к двум годам тюремного заключения. По выходе из тюрьмы Уайльд переехал в Париж, где он и провёл последние годы жизни.

Общая характеристика. Мировоззрение и творчество Оскара Уайльда развивались под влиянием противоречивых тенденций в общественной жизни. Ему отнюдь не были чужды социальные интересы, и он признавал несправедливость строя жизни, основанного на неравенстве. Он враждебно относился к мещанской философии и морали викторианства, но оставался буржуазным интеллигентом, бесконечно далёким от реальных нужд и запросов народа. Уайльд считал, что при существующих условиях единственным выходом является культивирование красоты. В лекции «Ренессанс

¹ М. Горький, О литературе, М., 1953, стр. 9.

английского искусства» он выдвигает декадентский принцип «искусства для искусства».

Констатируя факт несовместимости подлинного искусства с буржуазным строем жизни, Оскар Уайльд сделал, однако, неверный вывод и стал утверждать, что искусство вообще должно развиваться независимо от жизни. В диалоге «Упадок лжи» (*The Decay of Lying*, 1889) Уайльд выступает против реализма в искусстве. Не искусство отражает действительность, а действительность отражает искусство, считает Уайльд. Жалуясь на то, что в современном искусстве происходит «упадок лганья, как искусства, как науки, как общественного развлечения», Оскар Уайльд утверждает: «Ложь, передача красивых небылиц, — вот подлинная цель искусства».

Несмотря на такие категорические суждения, Уайльд в своём творчестве не мог, конечно, совершенно обойти действительность. Наряду с произведениями, в которых преобладала фантастика, как, например, в «Сказках» (*The Happy Prince and other tales*, 1888), он создаёт реалистические комедии. Даже в произведениях, построенных на явном вымысле, Уайльд касается вопросов, имеющих несомненное жизненное значение. Так в «Сказках» Уайльд утверждает гуманные идеи, отвергает стремление к богатству, противопоставляя ему душевные сокровища человека, осуждает эгоизм и воспекает самопожертвование. Но эти мотивы раннего творчества вскоре уступают место проповеди аморальности. В серии парадоксов, озаглавленных «Заветы молодому поколению», Оскар Уайльд не только оправдывает, но и эстетически приукрашивает пороки. «Порочность — это миф, созданный людьми благонаправными, когда им нужно было объяснить, почему иные из нас бывают так странно привлекательны». «Преступление никогда не бывает вульгарным, но вульгарность — всегда преступление». «Понятие добра и зла доступно лишь тем, кто лишён всех остальных понятий».

В отличие от Рескина и большинства других английских писателей Уайльд утверждал искусство, свободное от морали: «Нет ни нравственных, ни безнравственных книг. Есть книги, хорошо написанные, и есть книги, плохо написанные. Только». Отрыв эстетики от этики был типичным проявлением упадочничества.

В последние годы жизни под влиянием переживаний, связанных с заключением в тюрьме, во взглядах Уайльда произошли большие перемены. Если раньше он прославлял радость и наслаждение жизнью, то теперь он утверждает, что страдание является вечным законом бытия: «Страдание — напряжённейшая величайшая реальность мира... Страдание — единственная истина; никакая истина не сравнится с страданием».

Ещё до этого Уайльд пришёл к сознанию несправедливости буржуазного строя и стал искать решения противоречий в социализме. «Было бы хорошо завести социалистический строй», — писал он в этюде «Душа человека при социалистическом строе» (*The Soul of Man under Socialism*, 1891). Однако для него это лишь прекраснодушная мечта, ибо, конечно, никакого представления о

путях, которыми человечество может прийти к социализму, у писателя не было. И всё же в высшей степени показательно, что когда Уайльд серьёзно подошёл к вопросам о судьбах человека, то для него стало ясно, что только замена капитализма социализмом может привести к созданию нормальных человеческих условий. «Истинная задача — переустройство общества на таких началах, при которых бедность была бы невозможна», — писал Уайльд в своём этюде. «Социализм, коммунизм, — назовите это, как хотите, — обратив частную собственность в общественную и заменив конкуренцию кооперацией, возродит общество к естественному состоянию абсолютно здорового организма и обеспечит материальное благополучие каждому члену общества». В отличие от многих буржуазных интеллигентов Оскар Уайльд понимал, что социализм приведёт не к подавлению, а к расцвету личности.

Обращаясь к творчеству Уайльда, мы не найдём в нём, однако, тех идей, к которым он пришёл в конце жизни. Уайльд-писатель не касался в своих художественных произведениях социальных противоречий. Основные темы его творчества — любовь и стремление к красивой жизни, полной наслаждений. Его герои — образованные, утончённые люди из привилегированных классов, проводящие время в развлечениях. И всё же нельзя сказать, что произведения Уайльда бессодержательны. Писателя интересует духовная жизнь человека, он показывает не только людей, удовлетворяющихся внешней красотой, но и тех, кто мучительно ищет больших, настоящих духовных ценностей.

«Портрет Дориана Грея». Крупнейшим произведением Уайльда был роман «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890), в котором получили воплощение основные идейные и эстетические принципы писателя в годы расцвета его художественного творчества. Роман построен на интересном вымысле: красивый юноша Дориан Грей мечтает о том, чтобы молодость и красота никогда не покидали его. Художник Холуорд создаёт портрет, который обладает чудесным свойством — на нём отпечатываются все последствия порочной жизни Дориана, тогда как сам Дориан сохраняет чистый, юношеский облик.

Три главных персонажа романа выражают разные отношения к жизни. Циничный и искушённый в пороках лорд Генри исповедует культ наслаждения, он не верит ни в какие моральные ценности. Он утончённый эстет, любящий красоту, всячески отгораживающийся от уродливого и безобразного в жизни. Но у него холодная душа человека, лишённого каких бы то ни было идеалов. И даже любя красоту, он является лишь потребителем её. В отличие от него художник Холуорд — творец красоты. У него горячее, чуткое сердце, которое он вкладывает в своё искусство, как бы сжигая себя в процессе творчества.

Между ними стоит герой романа, за душу которого борются лорд Генри и Холуорд. Дориана привлекает гедонистическая философия лорда Генри, и под его влиянием он отдаётся безудержным

наслаждениям. Ради удовлетворения своих прихотей он не останавливается перед любым нарушением нравственности, ибо уверен, что счастье человека не зависит от моральных принципов. Не только пороки, но и преступления оскверняют жизнь Дориана. Однако, видя, что такая жизнь не накладывает отпечатка на его внешний облик, он продолжает предаваться наслаждениям, опускаясь до самых глубин нравственного падения. Между тем портрет Дориана день за днём отражал перемены, которые бы должны были происходить с его лицом: на картине оно стало уродливым, морщинистым и порочным. На какой-то миг в Дориане пробуждается тоска по незапятнанной чистоте его юности. Но он не хочет поддаться «слабости», сознаться в своих преступлениях. Дориан решает уничтожить портрет — единственную улику против него. «Когда-то ему было любо наблюдать, как он изменялся и старился. За последнее же время он этого удовольствия больше не испытывал. Портрет мешал ему спать по ночам. Когда он уезжал, он мучился страхом, как бы не увидели его. Портрет вносил в его страсти меланхолию... Портрет точно был его совестью...» Дориан вонзает нож в картину. Когда на шум в комнату приходят люди, они видят на стене великолепный портрет Дориана в сиянии юности и красоты, а на полу с ножом в сердце лежит мертвец со сморщенным, увядшим, гадким лицом.

Таким образом, судьба Дориана опровергает философию аморального гедонизма: нельзя безнаказанно нарушать законы естественной нравственности, отказ от морали ведёт человека к гибели. Но если таков финальный вывод, то всё предшествующее ему самыми яркими красками расцвечивает порочную жизнь Дориана Грея.

Любимая идея Уайльда о том, что искусство стоит выше жизни, получила выражение в той роли, которую играет в произведении портрет героя. Облик живого Дориана не выражает сущности его порочной, насквозь развращённой натуры. Только на портрете видно, каков на самом деле Дориан. Этим Уайльд хотел выразить мысль, что искусство вернее самой действительности выражает душу, сущность характеров и явлений.

Драматургия. Уайльд был одним из тех писателей, которые содействовали возрождению английской драмы в конце XIX века.

В своих комедиях «Веер леди Уиндермир» (*Lady Windermere's Fan*, 1892), «Женщина, не стоящая внимания» (*A Woman of No Importance*, 1893), «Идеальный муж» (*An Ideal Husband*, 1895) и «Как важно быть серьёзным» (*The Importance of Being Earnest*, 1895) Уайльд изображает современное ему светское общество, проводящее время в пустых развлечениях, флирте и т. п. В известной мере комедии Уайльда напоминают английские комедии периода Реставрации XVII века. Как и там, герои, не зная никаких забот, изошряются в остроумии, изрекая всякого рода парадоксы. При этом, однако, в отличие от грубых нравов, изображённых в комедиях Реставрации, Уайльд рисует изысканное общество, в котором царит достаточно благопристойная атмосфера.

Конфликты в комедиях Уайльда ограничены сферой семейных и личных отношений в узком кругу так называемого светского общества, но в отдельных случаях, как, например, в комедиях «Женщина, не стоящая внимания» и «Идеальный муж», встречаются довольно резкие выпады по адресу правящих классов. Так, в комедии «Идеальный муж» выясняется, что Чильтерн достиг министерского поста при помощи весьма нечистых средств. Но подобные социально-критические мотивы тонут в атмосфере светской изысканности, царящей в комедиях Уайльда. В каждой из них есть персонаж, наделённый особенно блестящим остроумием и изрекающий забавные парадоксы. Таков, например, лорд Горинг в «Идеальном муже». Вот несколько образцов его изречений: «Я вовсе не романтик. Для этого я ещё слишком молод. Предоставляю романтизм старшему поколению». «Ничто так не старит, как счастье». «Когда слушаешь, то можешь поддаться чужой аргументации, а человек, которого можно убедить, безрассуден». «Я всегда передаю другим хорошие советы, которые получаю; больше с ними нечего делать. Для себя они не годятся». «У женщин удивительное чутьё: они пронюхивают всё, кроме того, что всем известно». «Англичане не выносят людей, которые всегда правы, но очень любят тех, которые сознаются в своей неправоте». «В Англии человек, который не говорит на нравственные темы два раза в неделю перед большой безнравственной аудиторией, не может считаться серьёзным политиком». «Любовь к себе — это начало длинного, продолжающегося всю жизнь романа».

Персонажи комедий Уайльда придерживаются принципа, выраженного их автором, а именно: «Жизнь слишком важная вещь, чтобы о ней можно было разговаривать серьёзно». Это в особенности ясно в комедии «Как важно быть серьёзным», где почти вся фабула держится на игре слов, основанной на том, что английское слово «серьёзный» (earnest) звучит так же, как и имя Эрнест (Ernest).

Хотя комедии Уайльда и были лишены глубокого содержания, тем не менее появление их имело большое значение для театра. В его пьесах радовал блестящий по остроумию диалог, меткие парадоксы и юмористические изречения, касавшиеся разных сторон быта и морали. Уайльд не ставил себе правоучительных целей, но всё же его комедии в какой-то степени дают критическое изображение светского буржуазно-аристократического общества.

Последние произведения. В совсем ином свете предстал Уайльд перед читателем в произведениях, созданных после процесса и тюремного заключения. В исповеди «De Profundis» (1897) Уайльд уже не сыплет блестящими парадоксами, а с большой душевной болью рассказывает о своих переживаниях, расканвается в прежнем легкомыслии и, ударившись в другую крайность, склонен видеть теперь в жизни только одно мрачное. Именно в этом произведении и получила выражение его точка зрения на мир как на юдоль вечного горя и страданий.

Мысль о жизни как круговороте страданий, причиняемых людьми друг другу, лежит в основе последней поэмы Уайльда «Баллада

Редингской тюрьмы» (The Ballad of Reading Goal, 1898). Она была написана Уайльдом под впечатлением казни одного из заключённых, находившегося вместе с ним в тюрьме и осуждённого за убийство своей возлюбленной. Через всю поэму проходит чисто декадентский мотив о любви, неотделимой от смерти и преступления.

Но наряду с этим в поэме звучит протест против бездушных законов, осуждающих людей на страдания и тогда, когда они невинны. Уайльд возмущается бесчеловечной системой уголовных наказаний в буржуазном государстве:

Здесь могут голодом ребёнка
И день и ночь терзать,
Бить слабых, мучить сумасшедших
И старцев оскорблять.
Те гибнут, те теряют разум
И все должны молчать.

Поэма Уайльда написана красивыми, полными чувства стихами, но хотя настроения Уайльда в период создания «Баллады Редингской тюрьмы» были далеки от того радужного эстетизма, который окрасил его прежние произведения, здесь так же сказалась свойственная ему манерность, любовь к чрезмерной изысканности стиля, чем он особенно злоупотреблял в более ранние годы.

Оскар Уайльд был блестящим стилистом. Он умел живописать словами, создавая перед мысленным взором читателя картины дивной и, пожалуй, чрезмерно пряной красоты. Он любил описывать всякого рода драгоценности и даже, когда рисовал природу, то уподоблял её жемчугам, бриллиантам и т. п. Но он умел также писать лаконично, не вдаваясь в детали, служившие лишь своего рода словесным орнаментом. В особенности блестяще проявил себя Уайльд-стилист в своих парадоксах. Выше были приведены примеры парадоксов Уайльда. К нему самому можно применить характеристику, данную им лорду Генри (в романе «Портрет Дориана Грея»): «Он играл мыслью и становился заносчив. Он подбрасывал её на воздух и перевёртывал её, выпускал её из рук и вновь ловил, украшал её радужными красками фантазии и окрылял парадоксами».

Взятое в целом творчество Оскара Уайльда отражало кризис и упадок буржуазной культуры, отразило распад гуманизма и отказ декадентов от реалистических методов отражения действительности.

В творчестве Уайльда был, как мы видели, ряд мотивов, вступавших в противоречие с этими реакционными декадентскими тенденциями. Но они занимали второстепенное место в произведениях писателя, тесно связанного с разлагающейся буржуазной литературой в период перехода к империализму.





Х Х В Е К

Англия в эпоху империализма. Литература новейшего времени развивается в Англии в условиях господства империализма. Как известно, захват чужих территорий и эксплуатация других народов входили в практику английской буржуазии, начиная с XVII века. В XIX веке Англия стала крупнейшей колониальной державой мира, являясь в то же время страной высокоразвитого промышленного капитализма. К концу XIX века у неё появились соперники. Германия, США и Япония выступили в качестве государств, борющихся за передел мира.

В конце XIX века старый промышленный капитал перерастает в капитал монополистический. Процесс этот был подготовлен в Англии всем предшествующим развитием буржуазного общества. Эпоха монополистического капитала является эпохой загнивания всей капиталистической системы. Она сопровождается реакцией во всех областях общественной и культурной жизни.

Вступление в новый, XX век ознаменовалось в истории Англии одним из позорнейших событий её многовекового общественно-политического развития. В погоне за новым рынком и источником сырья Британская империя затеяла войну против небольшой республики буров в Южной Африке. Англо-бурская война (1899—1901) продемонстрировала перед всем миром антидемократический империалистический характер английского государства. Героический народ буров с великим упорством сопротивлялся британским захватчикам, и маленькая республика заставила британских империалистов мобилизовать огромные ресурсы, прежде чем они сумели добиться своей бесславной победы. Общественное мнение передовых демократических кругов всего мира было глубоко возмущено позорной захватнической политикой Англии.

За этой войной последовал период подготовки к первой мировой войне, когда Англии предстояла борьба с её конкурентами — другими империалистическими хищниками.

Характеризуя положение Англии в предвоенный период, В. И. Ленин писал: «Пришла к концу монополия Англии. Обострилась мировая конкуренция. Наступила дороговизна жизни. Союзы крупных капиталистов раздавили мелких и средних хозяйчиков и всей тяжестью обрушились на рабочих. Проснулся снова и снова, после эпохи конца XVIII века, после чартизма 1830-х и 1840-х годов, английский пролетариат»¹.

Подъём рабочего движения в первое десятилетие XX века был одним из важнейших фактов социально-политической жизни Англии, оказавшим значительное влияние и на литературу. Но не только рабочий класс, другие демократические слои общества, также испытывавшие на себе гнёт империализма, выражали протест против бесчеловечного господства монополистического капитала. На это указывал В. И. Ленин: «Так как политическими особенностями империализма являются реакция по всей линии и усиление национального гнета в связи с гнетом финансовой олигархии и устранением свободной конкуренции, то мелкобуржуазно-демократическая оппозиция империализму выступает едва ли не во всех империалистских странах начала XX века»².

Эта широкая мелкобуржуазно-демократическая оппозиция империализму получила выражение в литературе. В начале XX века в Англии выступил ряд писателей, которые, не будучи последовательными противниками буржуазного строя, тем не менее с большой силой обличали отдельные пороки капиталистического строя. Критическая струя английской литературы XX века, истоки которой уходят в последние десятилетия XIX века, явилась выражением именно этих общественных настроений. Как мы видели, уже в 80—90-х годах XIX века, ряд писателей подверг решительной критике культуру, мораль, религию и философию буржуазного общества. В XX веке с ещё большей силой проявляется в литературе осознание лучшими людьми Англии того неопровержимого факта, что буржуазное общество сковывает и душит человека, обрекая огромные массы народа на жалкое прозябание. Гуманистический протест против капиталистического рабства получает новое развитие в английской литературе XX века.

Первая мировая война (1914—1918) явилась важным рубежом в общественно-политической истории Англии и в её культурном развитии. Хотя Англия и оказалась в числе государств-победителей, она вышла из войны ослабленной, уступив первенство другой империалистической державе — США, от которой она становится всё более зависимой.

С превеликим страхом встретила английская империалистическая буржуазия Великую Октябрьскую социалистическую революцию в России. Вкупе с другими империалистическими державами Англия пыталась задушить молодую Советскую республику, посы-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 208.

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 22, стр. 273.

лая против неё свои войска, вооружая белогвардейцев и ведя подрывную, шпионско-диверсионную деятельность.

В отличие от своих господ, английский рабочий класс с сочувствием отнёсся к русской революции. Революционно настроенные рабочие провозгласили лозунг: «Руки прочь от Советской России!» Они срывали отправку войск и вооружения, организовывали забастовки.

После первой мировой войны Англия пережила тяжёлый кризис, сопровождавшийся подъёмом рабочего движения, высшей точкой которого была всеобщая забастовка 1926 года. Правящие классы Англии воочию увидели мощь пролетариата, но рабочему движению XX века, как и во второй половине XIX века, во многом препятствовали соглашательские и оппортунистические элементы, сыгравшие предательскую роль и в забастовке 1926 года.

Буржуазия всячески поощряет оппортунистические течения в рабочем движении. Как в тред-юнионах, так и в лейбористской партии, созданной в 1906 году, руководящая роль принадлежит оппортунистическим элементам. Как указывал В. И. Ленин, лейбористская партия «...представляет из себя наиболее оппортунистическую и пропитанную духом либеральной рабочей политики рабочую организацию»¹.

Выразителем подлинных интересов пролетариата и всех трудовых масс Англии является коммунистическая партия, созданная в 1920 году.

Политика английской буржуазии, направленная на ослабление революционных тенденций в рабочем движении и поддерживающая реформистско-оппортунистические течения, получила отражение и в литературе. Среди английских писателей, выступающих с критикой буржуазного общества, немало таких, которые проповедуют ту или иную разновидность социал-реформизма.

Приход к власти фашистов в Германии и угроза новой мировой войны, а также мировой экономический кризис 1929—1932 годов, в сильнейшей степени сказавшийся на Англии, обусловили в 30-х годах подъём критического и демократического течения в литературе.

Из второй мировой войны английский империализм вышел ещё более ослабленным и в ещё большей степени зависимым от США. Начался и распад британской колониальной системы. Ещё в 1932 году английская буржуазия вынуждена была пойти на образование свободного Ирландского государства, которое, формально входя в состав Британской империи на правах доминиона, всё больше отдаляется от неё. Статулы самоуправляющихся доминионов имеют Канада, Австралия и некоторые другие части империи, к которым протягивают свои щупальца американские монополисты. После второй мировой войны Англия была вынуждена предоставить независимость Индии, которая в XIX веке составляла основную опору коло-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 19, стр. 35.

инального могущества империи. В Малайе, Родезии, Кении и ряде других английских колоний развивается национально-освободительное движение против британского владычества.

В самой Англии под влиянием растущих противоречий и всё углубляющегося кризиса капиталистической системы растёт прогрессивное, демократическое движение, возглавляемое коммунистической партией, объединяющей передовые слои народа в борьбе за мир, национальную независимость и социальный прогресс.

Общая характеристика литературы. Современная английская литература отражает многообразие общественных течений, имеющих в стране. Но в целом она может быть сведена к трём основным направлениям. В Англии с самого начала империалистической эпохи получает развитие реакционная буржуазная литература, открыто утверждающая антинародные идеологические принципы. В лице Киплинга английская буржуазия имеет наиболее значительного выразителя империалистической идеологии. Но не только те писатели, которые в откровенной форме выражают реакционные политические взгляды, принадлежат к этому течению. Сюда следует отнести также представителей декадентского искусства, проповедующих упаднические взгляды на жизнь вообще, создающих глубоко пессимистические антинародные произведения. Эта литература в различных формах защищает умирающий капитализм, стремясь посеять неверие в прогресс и убедить людей в бесполезности борьбы за новые формы общественной жизни.

2. **Второе** течение современной английской литературы представлено теми писателями, которые критикуют империализм с буржуазно-демократических позиций. Ленин назвал подобного рода критиков империализма «последними могиками» буржуазной демократии. Ограниченность этих писателей проявляется в том, что они не видят, что империализм вырастает из предыдущего периода буржуазного общества, который они противопоставляют современному этапу капитализма. Эта литература играет положительную роль в той мере, в какой она содействует уяснению людьми общественных противоречий и помогает разобраться в той борьбе, которая происходит в современности.

Это течение буржуазной литературы в той или иной степени продолжает традиции критического реализма прошлого. В начале XX века оно выдвинуло наиболее значительных художников, таких корифеев критического реализма, как, например, Герберт Уэллс, Джон Голсуорси, произведения которых содержат критику пороков английского общества в новейшее время. Из писателей-реалистов дальше всех пошёл в критике буржуазного общества Бернард Шоу, утверждавший необходимость замены капитализма социализмом.

3. **Третье** направление литературы XX века характеризуется своей непосредственной связью с передовыми общественными движениями современности. К нему относятся писатели, которые не только стоят на позициях правдивого отражения действительности, но своими

произведениями сознательно стремятся содействовать внедрению в жизнь передовых, демократических и социалистических идеалов.

Важное принципиальное значение имеет тот факт, что в XX веке возникает литература, создателями которой являются писатели, связанные с революционным рабочим движением и борьбой демократических сил английского общества против империалистической реакции. Первые ростки такой литературы, появившиеся в начале столетия получили развитие после первой мировой войны вместе с подъёмом прогрессивных демократических движений в Англии.

Большое влияние на эту литературу оказало творчество великого пролетарского писателя М. Горького и советская литература, давшие всему миру образец жизненно правдивого передового искусства.

В то время как реакционная буржуазная литература современной Англии находится в состоянии всё углубляющегося разложения, а литература критического реализма переживает несомненный кризис, наиболее жизнеспособной проявляет себя прогрессивная литература Англии, которая количественно ещё не велика, но которая неуклонно развивается в идейном и художественном отношении, завоевывая всё больший авторитет и признание.

Развитие современной литературы распадается на три периода, соответственно главным этапам общественно-политической истории Англии в XX веке. Первый период охватывает время от англо-бурской войны до конца первой мировой войны. В эти годы центральное место в литературе занимают такие писатели, как Шоу, Уэллс, Голсуорси и их сверстники.

Второй период — от конца первой до конца второй мировой войны (1918—1945), называемый периодом между двумя мировыми войнами, отмечен и продолжающейся деятельностью названных выше корифеев современной литературы, и появлением нового поколения писателей. Важнейшая черта этого периода состоит в том, что наряду с буржуазной литературой в Англии растёт новая, прогрессивная демократическая литература.

Третий период, начавшийся после окончания второй мировой войны, ещё далёк от своего завершения. Он характеризуется в первую очередь заметным ростом прогрессивных демократических тенденций в литературе.

Поскольку третий период ещё находится в процессе своего развития, мы не выделим его в нашем изложении в отдельный раздел, объединив литературные явления этих лет с фактами предшествующего второго периода. Мы не ставим специальной цели — рассмотрение деятельности всех английских писателей XX века, что потребовало бы отдельной книги. Суд истории в отношении тех или иных представителей современной литературы ещё не во всех случаях можно предвосхитить, и поэтому мы ограничимся рассмотрением творчества тех писателей, деятельность которых способствует уяснению основных тенденций современной английской литературы.

КИПЛИНГ

Наиболее значительным из писателей, выразивших в своих произведениях идеологию империализма, был Киплинг. Поэт и прозаик, он был писателем с незаурядным дарованием. Можно сказать, что буржуазии посчастливилось иметь такого барда, ибо, как правило, большинство талантливых художников были более или менее критически настроены по отношению к буржуазному строю. Реакционный характер взглядов Киплинга не должен помешать правильной оценке его как писателя. Нельзя просто сбросить его со счетов, ибо произведения его читаются, и задача нашей критики состоит не в том, чтобы отрицать художественное дарование Киплинга, а в том, чтобы раскрыть его антидемократическую направленность и тем самым помочь читателям в оценке его творчества.

Биография. Джозеф Редиярд Киплинг (Joseph Rudyard Kipling, 1865—1933) родился в Бомбее, в Индии, где его отец был директором художественного училища, а затем руководителем музея. Детство будущего писателя протекло среди пышной экзотической природы и пёстрой жизни местного индийского населения. Когда Редиярду исполнилось 6 лет, отец отвёз его в Англию. Таков был обычай: английские колониальные чиновники, коммерсанты и военные считали обязательным посылать своих детей в Англию с тем, чтобы воспитать в них чувство «британского патриотизма». В колледже, где учился Киплинг, издавался журнал, и юноша принимал в нём деятельное участие.

Восемнадцать лет Киплинг вернулся в Индию. Он решил стать журналистом и поступил в штат редакции «Гражданской и военной газеты». Журналистская работа увлекала Киплинга. Он писал очерки, рассказы, стихи и в 24 года был автором нескольких сборников произведений. Его стихи и рассказы, внесшие в английскую литературу новую тематику — жизнь английских колоний в Азии, — завоевали ему популярность. В 1889 году «Гражданская и военная газета» послала его своим корреспондентом в Англию, и он отправился туда, совершив путешествие через Японию и США. Затем он поехал в Южную Африку, на остров Цейлон и в Новую Зеландию. Женившись на американке, он прожил несколько лет в США, после чего переехал в Южную Африку, где во время англо-бурской войны издавал газету «Друг», рьяно защищавшую захватническую политику британских империалистов. В начале нового столетия он переехал в Англию и здесь жил в своём поместье до самой смерти, пользуясь почётом в правящих кругах. В 1907 году ему была присуждена Нобелевская премия по литературе.

Общая характеристика. Киплинг выступил как бытописатель жизни английских колонизаторов в разных частях Британской империи. Но вместе с тем сам материал его произведений, в которых описана экзотическая обстановка Востока, содержал некоторые элементы романтики. Киплинг воспел романтику будней колониальных солдат и чиновников, утверждавших британское владычество

над колониальными народами. Их деятельность он демагогически изображал как выполнение «цивилизаторской» миссии по отношению к «диким» народам. Киплинг оправдывал жестокости англичан по отношению к «нецивилизированным» людям Востока и писал о них без всякого стеснения. В его описаниях дело зачастую выглядит так, будто «неразумное» поведение «дикарей-туземцев» вынуждало англичан прибегать в порядке «самозащиты» к суровым расправам. Цинизм, с которым Киплинг оправдывал политику британских империалистов, всегда вызывал осуждение всех честных людей. И всё же именно благодаря тому, что Киплинг не считал нужным скрывать факты, в его произведениях раскрывается часть правды о тех бесчеловечных методах, которые применяли британские колонизаторы, порабошав народы Азии и Африки.

Героями произведений Киплинга являются, как правило, рядовые люди: солдаты, мелкие чиповники, коммерсанты, — те низшие слои британского буржуазного общества, на долю которых приходилась вся грязная работа по осуществлению политики колонизации. Киплинг воспекает их как носителей идеи превосходства белой расы вообще и англо-саксов в частности. Демагогическая окраска империалистической идеологии у Киплинга проявлялась в том, что на первом плане в его произведениях стоит всякого рода мелкий люд, те «плебеи», которые были исполнителями воли своих империалистических господ. При этом писатель даже изображал дело так, будто эти маленькие люди, если не враждебно, то во всяком случае с недоверием относятся к сильным мира сего, белоручкам, от которых они отличаются тем, что выполняют всю чёрную работу «цивилизаторов». Таково было в общих чертах то содержание, которое несли произведения Киплинга.

В литературном отношении он выступил как писатель, отвергший традиционные каноны. В особенности это касалось языка. Киплинг щедро вводил в прозу и стихи солдатский жаргон, всякого рода вульгаризмы, желая подчеркнуть этим «демократический» характер своего творчества. Но это был, конечно, показной демократизм. В стихах он использовал форму солдатских песен, в рассказах и повестях применял живую повествовательную форму. Значительная часть его рассказов написана в манере повествования от лица участника событий, каким зачастую является грубоватый солдат, бесхитростно излагающий какую-нибудь историю. Киплинг стремился придать своим рассказам и повестям достоверность реального человеческого документа.

Но был у него ряд произведений, в которых он отходил от этой манеры: таковы его сказки и анималистские повести, написанные с большим литературным блеском.

Отдавая должное таланту Киплинга, писатель А. Куприн правильно отмечал реакционный политический смысл его творчества: «И как бы ни был читатель очарован этим волшебником, он видит из-за его строчек настоящего культурного сына жестокой, алчной, купеческой, современной Англии, джингоиста, беспощадно травив-

шего буров ради возвеличения британского престижа во всех странах и морях, «над которыми никогда не заходит солнце»; поэта, вдохновлявшего английских наёмных солдат на грабёж, кровопролитие и насилие своими патриотическими песнями: Кровь так и хлещет во всех произведениях Кипплинга...»¹.

Первый период. Начальный период творчества Кипплинга — с конца 80-х до середины 90-х годов — отмечен преобладанием тематики из жизни английских колонизаторов в Индии. Этому посвящены рассказы в сборниках «Простые повести» (Plain Tales from the Hills, 1888), «Три солдата» (Soldiers Three, 1888), повести «История семейства Гедсби» (The Story of the Gadsbys, 1888), «Под сенью деодаров» (Under the Deodars, 1888) и другие. Перед читателем предстают картины экзотической природы Индии, на фоне которой описывается жизнь английских солдат, офицеров и чиновников. Нисколько не идеализируя их, Кипплинг показывает, как эти люди, движимые, в сущности, жаждой обогащения и карьеристскими побуждениями, живут, не очень считаясь с чопорной моралью, установившейся на их родине, и полагая, что тяготы их существования дают им право без всяких церемоний добиваться своего. В частности, это проявляется в отношении английских военных к индийским женщинам. Но и между собой англичане достаточно бесцеремонны, что выразительно показано в «Истории семейства Гедсби». Герои этих рассказов — офицеры и чиновники — по-своему самоотверженны, они переносят трудности тропического климата с немалым мужеством, свято веря в то, что осуществляют великую миссию, распространяя британское владычество на весь мир.

Особенно любовно изображает Кипплинг своих «трёх солдат»: ирландца Малвени, лондонского «кокни» Ортериза и йоркширца Лиройда, каждый из которых говорит на своём диалекте. Рассказы об их похождениях были продолжены Кипплингом в «Жизненных препятствиях» (Life's Handicap, 1891) и «Много выдумок» (Many Inventions, 1893). Они — типичные представители английской колониальной солдатчины. «Томми Аткинс» — таково коллективное прозвище английских солдат. Как отмечал А. Куприн, Кипплинг изображал «Томми» в самом задушевном, привлекательном духе: «Он, правда, грубоват и немного ворчун, и непрочь выпить лишнее, но зато обожает своего начальника-офицера, как существо высшей, полубожеской расы, всегда готов положить жизнь за товарища, рад войне, точно празднику, и с гордым достоинством носит звание слуги «Вдовы», как он с интимной почтительностью называет свою королеву. Об одном только не упоминает Кипплинг при всём своём пристрастии к доброму, славному Томми — это о жестокости его к побеждённым и о его истеричности»².

Изображение индийцев в рассказах и повестях Кипплинга также

¹ А. И. Куприн, Сочинения в трёх томах, т. III, Гослитиздат, М., 1953, стр. 551.

² Там же, стр. 553.

отражает его взгляд колонизатора-англичанина. Писатель не закрывает глаза на бедственное положение местного населения, о чём свидетельствуют хотя бы такие рассказы, как «Маленький Тобра» (Little Tobra) или «Город страшной ночи» (The City of Dreadful Night), но в его изображении дело всегда выглядит так, будто индийцы сами виноваты в своих несчастьях, ибо они — «дикари», придерживающиеся примитивных, глупых обычаев и законов. В некоторых рассказах проскальзывает симпатия к женщинам и девушкам, соблазненным и брошенным англичанами [например, рассказ «Лиспет» (Lispeth)], но Киплинг считает, что в конце концов такие явления в порядке вещей. Отношение Киплинга к индийцам опять-таки очень метко было охарактеризовано Куприным: «Цветные слуги, готовые на смерть за своих обожаемых сагибов, искусные шпионы из индусов, с детства приучаемые к своей позорной службе, туземные полки, свирепствующие в избивании строптивых сородичей, — вот что вызывает сочувствие и благословение Киплинга. Но всякий бунтовщик, дерзающий восставать против почитительной и разумной английской власти, презрительно рисуется автором как разбойник, вероломный трус и мошенник»¹.

Первый роман Киплинга «Свет погас» (Light that Failed, 1890) посвящён судьбе художника Дика Хилдера.

В романе противопоставлены друг другу те англичане, которых удовлетворяет пустая и бессодержательная жизнь метрополии, и те, кто действуют на самых опасных боевых участках, где идёт борьба за расширение Британской империи. Это противопоставление вообще составляет один из центральных мотивов всего творчества Киплинга в первый период. Оно проходит также через его рассказы и получило особенно ясное выражение в его поэзии.

Поэзия Киплинга. Ранняя поэзия Киплинга представлена в сборниках «Ведомственные песни» (Departmental Ditties, 1886) и «Казарменные баллады» (Barrack Room Ballads, 1892). Стихи этих сборников написаны в форме солдатских песен; их герои — рядовые английской колониальной армии и колониальные чиновники. Киплинг как бы говорит от имени тех «чернорабочих», которые в грязи, жаре и в условиях постоянных опасностей трудятся во имя Британской империи, расширяя её владения и покоряя «туземцев». Он видит в них героев, чьи подвиги, как ему представляется, недостаточно оцениваются теми англичанами, которые пользуются плодами завоеваний рядовых «тружеников» империи.

Приняв позу защитника «маленьких людей», Киплинг вкладывает в уста Томми слова протеста против пренебрежительного отношения к ним:

Мы не стальных героев ряд, но мы и не скоты,
Мы просто люди из казарм, такие же, как ты,
И если образ действий наш на пропись не похож,—
Мы просто люди из казарм, не статуи святош.

¹ А. И. Куприн, Сочинение в трёх томах, т. III, Гослитиздат, М., 1953, стр. 553.

Киплинг создаёт поэзию солдатских будней, пропитанных потом и кровью, воспеваает походы и битвы колониальных войск (например, стихотворения «Пыль», «Фуззи-Вуззи», «Маршем по дороге», «Горная артиллерия»). Он насыщает эти песни своеобразной солдатской лирикой, наиболее известным образцом которой является стихотворение «Мандалей», в котором поэтически разукрашивается любовь солдата к «туземной» девушке.

Поэзия Киплинга, так же как и его проза, откровенно выражает реакционную империалистическую идеологию. В поэме «Мэри Глостер» (Mary Gloster, 1894), написанной в форме драматического монолога, отец, беседуя с сыном, говорит ему на смертном одре о том, что молодое поколение буржуазии утратило жизненную хватку, способность созидать богатства и живёт паразитически за счёт накопленного старшими. Поколению хилых и расслабленных Киплинг противопоставляет «героев»-накопителей и завоевателей. Он стремится создать поэзию мужества и силы, но мы ясно видим, что за всем этим прославлением волевых, напористых и стойких людей стоит откровенная цель воспитания послушных исполнителей воли империалистов. Киплинга вдохновляют не благородные идеалы человечности, а идеология воинствующего империализма.

Он утверждает идею «избранности» англо-саксонской расы, которой будто бы предназначено господствовать над всем миром. Но, чтобы осуществить это, необходимо сознание «долга». Задача эта нелегка, и Киплинг называет её «бременем белых»:

Несите бремя белых —
И лучших сыновей
На тяжкий труд пошлите
За тридцать морей;
На службу к покорённым
Угрюмым племенам,
На службу к полудетям,
А может быть, — к чертям.

(Перевод М. Фромана)

Презрение к покорённым народам, которое питает Киплинг, сочетается с его твёрдым убеждением, что они люди низшей расы. Он видит в них врагов, существ другой породы, с которыми у белого человека нет и не может быть ничего общего. Единственная возможная между ними связь — связь господина и раба.

✓ «Книги джунглей». Особняком от других произведений стоят две «Книги джунглей» (The Jungle Book, 1894, The Second Jungle Book, 1895). Киплинг не выступает в них с прямой пропагандой своих империалистических взглядов. Он стремится изобразить мир природы и законы, действующие в этом мире. История человеческого детёныша Маугли, вскормленного волчицей и живущего среди диких зверей в джунглях Индии, служит Киплингу для выражения всей его философии жизни, которая, естественно, отражает общественные позиции писателя.

«Книги джунглей» не похожи на те прямые аллегории, которые содержатся в баснях о зверях. Киплинг так описывает животный

автобиографической повести «Стоки и компания» (Stalky and Co., 1899), в которой Киплинг обратился к воспоминаниям своих школьных лет.

В этих трёх произведениях нельзя не заметить черт двойственности. Наряду с обычными для Киплинга реакционными идеями, в них встречаются и любовное изображение труда, требующего от человека напряжения его духовных и физических сил, и раскрытие деятельных сторон человеческой природы. Поскольку здесь эта деятельность проявляется в условиях, где социальные противоречия не выступают с достаточной очевидностью, обычные киплинговские мотивы звучат значительно слабее. Другое дело в романе «Ким» (Kim, 1901), где те же качества проявляются в обстановке, обнажающей реакционную империалистическую направленность социально-воспитательных идей писателя. Кимбал О'Хара, по прозвищу Ким,— сын ирландского солдата в Индии, но у него такая же тёмная кожа, как и у индийцев, и склад ума его сформировался под влиянием восточной религии.

В натуре этого юноши своеобразно переплелись черты психологии человека Востока и Запада. Умный и энергичный, он служит двум господам: старому тибетскому ламе Тэшу и английскому полковнику Крейтону. У тибетского ламы он учится восточной мудрости смирения и долготерпения, одновременно выполняя разведывательные задания английского полковника. В образе Кима Киплинг воплотил свой идеал восточного человека, который, сохраняя приверженность религии и обычаям Востока, вместе с тем является покорным исполнителем воли империалистического Запада. Нельзя не отметить цинизм, с которым Киплинг прославляет шпионскую работу. Укажем, что среди его поэтических произведений имеется соответствующий «Марш шпионов».

В последующие годы Киплинг создал несколько книг рассказов и повестей: «Поездки и открытия» (Traffics and Discoveries, 1904), «Действия и противодействия» (Actions and Reactions, 1909), «Разные существа» (A Diversity of Creatures, 1917) и другие, в основном повторяющие темы и мотивы, ранее встречавшиеся в его творчестве. Поэтические произведения второго периода собраны в сборниках «Семь морей» (The Seven Seas, 1896) и «Пять наций» (The Five Nations, 1903). Киплинг-сказочник ещё раз предстал перед читателем в книге «Пэк с холма Пук» (Puck of Pook's Hill, 1906).

В годы первой мировой войны Киплинг выступал со стихами и очерками, оправдывавшими империалистическую политику Англии, что он продолжал делать до последних дней жизни.

Ни в коей мере не закрывая глаза на реакционный характер воззрений писателя, нельзя тем не менее не отметить определённой познавательной ценности произведений Киплинга, которая тем больше, чем отчётливее читатель умеет отделить ценные элементы творчества писателя от его отрицательных сторон. Вместе с тем реакционное мировоззрение Киплинга обусловило ограниченное значение его творчества и, как правильно сказал Куприн, «по на-

туре он завоеватель, хищник и рабовладелец, самый яркий представитель той Англии, которая железными руками опоясала весь земной шар и давит его во имя своей славы, богатства и могущества»¹.

ГОЛСУОРСИ

Биография. Читатели, знакомые с «Сагой о Форсайтах», могут составить себе ясное представление о среде, из которой вышел Джон Голсуорси (John Galsworthy, 1867—1933). Он происходил из состоятельной буржуазной семьи, его отец был крупным лондонским адвокатом. Голсуорси учился в школе Харроу, а затем в Оксфордском университете. Он изучал юриспруденцию и в 1890 году был допущен к адвокатуре, но занимался ею мало, хотя впоследствии знание законов и судебной практики пригодилось ему как писателю.

По окончании образования Голсуорси в течение двух лет путешествовал за границей и побывал в разных концах земного шара, вплоть до Австралии.

Голсуорси было 30 лет, когда он опубликовал свою первую повесть «Под четырьмя ветрами» (From the Four Winds, 1897). Она появилась под псевдонимом Джон Синджон (John Sinjohn), которым писатель подписал ряд своих первых произведений. Ранние повести и романы Голсуорси прошли совершенно незамеченными. Профессия писателя нелегко далась Голсуорси. Он признавался, что прошло около пяти лет, прежде чем он овладел основами литературной техники. «Остров фарисеев», напечатанный в 1904 году, впервые привлек к нему внимание читателей, роман «Собственник» завоевал ему широкое признание. Голсуорси стал писать также драмы. На протяжении двадцати лет он в среднем ежегодно создавал по одному роману и драме. Литературная деятельность Голсуорси завоевала ему много всяких почестей. Ряд английских университетов присвоил ему почётные степени, он был избран президентом писательского объединения Пен-клуб, и в 1932 году ему была присуждена Нобелевская премия по литературе.

Общая характеристика. В ряду выдающихся мастеров критического реализма английской литературы XX века Голсуорси выделяется как художник, создавший замечательные реалистические картины жизни и быта и запоминающиеся типичные характеры. Он прошёл большую школу мастерства, обратившись к иностранным образцам. В особенности его привлекали французские реалисты Флобер и Мопассан и русские писатели — Тургенев, Л. Толстой и Чехов. Классиков русского реализма Голсуорси считал своими главными учителями.

Задачи литературы Голсуорси видел в том, чтобы представить в живой и наглядной форме реальные конфликты, происходящие в жизни, и типичные образы людей. В одной из своих статей о драме

¹ А. И. Куприн, Сочинения в трёх томах, т. III, Гослитиздат, М., 1953, стр. 554—555.

Голсуорси писал о том, что перед каждым серьёзным писателем есть три пути. Первый состоит в том, чтобы выражать в своих произведениях распространённые и общепринятые взгляды; второй заключается в противоположном: писатель выражает мнение, расходящееся с общепринятым, и третье — когда писатель занят не тем, чтобы выразить те или иные взгляды, а стремится отразить «явления жизни и характеры, отобранные и скомбинированные определённым образом, но не искажённые в угоду взглядам писателя, рисуя всё это без страха, симпатии или предубеждения, предоставляя публике самой извлечь ту мораль, которая подсказывается природой». Сам Голсуорси не только в драмах, но и в романах следовал именно третьему из этих методов.

Особенно большое значение придавал Голсуорси созданию типичных характеров: «в великих произведениях литературы характеры или, по крайней мере, некоторые из них, должны обобщать и символизировать целые пласты человеческой природы...»

В своих романах Голсуорси запечатлел жизнь английского буржуазного общества переломного периода — от конца викторианской эпохи до 20-х годов XX века. Художник не только раскрывает перед нами социальный быт, он глубоко проникает в душу каждого из персонажей, обнажает строй мыслей и чувств этих людей, мотивы их поведения. Они предстают перед нами в конфликтах, полных большого драматического напряжения. Решаются их жизненные судьбы, характер каждого проявляется в борьбе за свои стремления и интересы. Важнейшей заслугой Голсуорси, мастера реалистической литературы, было то, что он умел показывать социальное и индивидуальное в каждом человеке как неразрывное единство характера.

Декларируя принцип объективности художественного изображения, Голсуорси отнюдь не был безразличен к тем явлениям и людям, которые он описывал. В каждом произведении писателя чувствуется его гуманизм: любовь к человеку, пристальное внимание к духовному миру людей, глубокая заинтересованность в их судьбах, сочувствие к страданиям и ненависть к эгоизму.

Общественно-политические взгляды писателя были буржуазно-ограниченными. Голсуорси считал разделение общества на классы вечным законом жизни и не верил в возможность преобразования общественного строя. Различные высказывания по социально-политическим вопросам, которые Голсуорси делал на протяжении своей жизни, характеризуют его как человека консервативных буржуазных взглядов. Но как художник Голсуорси понимал жизнь гораздо шире и глубже, чем тогда, когда он пытался формулировать свои общественные взгляды.

В творчестве Голсуорси реализм как художественный метод одержал ещё одну значительную победу над политическими предубеждениями писателя. Голсуорси создал произведения, которые по своему социальному значению, благодаря типичности и жизненной правдивости описаний, превосходят в художественном отношении

всё, что было создано другими английскими писателями, его современниками.

Не всё равноценно в обширном литературном наследии Голсуорси. Среди его произведений попадаются и сравнительно слабые вещи, но в лучших своих созданиях он предстаёт как большой мастер, приумноживший реалистические традиции английской литературы. Есть у Голсуорси одна черта, которая существенно отличает его от других выдающихся современных ему английских писателей. Книги Уэллса и Шоу апеллируют в первую очередь к разуму читателя, тогда как произведения Голсуорси возбуждают не только мысли, но находят отклик и в душах людей. Читатель сживается с миром образов, созданных Голсуорси, радуется и горюет вместе с его персонажами. В глубоком лиризме Голсуорси не было ни тени сентиментальности. Писатель умел вызывать у читателя лирическую настроенность образами людей, описанием обстановки, в особенности картинами природы.

Сама тематика значительной части произведений Голсуорси была такова, что сатира становилась неизбежной. Голсуорси при этом не прибегает к гротеску, ему достаточно изобразить реальные отношения, характер, типичную ситуацию, и читатель чувствует запрященный сарказм и глубокую иронию автора, за внешней бесстрастностью которого скрывалось сердце человека, возмущавшегося всякой жестокостью и несправедливостью в отношениях между людьми.

Голсуорси был замечательным мастером стиля. Язык его произведений точен, лаконичен и выразителен. Голсуорси не любил многословия. Он тщательно отбирал именно те слова и выражения, которые наиболее кратко и вместе с тем наиболее ощутимо представят предмет читателю. Язык его подобрал характерные особенности современной разговорной речи. Голсуорси не боялся ни вульгаризмов, ни диалектизмов, но пользовался такими элементами языка умеренно. Образцами стиля для него были произведения Флобера и Мопассана, и он стремился перенести в английскую литературу флоберовскую ясность, точность и выразительность.

«Вилла Рубейн». В романе «Вилла Рубейн» (Villa Rubein, 1900) можно видеть истоки центральной темы всего творчества Голсуорси — конфликт между красотой и чувством собственности. Героем этого произведения, действие которого происходит в Швейцарии, является молодой художник Гариц, бунтарь, всеми силами души ненавидящий буржуазию. Он влюбляется в Крис, девушку из смешанной англо-австрийской семьи, которая так же, как и он, тяготится мещанской средой. Мотивы социального протеста не подкрепляются в этом произведении достаточно широким изображением буржуазного общества. В книге много романтически незрелого, но в ней ощущается критическая направленность творчества молодого писателя.

«Остров фарисеев». Более зрелым художником предстаёт Голсуорси в романе «Остров фарисеев» (The Island Pharisees, 1904). Здесь

писатель ближе подошёл к действительности и нарисовал интересную картину буржуазно-аристократического быта. В центре романа молодой человек из буржуазной среды Ричард Шелтон. Он встречается деклассированного бельгийца Феррана. Человек острого ума и большой наблюдательности, Ферран изверился во всех ценностях буржуазного общества, и он обрушивает на Шелтона целый каскад суждений, которые заставляют последнего задуматься и по-новому взглянуть на привычную для него жизненную среду. Шелтон выходит за рамки быта своего класса, он знакомится с жизнью бедноты, и перед ним со всей очевидностью встаёт картина вопиющего неравенства, существующего в обществе. При этом он не может найти никакого морального оправдания для привилегированного положения людей своего класса. Он убеждается в их тупости, ограниченности, ему претят их корыстные, мелочные интересы.

Новый взгляд на вещи, возникающий в сознании Шелтона, заставляет его изменить и личные жизненные планы. Он порывает со своей невестой Антонией Деннант, молодой аристократкой, не способной понять его новые идеалы.

«Остров фарисеев» содержит в себе весь комплекс идей, художественному раскрытию которых писатель посвятил свои основные произведения, созданные в последующие годы, но как мастер-художник Голсуорси ещё не сложился. Многие в романе носят иллюстративный характер и лишь намечены, но не воплощены в живые образы.

«Собственник» и «Усадьба». Романом «Собственник» (The Man of Property, 1906) открывается период полной художественной зрелости Голсуорси. В этом произведении, составившем впоследствии первую часть трилогии «Сага о Форсайтах», которая будет рассмотрена ниже, Голсуорси поднялся на более высокую ступень по сравнению с «Островом фарисеев». Он создал яркую, жизненно убедительную картину буржуазной среды, и свою критику этой среды воплотил в художественные образы, обладающие силой большого типического обобщения. Если в романе «Собственник» писатель сконцентрировал внимание на критике городской буржуазии, тех её слоёв, которые поднялись в начале XIX века из крестьянско-ремесленной среды, то в романе «Усадьба» (The Country House, 1907) он обратился к изображению тех слоёв дворянства, которые давно жили по буржуазным нормам, но свято хранили древние аристократические традиции. Горейс Пендис, твердолобый английский дворянин, верит в избранность своей касты: «Я верую в моего отца и его отца и в отца его отца, основателей и хранителей нашего рыцарского поместья, и я верую в самого себя и в моего сына и в сына моего сына. И я верую, что мы создали страну и сохраним её такою, как она есть. И я верую в аристократическую школу и особенно в ту школу, где я учился. И я верую в равных мне по общественному положению, и в усадьбу, и в вещи, как они есть и пребудут во веки веков». Голсуорси любил чеканить определения типичных воззрений буржуазной среды.

Если в «Острове Фарисеев» он выразил в понятии «фарисейство» всю узколобую мешанскую ограниченность буржуазии, то в «Усадьбе» он создал другое словечко для обозначения «болезни», которой страдает Пендис: играя на созвучии слов, он определил круг воззрений этого типичного дворянина названием «пендисит» (Pendisitis). Под стать сэру Горейсу и вся окружающая среда, вплоть до его верного пса Джона.

Сын этого помещика Джордж — вполне достойный наследник сэра Горейса. Однако он молод, и сердце его не вполне прикрыто броней кастовых предрассудков. Он влюбляется в миссис Элен Белью, живущую отдельно от мужа-помещика, с которым она не сошлась характером, ибо ее утонченной натуре претят грубые вкусы этого любителя охоты. В семье Пендисов любовь Джорджа вызывает целый переполох. Сэр Горейс всеми силами стремится оторвать сына от женщины, близость с которой представляется ему нарушением всех правил благоприличия. Но этого не так легко добиться, ибо Джордж увлечен не на шутку. Грубая прямота, с какой действует отец, ещё больше возбуждает упорство сына. Тогда в дело вмешивается мать, Марджери Пендис, которая втайне от мужа отправляется в Лондон, и ей удаётся «отвоевать» сына.

«Братство». В романе «Братство» (Fraternity, 1909) Голсуорси с присущим ему мастерством создаёт контрастные картины жизни обеспеченных буржуа и бедняков. При этом он выводит людей, которые, сознавая несправедливость классового неравенства, мечтают об уничтожении его. Таков старый философ мистер Стоун, много лет пишущий книгу о всечеловеческом братстве. Голсуорси изображает его старым чудаком, может быть, даже слегка помешанным, предающимся красивым, но бесплодным мечтам. Центральную линию сюжета составляет история любви интеллигентного буржуа Хилэри Далесона к бедной девушке, прозванной «Маленькой моделью». Между ним и его женой Бианкой произошло отчуждение, и Хилэри одно время кажется, что в «Маленькой модели» он нашёл здоровую естественность и простоту чувств. Однако оказывается, что между этим высококультурным человеком и простой, необразованной девушкой не может быть подлинного духовного родства. Хилэри постепенно всё более ощущает её «вульгарность». Когда он однажды приходит к ней, и она, бросившись ему навстречу, обнимает его, он с отвращением воспринимает исходящий от неё запах дешёвой пудры, который «проникает в самую душу Хилэри»; он отшатывается от неё. Хилэри грубо порывает с девушкой, бросая ей пачку банкнотов. Таким образом, не только теоретические мечтания чудаковатого мистера Стоуна о братстве всех людей, но и реальная попытка Хилэри презреть классовые предрассудки и связать свою судьбу с девушкой из народа терпят крах. Хилэри считает, что его чувство к «Маленькой модели» было проявлением «первобытных инстинктов», и он с радостью констатирует, что чувство касты восторжествовало над ними. Что же касается автора, то он, повествуя об этой истории, делает ме-

ланхолический вывод о том, что хотя классовые предрассудки противоречат гуманности, тем не менее они неистребимы и коренятся в самой природе общественного человека.

Не считая возможным полное уничтожение классовых противоречий, Голсуорси, однако, надеялся на частичное облегчение положения народных масс. С этой целью он и создавал свои произведения, желая привлечь внимание общества к наиболее вопиющим проявлениям последствий социального неравенства. Это получило выражение в ряде его драматических произведений.

«Брйба». Если «Собственник» явился вершиной социальной критики в романах Голсуорси, то среди его драм «Борьба» (Strife, 1909) отличается наибольшей остротой раскрытия социальных противоречий в английском буржуазном обществе. Действие пьесы происходит на большом заводе, находящемся на рубеже между Англией и Уэльсом. Рабочие объявляют забастовку, добиваясь повышения заработной платы и улучшения условий труда. Пьеса, таким образом, построена на конфликте, показывающем столкновение двух основных классов капиталистического общества. В лице Джона Энтони, президента компании, владеющей заводом, Голсуорси выводит типичного капиталиста, с презрением относящегося к рабочим и не желающего идти ни на какие уступки. Ему противостоит главарь забастовки Дэвид Робертс, который ненавидит капиталистов и не согласен ни на какие компромиссы с ними.

Уверенной рукой мастера создаёт Голсуорси образы людей двух антагонистических классов современного общества. Он подчёркивает социальные основы их поведения. С большим реализмом создаёт писатель эпизоды, рисующие тяжёлую жизнь рабочих, страдающих от эксплуатации и нужды. Наконец, он вводит в пьесу изображение рабочей массы. Одним из наиболее сильных по драматизму эпизодов является сцена рабочего митинга, на котором происходит обсуждение вопроса о забастовке.

Ни один английский драматург не создал произведения, которое могло бы сравниться с «Борьбой» по наглядности изображения классовых противоречий при капитализме. Вот как рассуждает капиталист Джон Энтони: «Говорят, что хозяева и рабочие равны. Ложь. В доме может быть только один хозяин. А когда сталкиваются двое, то один из них обязательно возьмёт верх. Говорят, что у капитала и труда общие интересы. Лицемерие! Их интересы полярно противоположны... Есть только один метод обращения с рабочими — действовать железной рукой».

Такая же чёткость классового сознания выражена и в речах Робертса, инженера-социалиста. Капитал, говорит он рабочим, «покупает пот человеческого труда и муки мозга за ту цену, которую он платит. Разве я не испытал этого сам? Ведь работу моего мозга покупают за 700 фунтов стерлингов и за эту сумму наживают сто тысяч фунтов, не шевельнув для этого пальцем. Взять как можно больше и дать вам как можно меньше — вот что такое капитал! Он вам скажет: «мне очень жаль вас, бедняги! — я знаю,

вам тяжело достаётся», но он не пожертвует даже шестипенсовиком из своих дивидендов, чтобы улучшить ваше положение. Вот что такое капитал!.. Бороться против этого чудовища с белым лицом и окровавленными губами, которое высасывает жизнь из нас, наших жён и детей с начала времён! Если у нас не хватит мужества встать грудью против груди, лицом к лицу и заставить его отступить, пока оно не завопит о пощаде, оно будет продолжать высасывать из нас жизнь, и мы навеки останемся тем, что мы есть, — хуже любых собак!»

Противопоставив капиталистов и рабочих, Голсуорси, однако, стремится доказать возможность компромисса. Он показывает, что и в среде буржуазии есть гуманные люди, думающие о необходимости облегчения положения рабочих, тогда как другие склонны пойти на это хотя бы просто из расчёта. Вместе с тем бремя нужды рабочих усугубляется в период забастовки. В изображении Голсуорси рабочая масса оказывается не столь стойкой и бескомпромиссной, как её вождь Робертс. И забастовка заканчивается соглашением при взаимных уступках с обеих сторон. Несмотря на буржуазно-либеральную ограниченность позиций Голсуорси, его драма до сих пор остаётся наиболее значительной реалистической пьесой о классовой борьбе в английской драматургии.

«Фриленды». Уже во время первой мировой войны был опубликован роман «Фриленды» (The Freeland, 1915), в котором Голсуорси обратился к изображению английской деревни. В состоятельной поместной семье Фрилендов четыре брата, каждый из которых занимает особые позиции по отношению к основным вопросам общественной жизни. Писатель Феликс Фриленд — сторонник гуманного решения общественных противоречий, что, по его мнению, требует уступок от всех заинтересованных сторон. Джон Фриленд — консерватор, отстаивающий интересы богатых землевладельцев, тогда как Стэнли — защитник интересов крупных промышленников. Из членов семьи Мортон Фриленд занимает наиболее демократические позиции. Он — обличитель несправедливости существующего строя. Его дети Дерек и Шейла, сочувствуя страданиям фермеров, выступают на их защиту, борясь против помещика Мэлоринга. Под влиянием агитации Дерек и Шейла сельскохозяйственные рабочие объявляют забастовку. Борьба крестьянской бедноты против помещиков заканчивается поражением первых. Дерек делает из этого вывод о бесплодности революционных методов борьбы. Несмотря на то что в финале романа, как и в драме «Борьба», Голсуорси пытается утвердить идею компромисса, широкие картины классовых противоречий в сельской Англии, нарисованные им, опровергают вывод, к которому стремится автор. Роман «Фриленды» стоит в одном ряду с драмой «Борьба» как произведение, реалистически изобразившее классовую борьбу в английской деревне.

В произведениях, созданных Голсуорси в период, предшествовавший первой мировой войне, содержится широкая картина англ-

лийского общества начала XX века. Они проникнуты критическим отношением к буржуазному обществу. Голсуорси осуждал господствующие классы за бесчеловечность поддерживаемого ими строя жизни и выражал сочувствие народным массам, страдавшим от социальной несправедливости. Хотя Голсуорси и в дальнейшем своём творчестве оставался на гуманистических позициях, однако он не поднимался до той высоты социальной критики, какую мы находим в его произведениях, написанных до первой мировой войны.

«Сага о Форсайтах» и «Современная комедия». Наиболее значительным художественным созданием Голсуорси является мону-ментальная серия романов, представляющая собой историю одной английской буржуазной семьи — Форсайтов. Основание этому циклу было положено романом «Собственник». Голсуорси рассказывал, что, когда он написал это произведение, у него не было намерения продолжать его. Три года спустя после появления «Собственника» у писателя возникла идея новеллы о последних днях одного из персонажей романа — старого Джоллиона Форсайта, но лишь в 1917 году он написал этот рассказ. В июле 1918 года Голсуорси задумал продолжение «Собственника». «Это был счастливейший день всей моей писательской жизни», — вспоминал впоследствии Голсуорси.

Первая трилогия «Сага о Форсайтах» (*The Forsyte Saga*) состоит из романов «Собственник» (*The Man of Property*, 1906), «В тисках» (*In Chancery*, 1920) и «Сдаётся в наём» (*To Let*, 1921). Вторая трилогия «Современная комедия» (*A Modern Comedy*) включает романы «Белая обезьяна» (*The White Monkey*, 1924), «Серебряная ложка» (*The Silver Spoon*, 1926), «Лебединая песнь» (*Swan Song*, 1928). В каждой трилогии между романами имеются «интерлюдии», небольшие новеллы, связывающие части трилогии. В «Саге о Форсайтах» — это «Последнее лето Форсайта» (*The Indian Summer of a Forsyte*, 1918) и «Пробуждение» (*Awakening*, 1920); в «Современной комедии» — «Идиллия» (*A Silent Wooing*, 1928) и «Встречи» (*Passers-By*, 1928). Кроме того, Голсуорси написал отдельные рассказы о Форсайтах, не вошедшие ни в одну из трилогий: «На Форсайтовской бирже» (*On Forsyte Change*, 1930) и сборник «Форсайты, Пендисы и другие» (*Forsytes, Pendycyes and Others*, 1935).

Серия романов о Форсайтах изображает быт буржуазной Англии, начиная с середины 80-х годов XIX века и до середины 20-х годов XX века. История этого семейства раскрывается писателем на фоне всей общественной жизни Англии. Голсуорси создал художественную хронику целой эпохи в жизни английского общества. Однако это не беллетристическая иллюстрация социально-политической истории, а большое произведение искусства, в котором мастерство Голсуорси проявилось во всей полноте и во всём многообразии. Он предстаёт здесь как тонкий психолог, бытописатель нравов, социальный мыслитель, знаток искусства и философ.

Семейные отношения и дружеские связи, коммерческие интересы и творческие стремления, отклики на большие политические события и отзвуки быстро проходящих сенсаций дня — всё это отражается в повествованиях, составляющих «Сагу о Форсайтах» и «Современную комедию». Сюжетную основу каждого из романов составляют события личной жизни кого-либо из членов семьи Форсайтов, но даже интимные драмы раскрываются писателем таким образом, что в стремлениях и переживаниях героев отражаются не только те или иные свойства индивидуальной психологии, но и черты, характерные для них как для представителей определённой среды и эпохи.

«Сага о Форсайтах» и «Современная комедия» создавались на протяжении длительного периода времени, и естественно, что это не могло не сказаться на произведениях, составивших эту серию романов. Первый роман «Собственник» был написан Голсуорси в годы, когда он весьма критически относился к буржуазному обществу. Это произведение вообще составляет вершину критического реализма во всём творчестве Голсуорси. Все следующие романы были написаны писателем уже по окончании первой мировой войны, когда в его взглядах произошли заметные сдвиги. Даже и в период создания наиболее острых социально-критических романов («Собственник», «Усадьба» и др.) Голсуорси никогда не посягал на основы капиталистического строя, стремясь лишь к устранению наиболее вопиющих противоречий. Когда же в обстановке послевоенного кризиса для него стало очевидно ослабление буржуазии, позиция писателя изменилась. Форсайты старшего поколения стали представляться ему образцом по сравнению с новым поколением людей буржуазного класса. В последние годы жизни Голсуорси выступал в литературе как писатель, стремившийся защитить буржуазию от напора исторического движения, грозящего ей гибелью.

Эта эволюция взглядов писателя и его отношения к буржуазному обществу получила в «Саге о Форсайтах» весьма ясное выражение. Однако каковы бы ни были его взгляды, Голсуорси считал себя обязанным писать правду, даже если эта правда была ему лично неприятна. Поэтому его романы содержат объективное художественное отражение действительности. «Сага о Форсайтах» и «Современная комедия» — эпопея падения и разложения буржуазного класса. Это — в последних романах — элегия о непоправимом развале некогда могущественного класса.

Уже в «Собственнике» перед читателем возникает мастерски нарисованный коллективный портрет семьи Форсайтов. Они — потомки свободных земледельцев, один из которых в начале XIX века «строил дома, родил десять человек детей и переехал в Лондон», от него и пошли все Форсайты. Старший представитель третьего поколения — старый Джолион Форсайт — чаеоторговец и член правления акционерного общества; второй сын, Джемс, — адвокат, глава авторитетной адвокатской фирмы; третий, Суизин, —

агент по продаже земельных участков; четвёртый, Роджер, — крупный землевладелец; пятый, Николас, — акционер горнопромышленных и железнодорожных компаний; шестой, Тимоти, нажил состояние в издательском деле и стал рантье, живущим на доходы со своего большого капитала.

Они и другие члены семьи являются владельцами богатых домов в лучших кварталах Лондона. Форсайты создали свой жизненный уклад, у которого есть неписанные, но вполне определённые законы. Они копят богатства и видят в этом свою главную жизненную цель. Один из Форсайтов, молодой Джоллион, являющийся как бы белой вороной в семье, даёт исчерпывающую характеристику социально-психологического типа, представленного Форсайтами. «Все мы, конечно, рабы собственности, вопрос только в степени, но тот, кого я называю «Форсайтом», находится в безоговорочном рабстве. Он знает, что ему нужно, умеет к этому подступиться, и то, как он цепляется за любой вид собственности, — будь то жёны, дома, деньги, репутация, — вот это и есть печать Форсайта». Эту характеристику молодой Джоллион дополняет указанием на то, что Форсайты не просто отдельная семья, а воплощение характерных черт всей буржуазной Англии: «Форсайты, уважаемый сэр, — это посредники, коммерсанты, столпы общества, краеугольный камень нашей жизни с её условностями... По самому скромному подсчёту три четверти наших академиков, семь восьмых наших писателей и значительный процент журналистов — Форсайты. Об учёных не берусь судить; но в религии Форсайты представлены блестяще; в палате общин их, может быть, больше, чем где бы то ни было; про аристократию и говорить нечего».

Сын Джемса Форсайта, Сомс, воплощает в своём характере, взглядах и склонностях черты форсайтизма в их кристально чётком виде. Он твёрдо убеждён, что собственность — незыблемая основа жизни и всех отношений между людьми. Форсайты никому и ничему не отдаются целиком, не увлекаются, и у них есть «чувство собственности». Свои чисто человеческие чувства Форсайты также подчиняют чувству собственности. У большинства из них это вполне согласуется. По началу Сомсу кажется, что и в его жизни чувство собственности не будет расходиться с другими его стремлениями. Однако эта собственническая «гармония» не всегда удаётся. Молодой Джоллион, например, вызвал осуждение всей семьи тем, что женился на гувернантке, и остальные Форсайты подвергли его остракизму за этот мезальянс.

Сомс женится на двадцатилетней Ирэн Хэрон, дочери бедного профессора, тяготящейся жизнью с нелюбимой мачехой. Сомс, влюблённый в красоту Ирэн, понимает, что она выходит за него без любви, но он уверен, что, создавая ей вполне обеспеченную жизнь, он приобретает право на её любовь. Но происходит то, чего он не ожидал. Уже вскоре после замужества Ирэн осознаёт свою ошибку. Она не только не способна полюбить Сомса, но всё больше испытывает к нему отвращение. Сомс не может понять этого. Чем

больше отдаляется от него Ирэн, тем сильнее становится его чувство к ней. Это и страсть мужчины, и чувство собственника одновременно.

Ирэн встречает человека, в которого она по-настоящему влюбляется. Это — архитектор Боссини, строящий виллу «Робин-Хилл» для её мужа. Боссини, как и Ирэн, не принадлежит к кругу людей, для которых собственность составляет главное содержание жизни. Их сближает сходство духовных стремлений и запросов. Сомс стремится воспрепятствовать этой любви. Его жёла для него — собственность, и он ни за что не хочет поступиться ею. Самым грубым образом осуществляет он свои супружеские права, совершая однажды насилие над Ирэн. Узнав об этом, Боссини в страшном смятении мечется по городу и делается жертвой уличной катастрофы. Причина его гибели неясна. Возможно, что он покончил самоубийством. Сомс одержал пиррову победу. Соперник умер. Ирэн водворена в доме, но торжество не суждено ему. Ирэн всё равно уйдёт от него.

Эта несложная семейная драма поднята Голсуорси на высоту конфликта между двумя враждебными силами жизни. С одной стороны, собственнический инстинкт, с другой — свободная любовь и стремление к красоте. Чувство собственности искажает даже такое естественное проявление человеческой природы, как любовь.

Красота вызывает у Сомса только одну реакцию — желание обладать ею. Так он покупает и красивую жену, и красивые картины. Подобно тому, как он не понимает души Ирэн, так не в состоянии он оценить и покупаемые картины.

Критика буржуазии проводится Голсуорси в этом романе с позиций, завещанных эстетическим движением конца XIX века. Именно в том, что в среде буржуазии чувство собственности подавляет человечность, и в первую очередь тончайшую из человеческих способностей — по-настоящему воспринимать красоту, — видит Голсуорси главный порок людей этого класса. Но картина, созданная им в романе, не исчерпывается этой идеей, впервые воплощённой им в раннем романе «Вилла Рубейн». «Собственник» многогранно раскрывает буржуазный быт, мораль, нравы и понятия. Необычайно экономно, почти скуп и вместе с тем достаточно выразительно охарактеризовал писатель среду Форсайтов в романе. Каждый штрих раскрывает читателю социально-типичные черты психологии людей этого класса и их быта. За внешней сдержанностью повествовательной манеры писателя сущается страстное негодование против уродливого уклада жизни, созданного Форсайтами. Укором всему этому обществу становится трагическая гибель Боссини и исковерканная молодость Ирэн. Голсуорси выступает в этом романе как беспощадный обличитель, и многое в книге наполнено скрытыми, но ощутимыми сарказмами.

Интерлюдия «Последнее лето Форсайта» написана в совершенно иной тональности. Старый Джоллион Форсайт опекает ушедшую от мужа Ирэн. Этот человек, проживший свой долгий век по суровым

и бездушным законам клана Форсайтов, на склоне лет как бы сбрасывает с себя весь груз условностей, которым он раньше подчинялся. Теперь в нём живёт только одно человеческое. Если в Сомсе красота Ирэн возбуждала лишь жажду обладания, то старый Джолион преклоняется перед её красотой бескорыстно. Это освобождение от собственнического инстинкта подчёркивается автором. Старый Джолион, когда-то ценивший вещи по их меновой стоимости, теперь видит их подлинную цену.

«Последнее лето Форсайта» — наиболее лирическое из всех произведений Голсуорси. Интерлюдия написана с большой проникновенностью, она вся построена на мягких полутонах, на невысказанных, но подразумеваемых чувствах, она насыщена большой духовной красотой и тонкой грустью.

Как ни обаятельно это произведение, принадлежащее к числу самых задушевных созданий Голсуорси, приходится всё же отметить, что именно с него начинается тот поворот в мировоззрении Голсуорси, о котором было сказано выше. Образ старого Джолиона символически выражает тот факт, что Голсуорси, ранее видевший в Форсайтах только отрицательное и бесчеловечное, замечает теперь в их среде людей, отвечающих его идеалу.

Отмеченный нами сдвиг во взгляде Голсуорси на Форсайтов не заставил писателя резко изменить характеристику Сомса, когда он вернулся к его судьбе в романе «В тисках». Сомс, потерпев катастрофу в личной жизни, решает всё же создать семью. Он собственник, ему нужен наследник. Сомс женится на красивой, молодой француженке, которая на 20 лет моложе его. Он и на этот раз знает, что берёт в жёны женщину, которая не любит его, но Аннет Лямот в отличие от Ирэн практична, и Сомс понимает, что она будет ценить то положение, которое он ей даст.

В этом романе устраивается и новая семейная жизнь Ирэн. После двенадцати лет одиночества она выходит замуж за молодого Джолиона, который к тому времени овдовел. В противоположность браку Сомса и Аннет, который является обыкновенной сделкой, союз Ирэн и молодого Джолиона построен на духовном родстве, общности понятий и глубоко, искреннем чувстве.

Обеим парам приходится преодолеть трудности и препятствия. Главным из них является то, что чувство Сомса к Ирэн не умерло. Оно вновь пробуждается в нём, когда он встречается с ней для разговора об оформлении развода. Здесь в характеристике Сомса появляется черта, которая несколько смягчает впечатление, оставшееся от его личности после первого романа. Голсуорси показывает, что любовь Сомса к Ирэн приобретает характер подлинной страсти. Он глубоко страдает, не понимая, в чём его вина перед ней, почему она не могла полюбить его. Но это не мешает ему остаться «человеком-собственником». Когда у него рождается дочь от Аннет, то его первая и главная эмоция — чувство собственника: «Чувство торжества, радостное чувство обладания подымалось в нём. Видит бог: это его — его собственное!»

Вторая часть «Саги о Форсайтах» описывает события, относящиеся к концу XIX и началу XX века. Вскоре после свадьбы Сомса и Аннет происходит событие, которому Голсуорси придаёт символическое значение. Умирает королева Виктория, и её смерть как бы обозначает конец целой эпохи — той эпохи, когда Форсайты дилижансами процветали. «Шестьдесят четыре года покровительства собственности оздали высшую буржуазию, приглаживали, шлифовали, поддерживали её до тех пор, пока она манерами, моралью, языком, внешностью, привычками и душой почти не перестала отличаться от аристократии. Эпоха, так позолотившая свободу личности, что если у человека были деньги, он был свободен по закону и в действительности, а если у него не было денег — он был свободен только по закону, но отнюдь не в действительности; эпоха, так канонизировавшая фарисейство, что для того, чтобы быть уважаемым, достаточно было казаться им. Великий век, всеизменяющему воздействию которого подверглось всё, кроме природы человека и природы вселенной».

Сомс, наблюдающий церемонию похорон королевы Викторин, чувствует: «Исчезает опора жизни! То, что казалось вечным, уходит!» Прежняя устойчивость форсайтского уклада жизни уступает место зыбкости, неуверенности в будущем. В романе «В тисках» впервые появляется этот мотив, и он станет затем доминирующим.

Интерлюдия «Пробуждение» знакомит читателя с счастливой семейной жизнью Ирэн и молодого Джолиона. Голсуорси описывает эпизод из детства их сына Джопа. Мирная, идиллическая картина, создаваемая здесь писателем, окрашена мягким юмором.

В заключительном романе трилогии «Сдаётся в наём» действие происходит уже после первой мировой войны, в 1920 году. В жизнь вошло новое поколение Форсайтов, и Голсуорси выдвигает на первый план изображение быта и нравов послевоенного времени. Во всём ощущается кризис, поразивший страну после войны. Хотя Голсуорси не выходит за пределы описания английской жизни, тем не менее по каким-то незначительным признакам угадывается, что изменения произошли не только в самой Англии. Не следует забывать, что Великая Октябрьская социалистическая революция, а затем и революционное движение в других странах воочию продемонстрировали, что на исторической арене появилась могучая новая сила. Ощущение того, что буржуазная Англия переживает глубочайший кризис, выходящий за пределы временных экономических затруднений, пронизывает весь роман. Символическим является тот факт, что дом «Робин-Хилл» продаётся. На нём висит вывеска «Сдаётся в наём». Сомс Форсайт в конце романа размышляет по поводу всего происходящего: «Сдаётся в наём — форсайтский век, форсайтский образ жизни, когда человек был неоспоримым и бесконтрольным владельцем своей души, своих доходов и своей жены. А теперь государство посягает на его доходы, его жена сама над собой хозяйка, а кто владеет его душой — одному богу известно. Сдаётся в архив здоровая и простая вера».

На фоне послевоенной обстановки развивается новый драматический эпизод семейной хроники Форсайтов. Дочь Сомса — Флёр и сын Ирэн — Джон случайно встречаются в картинной галерее, знакомятся и влюбляются друг в друга. Они ничего не знают о взаимоотношениях их родителей, когда же Флёр, а затем и Джон узнают об отношениях, существовавших некогда между Сомсом и Ирэн, они сначала надеются, что им удастся победить сопротивление родителей их браку. Сомс, перенёсший на Флёр всю свою любовь, готов даже на то, чтобы просить у Ирэн согласия на брак их детей. Отец Джона, молодой Джолион, пишет ему письмо, подробно мотивируя нежелательность союза с дочерью Сомса. Ирэн, хотя и говорит, будто предоставляет Джоу свободу выбора, тем не менее всем своим отношением показывает непримиримость к Сомсу, и Джон, страстно любя Флёр, но не желая огорчить мать, отказывается от любимой девушки. Он с матерью уезжает в Америку. Флёр в отчаянии выходит замуж за Майкла Монта, молодого аристократа, понимающего, что она его не любит. Однако, как и некогда Сомс Форсайт, он надеется на то, что «стерпится — слюбится».

В этом романе «Сага о Форсайтах» обретает новую героиню — Флёр, которая унаследовала главную черту своего отца. Недаром близко знавшие её называют Флёр «стяжательницей». Это проявляется у неё не в вопросах, касающихся материального благополучия, ибо она вполне обеспечена и ей не приходится заботиться ни о чём. Но в её отношении к людям сказывается постоянное стремление властвовать, настоять на своём, добиться того, чего ей захотелось. Показательно, что в отношениях с Джоном более активную роль играет она. Это «стяжательство» Флёр не столь очевидно, потому что оно проявляется в сфере любви. Однако, так же как и её отцу, ей не удаётся добиться всего, несмотря на всю проявленную ею настойчивость. Молодой Джолион и Ирэн инстинктивно ощущают в ней врага всего их непонимания и поэтому стремятся помешать браку Флёр и Джона.

В конце романа Голсуорси как бы передаёт Сомсу свои мысли о переменах, происходящих в жизни общества: «Через викторианские плотины перекатывались волны, захлёстывая собственность, нравы и старые формы искусства». Но Сомсу хочется верить, что это только временные потрясения: «Волны уймονται, когда у них пройдёт приступ перемежающейся лихорадки экспроприации и разрушения, — насытившись ниспровержением чужого творчества и имущества, они спадут и войдут в берега, и возникнет новое строительство на основе инстинкта, который старше лихорадки изменения, — на инстинкте домашнего очага». Такова же была и надежда самого Голсуорси, не без страха взиравшего на революционные потрясения современности.

Вторая трилогия «Современная комедия» охватывает небольшой отрезок времени — с 1922 по 1926 год. Она повествует о судьбе Флёр. Выйдя замуж без любви, Флёр в романе «Белая обезьяна»

предстаёт в окружении своих сверстников, людей, которые утратили веру в старые идеалы и не обрели новых. С большим мастерством воссоздаёт Голсуорси быт, нравы и психологию «потерянного поколения» в послевоенный период. Очень типичной является фигура поэта Уилфрида Дезерта, мятущегося декадента, который влюбляется в Флёр. У людей этого поколения иные понятия, чем у поколения Сомса. Уилфрид сам рассказывает своему другу Майклу, что он любит его жену. Майкл отнюдь не собирается вести себя по отношению к Флёр так, как Сомс держался по отношению к Ирэн. Он не намерен настаивать на своём супружеском, «собственном» праве на жену, предоставляя ей самой сделать выбор. И Флёр решает остаться с мужем. Уилфрид Дезерт уезжает из Англии.

Жизнь нового поколения полна движения, суеты, но на самом деле она пуста. И это в большей или меньшей степени ощущают и Флёр, и Майкл, и Уилфрид. Это в особенности замечают люди старшего поколения — Сомс и отец Майкла, старый аристократ Лоуренс Монт. Люди потеряли жизненную хватку, они не хозяева своей судьбы, обстоятельства управляют ими. Флёр пытается заполнить пустоту своей жизни, но безуспешно. Никто и ничто не может возместить ей потерянной любви к Джону.

Сомс дарит Флёр картину, на которой изображена белая обезьяна. В руках у обезьяны кожура плода, она смотрит на зрителя тоскливыми глазами. Картина эта символизирует душевное состояние людей нового поколения: они извели всё, и у них ничего не осталось; плод жизни, который они вкусили, оказался пустым, и такова вся современная буржуазная цивилизация.

На фоне этого упадка образы людей старшего поколения обретают новый смысл. Сомс и старший Монт выглядят «последними могиканами» прошлого века, людьми твёрдой воли, определённых убеждений. Отношение Голсуорси к Сомсу ещё более заметно меняется.

Как и в первой трилогии, в «Современной комедии» есть две лирические интерлюдии. После «Белой обезьяны» следует новелла «Идиллия». Здесь на сцену снова появляется Джон, который после нескольких лет страданий, вызванных разлукой с Флёр, успокаивается, живя в Америке и занимаясь сельским хозяйством. Он встречает молодую американку Энн Уилмот. Между ними быстро возникает симпатия, переходящая в любовь, и они женятся.

В романе «Серебряная ложка», действие которого относится к 1924 году, Голсуорси продолжает описание современного английского общества, снова подчёркивая бессодержательность его жизни. Между Флёр и другой светской дамой Марджори Феррар происходит ссора, доходящая до судебного разбирательства. Обе стороны показывают себя в этом споре в невыгодном свете, раздор между ними приводит к тому, что образуются две «партии», и пустая светская интрига, связанная с взаимным перемыванием косточек и возней в чужом грязном белье, занимает время большого круга

людей, относящихся к этому, как к весьма серьёзному делу, затрагивающему честь и достоинство.

Муж Флёр тоже нашёл, чем занять себя. Он увлекается политикой. Надо отдать должное Голсуорси, создавшему в этом романе ряд интересных сатирических описаний буржуазного политического мира. С большой иронией подчёркивает Голсуорси, что, хотя в то время в Англии впервые пришло к власти «рабочее» — лейбористское правительство, в сущности, ничего не изменилось. Что касается Майкла, то он становится приверженцем взглядов некоего доморощенного социолога Фоггарта, придумавшего ряд реакционно-утопичных решений социальных противоречий. Майкл Монт, исповедуя «фоггартизм», выступает в парламенте с речью, в которой предлагает в качестве средства борьбы против безработицы переселение детей в английские колонии. Как показывает Голсуорси, вся политическая возня вокруг подобных «реформ» остаётся безрезультатной. Люди тешат себя иллюзией, будто они в состоянии изменить существующее положение вещей, тогда как в действительности они бессильны и только попусту шумят. В романе возникает аллегорический образ Англии, уподобленной старухе, которая сосёт серебряную ложку в беззубом рту. Ей нечем удержать ложку и не хочется выпустить её изо рта.

Последняя интерлюдия «Встречи» описывает путешествие Сомса, Флёр и Майкла в Америку, где они оказываются в одном городе с Ирэн, Джоном и Энн. Сомс, обнаружив это, устраивает дело так, чтобы воспрепятствовать встрече Флёр и Джона. Но ему не удаётся самому избежать встречи с Ирэн. Ночью в гостинице он слышит игру на рояле в салоне. Выйдя из комнаты, он видит, что играет Ирэн, которая не замечает его. С болью в сердце Сомс ощущает, что попрежнему любит эту женщину, которая принесла ему только несчастье.

Последний роман трилогии, завершающий всю серию о Форсайтах, «Лебединая песнь» начинается с описания событий, связанных с всеобщей забастовкой 1926 года. Весь мир Форсайтов, вся буржуазия смертельно перепуганы. Голсуорси не изображает самих рабочих. О событиях мы узнаём по той реакции, которую они вызывают в среде правящего класса. Сомсу видится во всём происходящем «угроза большевизма», но всё же он убеждён, что существующий строй не изменится, народ легко отвлечёт: «Кино, дешёвые папиросы и футбольные матчи — пока они существуют, настоящей революции не будет. А всего этого, повидимому, с каждым годом прибавляется». Но если Сомс не очень-то верит в революционные настроения масс, то, с другой стороны, он не без иронии относится и к действиям перепуганного правительства, выславшего танки против бастующих: «Неосновательно задумано! — размышляет Сомс. — Никакого чувства пропорции в таких вещах. И никакого чувства юмора».

Всеобщая забастовка тем не менее сильно перепугала буржуазию. Почувствовав опасность, богатые люди стали защищать свою

собственность и свой строй жизни. Организуются отряды всевозможных волонтеров — добровольных полицейских, наборщиков, машинистов, кочегаров и т. д. Не отстают и женщины. Флёр и другие светские дамы создают столовую для штрейкбрехеров, которую они сами обслуживают. Но гроза проходит, Форсайты возвращаются к привычному образу жизни.

Во время забастовки происходит встреча Флёр с Джоном, который вместе с женой вернулся в Англию. В Флёр с прежней силой вспыхивает чувство к Джону. В нём так же пробуждается воспоминание о его юношеской любви. Хитря, обманывая и изворачиваясь, Флёр добивается тайных встреч с Джоном и однажды везёт его на автомобиле в места их первых свиданий. Она жаждет близости Джона и добивается своего. Но победа «стяжательницы» Флёр оказывается такой же мимой, как в своё время победа «собственника» Сомса над Ирэн. Именно добившись своего, Флёр и теряет Джона, который терзается тем, что он изменил жене. Он твёрдо решает порвать с Флёр. Флёр в отчаянии. Она помышляет о самоубийстве. Благодаря неосторожно брошенной сигарете, в доме её отца ночью вспыхивает пожар. Сомс бросается спасать свою картинную галерею. Он выбрасывает картины из окна верхнего этажа. Когда приезжают пожарные, Сомс сходит вниз и поспевает оттолкнуть Флёр как раз в тот момент, когда она ждёт, чтобы на неё упала картина. Сомс принимает удар на себя, и это оказывается роковым для него. Он спас дочь, пытавшуюся покончить самоубийством, но умирает сам.

В романе «Лебединая песнь» трансформация образа Сомса завершается. Здесь он уже в полной мере выступает как представитель высокой нравственной устойчивости, как человек, чья цельность характера противостоит разорванному сознанию молодого поколения. Он обнаруживает бескорыстную любовь к красоте. Если когда-то картины были для Сомса только предметом спекуляции, то теперь он, рискуя жизнью, спасает их от пожара и делает это во имя той красоты, которую они воплощают. Начав с противопоставления духа собственничества и красоты, Голсуорси в последнем романе о Форсайтах примиряет их. Вместе с тем, Сомс проявляет самопожертвование, спасая дочь от смерти.

Нельзя не заметить постепенного изменения тональности в романах о Форсайтах. Первый роман «Собственник» был написан в тонах трагических, ибо тогда конфликт между собственностью и красотой представлялся писателю непримиримым; но чем больше менялось отношение Голсуорси к буржуазному обществу, чем дальше он отходил от критики его, переходя к примирению с ним, суровые обличительные тона уступали место иронии. Сам Голсуорси признавал эту перемену во взглядах, происшедшую в нём, сказав однажды: «Старея, перестаёшь воспринимать вещи в серьёзном и трагическом свете; больше замечаешь иронию и юмор в них». Этой нотой заканчивается эпопея о Форсайтах. Майкл Монт, уверенный в том, что после пережитого Флёр перестанет метаться и

их супружеский союз будет теперь мирно существовать, размышляет обо всём происшедшем и приходит к выводу: «Мир зиждется на иронии, сказал его отец. Да, великая ирония и смена форм, настроений, звуков, и ничего прочного, кроме разве звёзд да инстинкта, подгоняющего всё живое: «Живи!»

От писателей декадентского толка, приходивших к пессимистическим выводам относительно жизни, Голсуорси отличает вера в то, что, несмотря на всю изменчивость действительности, разочарования, ожидающие человека, тяжёлые утраты, жизнь всё же прекрасна. Майкл любит красоту ночи: «Как красиво, изумительно! Дышат в этом мраке столько же миллионов существ, сколько звёзд на небе, все живут, и все разные! Что за мир! Какая работа Вечного Начала! А когда умрёшь, как «старик», ляжешь на покой под дикой яблоней — что же, это только минутный отдых Начала в твоём затихшем теле. Нет, даже не отдых — это опять движение в таинственном ритме, который зовётся жизнью! Кто остановит это движение, кто захотел бы его остановить?»

Таким аккордом завершается монументальная эпопея Голсуорси о Форсайтах, вершинное произведение критического реализма в английской литературе XX века, отразившее упадок буржуазного общества эпохи империализма. Высокую оценку дал этим книгам М. Горький, который писал: «Всё чаще появляются книги, изображающие процесс распада «семьи, опоры государства», процесс вымирания и крушения несокрушимых Форсайтов, мастерски изображённый Джоном Голсуорси в его «Сage о Форсайтах...»¹.

«Конец главы». Последним значительным созданием Голсуорси была трилогия «Конец главы» (End of the Chapter), состоящая из романов «Девушка друг» (Maid in Waiting, 1931), «Цветущая пустыня» (Flowering Wilderness, 1932) и «Через реку» (One More River, 1933). Если в романах о Форсайтах Голсуорси изображал упадок типичной английской буржуазной семьи, то «Конец главы» рисует картину упадка среды дворянской. Символическим является уже начало, описывающее смерть старого аристократа Черелла. С ним уходит из жизни то поколение, которое было уверено в прочности своего господства. Сумеет ли молодое поколение, живущее в эпоху всеобщего развала и разброда, построить разумную жизнь? — вот вопрос, который как бы ставит Голсуорси в самом начале трилогии. Действие её разбивается на три эпизода. В первом романе «Девушка-друг» мы знакомимся с семейством Черелл, в среде которого выделяется молодая Динни, красивая и умная, чуть ли не единственный член семьи, чувствующий почву под ногами и умеющий бороться за жизнь. Её брат, служа в колониях, дошёл до такого изуверства в обращении с «туземцами», что английские власти вынуждены наказать его и тем самым спасти свою репутацию в глазах общественного мнения. Динни видит, что брату её грозит полная гибель — изгнание из официального об-

¹ М. Горький, О литературе, изд. 3, М., 1937, стр. 389.

щества и т. п., и она из любви к нему, из преданности семейным традициям прилагает все силы, чтобы смягчить его судьбу.

В этом романе, как и в «Современной комедии», Голсуорси изображает буржуазную и аристократическую среду в годы после первой мировой войны. Пустому светскому обществу, погрязшему в мелочных интересах, противостоит Динни Черелл, которая, несмотря на молодость, обладает устойчивыми взглядами, последовательна и целеустремлённа в своём желании спасти семью от развала.

В «Цветущей пустыне» читатель встречает персонаж, знакомый по «Белой обезьяне». Это — Уилфрид Дезерт, поэт, любивший Флёр и отвергнутый ею. В Уилфриде сочетаются черты скепсиса, развещающего сознание людей «потерянного поколения», и энергия, ищущая применения в какой-нибудь форме деятельности. Он возвращается в Англию после путешествия, в которое отправился, чтобы забыть Флёр, и теперь, встретив Динни, влюбляется в неё. Она отвечает на его чувство. Но возникает препятствие для их брака. Выясняется, что во время своих странствий Уилфрид, поставленный перед выбором умереть или принять магометанство, выбрал последнее. Аристократические родственники Динни видят в этом непростительное отступление от религии и морали. Они решительно встают против брака Динни и Уилфрида, и она во имя долга перед семьёй, не желая вносить в неё разлад, отказывается от любимого человека.

Если в «Саге о Форсайтах» Голсуорси, противопоставляя любовь собственническим традициям Форсайтов, утверждал право Ирэн на свободу выбора, то в «Цветущей пустыне» писатель переходит на совершенно противоположную позицию. Отказ Динни от Уилфрида изображается им как моральная победа над своими личными желаниями во имя долга перед семьёй; Динни сознаёт, что её брак с Уилфридом, может быть, и принёс бы ей личное счастье, но привёл бы к распаду семьи, для которой она является единственной прочной опорой. При этом для Голсуорси вполне очевидно, что семья Черелл отнюдь не является образцом морального совершенства. Тем обязательнее, в его глазах, необходимость того решения, которое принимает Динни, жертвующая собой во имя спасения пошатнувшихся традиций.

В заключительном романе трилогии в центре оказывается судьба сестры Динни, Клэр, которая неудачно вышла замуж. После побоев, нанесённых ей мужем, Клэр покидает его и через некоторое время встречается Тони Крума, в котором находит всё, что ей нужно для счастья. Но муж пытается помешать им, и лишь с большим трудом Клэр добивается развода. Динни играет роль доброго ангела по отношению к сестре, как некогда и по отношению к брату. Она тоже встречает человека, с которым соединяет свою судьбу. Правда, её чувство к нему не похоже на ту страсть, которую она питала к Уилфриду, но её связывает с Дорнфордом глубокая взаимная симпатия, общность взглядов на жизнь и стремление укрепить пошатнувшийся уклад жизни.

Среди персонажей трилогии встречаются знакомые читателю фигуры героев «Современной комедии», в частности Майкл и Флёр Монт. Флёр, которая дружит с Динни, говорит ей: «Я знаю, что ты пережила, но пусть прошлое хоронит своих мертвецов. Это так, я сама прошла через это и знаю. Важно настоящее и будущее. Мы — настоящее, а будущее — наши дети. И продолжать жизнь должна именно ты, потому что ты, как никто, чувствуешь традиции, преемственность и всё такое».

Хотя Голсуорси и пытается уверить читателя, что у людей господствующих классов есть какие-то перспективы, он сам в этом не слишком уверен, а картина жизни этого общества опровергает его попытку утвердить оптимистический взгляд на будущее буржуазной Англии. Общество, обрисованное Голсуорси, доживает свой век. Писатель хочет верить, что всё происходящее лишь «Конец главы», за которой должна последовать новая глава в судьбах класса. Мы знаем, что это конец эпохи, когда Форсайты и Череллы были хозяевами жизни.

Нельзя не отметить, что, хотя в последней трилогии есть немало блестяще написанных страниц, в которых мы узнаём лучшие черты мастерства Голсуорси, в целом она, несомненно, уступает не только «Саге о Форсайтах», но и «Современной комедии». Настойчивое желание писателя создать оптимистическое решение конфликтов, вопреки реальным тенденциям общественного развития, не могло не привести к снижению реализма. Но даже и в таком виде «Конец главы» остаётся значительным художественным произведением об упадке английского буржуазного общества.

УЭЛЛС

Биография. Герберт Джордж Уэллс (Herbert George Wells, 1866—1942) происходил из обедневшей мелкобуржуазной семьи. Его отец был мелким лавочником. Он разорился, и мать будущего писателя поступила экономкой к владельцу одного поместья. Здесь и провёл юные годы Уэллс. Проучившись недолго в школе, он вынужден был начать самостоятельно зарабатывать, стал учеником аптекаря, затем посыльным и приказчиком. В свободное от работы время он занимался в педагогической академии и получил должность помощника учителя в школе. Стипендия дала ему возможность поступить в Лондонский университет, где он учился у знаменитого естествоиспытателя Томаса Хаксли. Хотя перед ним открывалась возможность научной карьеры, он предпочёл заняться журналистикой и попробовал свои силы как писатель. Его первый фантастический роман «Машина времени», опубликованный в 1895 году, имел большой успех, и Уэллс решил посвятить себя литературе.

Живя в обстановке напряжённой общественно-политической борьбы, Уэллс ещё с конца 80-х годов начал интересоваться социальными вопросами. Как он говорил о себе, он «всегда был социа-

листом, ещё со времён студенчества», но, добавлял он, — «социалистом не по Марксу, а скорее по Родбертусу». Вначале Уэллс примкнул к Фабианскому обществу, но даже представители этого реформистского, «постепеновского» социализма показались ему слишком революционно настроенными, и он вышел из их организации. Уэллс признавался: «Для меня социализм не есть политическая стратегия или борьба классов».

Сам Уэллс охарактеризовал себя как «консервативного социалиста». Отвергая классовую борьбу, он, однако, признавал необходимым устранение анархии, существующей в капиталистическом обществе. Уже очень рано оформилась его идея о том, что руководство обществом нужно передать в руки учёных и техников, которые одни будто бы в состоянии разрешить все противоречия. Отрицая революционные пути преобразования общества, Уэллс постоянно выдвигал принцип эволюции путём отдельных частных реформ.

Первая мировая война заставила Уэллса усомниться в его благодушной теории мирного прогресса. Кризис, пережитый в те годы Уэллсом, проявился в том, что он, этот ученик материалистическоеиспытателя Хаксли, рационалист и свободомыслящий интеллигент, обратился к религии в поисках ответа на вопросы общественной жизни. Это отражено в его книгах «Бог — невидимый король» (*God the Invisible King*, 1917), «Душа епископа» (*The Soul of a Bishop*, 1917) и «Неугасимый огонь» (*The Undying Fire*, 1919).

Великую Октябрьскую социалистическую революцию Уэллс рассматривал как социальный «эксперимент», в неудаче которого он был заранее убеждён. В 1920 году Уэллс совершил поездку в Советскую Россию. Цель поездки была в том, чтобы предложить Советскому правительству финансовую и техническую помощь английских капиталистов для восстановления разрушенного войной народного хозяйства. Свои впечатления об этой поездке Уэллс изложил в книге «Россия во мгле» (*Russia in Darkness*, 1921), уже самое заглавие которой показывает, как воспринял действительность молодой Советской республики буржуазный писатель. Уэллс встретился и беседовал с В. И. Лениным. Эта встреча со всей очевидностью обнаружила ограниченность писателя, столь склонного ко всякого рода социальным фантазиям и не сумевшего понять, что, несмотря на разруху, советский народ в состоянии построить своё социалистическое хозяйство. Узнав о плане электрификации, Уэллс не поверил в возможность его осуществления. Рассказывая о своём разговоре с В. И. Лениным по этому вопросу, он пишет: «Я лично ничего подобного представить себе не могу; но этот маленький человек в Кремле, повидимому, может; он видит, как пришедшие в упадок железные дороги будут заменены электрическими, видит, как вся страна покроется сетью таких дорог и как разовьётся новая, коммунистическая промышленность. Он говорил с таким жаром, что пока я его слушал, я почти поверил

в возможность этого». Как известно, предвидения В. И. Ленина полностью осуществились. Уэллс не мог понять источника убеждённости великого вождя, потому что, в отличие от него, не верил в творческие силы масс и был уверен, что без помощи капиталистического Запада Россия не покончит с разрухой.

Нужно при этом отметить, что Уэллс всё же достаточно объективно оценил некоторые стороны советской действительности. Так он писал: «Советское правительство, на словах и на деле, правительство коммунистическое; оно действительно хочет основать всю свою деятельность на коммунизме. Уничтожение в России частной собственности и торговли было произведено не по соображениям практической необходимости, а вследствие требований социальной справедливости». С удивлением констатировал Уэллс наличие богатой культурной жизни в стране, ещё не оправившейся от последствий двух войн: «В этой странной России, России холода, голода, борьбы и ужасных лишений, идёт сейчас литературная работа, подобной которой нельзя себе представить ни в богатой современной Англии, ни в богатой Америке... Умственная пища английских и американских масс портится и оскудевает, а власти нисколько об этом не беспокоятся. Большевицкое правительство стоит гораздо выше в этом отношении».

Прощаясь с Уэллсом, В. И. Ленин сказал ему: «Приезжайте опять в Россию через 10 лет и посмотрите, что мы за это время сделаем». Уэллс действительно вторично приехал в СССР, четырнадцать лет спустя, уже по окончании первой пятилетки. Он имел возможность убедиться, что ленинские предвидения оказались не утопией, а реальностью, осуществлённой советским народом под руководством Коммунистической партии. Уэллс был принят И. В. Сталиным и имел с ним беседу, снова обнаружившую буржуазную ограниченность воззрений писателя. Уэллс увидел, что многое в нашей стране изменилось за это время, но не изменился он сам. Так же как в 1920 году он пытался спорить о том, «нужна ли вообще социальная революция и есть ли какая-либо необходимость в окончательном уничтожении существующего строя», он и на этот раз пробовал доказать, что будто бы «путём планомерной системы воспитания общества существующий капиталистический строй может цивилизоваться и превратиться в коллективистический...»

При всей ограниченности своих социальных взглядов Уэллс никогда не стоял на позициях реакционной буржуазии. Как буржуазный гуманист, он в период между двумя войнами неоднократно выступал с протестом против различных фактов империалистической реакции. Он осуждал итальянский и немецкий фашизм, выступал против террора реакционной американской буржуазии. В годы второй мировой войны Уэллс горячо поддерживал освободительную борьбу народов против фашизма и с восхищением отзывался о мужестве и героизме советских людей, сражавшихся против гитлеровских полчищ.

До последних дней жизни Уэллс продолжал литературную работу. Он умер за два месяца до своего 80-летия.

Характеристика творческого метода. В значительной части своих романов Уэллс использовал различного рода научные и технические идеи, реальное осуществление которых он предвидел. На основании этого его романы иногда называют научно-фантастическими и считают Уэллса продолжателем французского писателя Жюль Верна. Это неверно: хотя интерес к практическому применению открытий науки и является общим как для Жюль Верна, так и для Уэллса, английского писателя привлекали не вопросы осуществления тех или иных научно-технических идей, а социальные последствия технического прогресса.

Общественные противоречия и политические конфликты получали в творчестве Жюль Верна косвенное отражение и служили лишь фоном для научных фантазий, тогда как в романах Уэллса эти вопросы стоят на первом плане.

Сам Уэллс подчёркивал различие своего метода от метода творчества Жюль Верна: «Между предвосхищениями научных изобретений великого француза и моими фантазиями нет никакого литературного сходства. В своих произведениях он почти всегда изображал реальные возможности технических усовершенствований и открытий и сделал ряд замечательных предсказаний. Интерес, который он возбуждал, имел практический характер; когда он писал, то верил в возможность осуществления своих предположений, тогда ещё не имевших места в реальной жизни. Он помогал читателю представить себе осуществление этих возможностей, указывая, к каким забавным или печальным последствиям это может повести. Многие из его изобретений были реализованы. Мои же рассказы отнюдь не имеют в виду возможность осуществления научных гипотез; это — опыты воображения в совсем ином роде».

Уэллс считает себя продолжателем совсем иной литературной традиции и называет в качестве образцов, которым он следовал, такие произведения, как «Золотой осёл» древнеримского писателя Апулея, «Правдивая история» Лукиана, повесть немецкого романтика начала XIX века Шамиссо «Чудесная история Петера Шлемиля». Такие фантастические повествования, пишет Уэллс, «не ставят себе целью изобразить в самом деле возможное; их цель добиться не большего правдоподобия, чем то, какое бывает в хорошем увлекательном сне. Они захватывают читателя искусством и иллюзией, а не доказательствами и аргументами, и стоит ему только закрыть обложку, как в нём пробуждается понимание невозможности всего этого».

Фантазия не является для Уэллса самоцелью. «Интерес подобных историй заключается не в выдумке, а в их нефантастических элементах... Сам по себе вымысел — ничто... Интересными эти выдумки становятся тогда, когда их переводят на язык обыденности и исключают все чудеса, заключающиеся в рассказе». Тогда раскрывается реальная жизненная основа этих фантазий, и они оказы-

ваются своего рода проекцией действительно существующих жизненных явлений. Уэллс указывает на то, что образцом для него был Свифт, чья сатира «Путешествия Гулливера», также построенная на фантастике, содержит классический пример её использования для социальной критики: «Моё восхищение Свифтом возникло рано, оно является глубоким и сохранилось на всю жизнь, что видно во многих моих произведениях, в особенности же оно проявляется в моём предрасположении отражать в моих повестях современные политические и социальные вопросы». Наряду с Свифтом следует назвать и другого предшественника Уэллса в английской литературе — автора «Эревона» Сэмюэля Батлера.

Большинство фантастических романов Уэллса не принадлежат к жанру утопий, изображающих идеальное состояние общества, хотя несколько таких романов Уэллс и написал. Как правило же, Уэллс избирал своей темой несовершенство социальных отношений, существующих при капиталистическом строе. С помощью фантастических образов, гротескных персонажей и гиперболизации Уэллс разоблачал уродливые стороны буржуазного общества.

Наряду с фантастическими романами Уэллс создал также значительное количество романов социально-бытовых. В них он обнаружил несравненно меньше оригинальности и как бытописатель и психолог не может идти в сравнение с Голсуорси. В этих романах Уэллса интересует не столько создание образов живых людей и характеристика их жизненных условий, сколько та или иная социальная или бытовая проблема.

Социальные фантазии, написанные до конца первой мировой войны. В первом фантастическом романе Уэллса «Машина времени» (The Time Machine, 1895) путешественник посредством особо сконструированного прибора попадает в весьма отдалённую от нашего времени эпоху: он оказывается на нашей планете в 802701 году. Картина общества, которую он видит, поражает его своими противоречиями: люди разделились на две совершенно отличные друг от друга и враждебные породы. На поверхности земли живут маленькие, изящные существа — элои, которые не трудятся и проводят время в развлечениях. Другая раса — морлоки; это — звероподобные существа, они живут под землёй, где находятся фабрики, на которых они трудятся. По ночам морлоки выходят на поверхность, чтобы ловить элоев, мясом которых они питаются. Фантастическая картина, созданная Уэллсом, в сущности, представляет собой крайнюю степень преувеличения классовых противоречий капиталистического общества. Фантазия Уэллса рисует то, что могло бы произойти, если бы современное классовое разделение достигло своего крайнего предела. Уэллс сам указывает на это: «Постепенное расширение существующего в настоящее время различия между капиталистом и рабочим было ключом к этому новому положению вещей... В конце концов на земной поверхности должны будут остаться только имущие, преследующие в своей жизни исключительно удовольствия и красоту, а под землёй ока-

жуются все неимущие — рабочие, постепенно приспосабливающиеся к подземным условиям своего труда».

Уэллс отнюдь не хочет сказать своим романом, что в действительности историческое развитие обязательно приведёт к таким результатам. Созданная им фантазия служит лишь для того, чтобы подчеркнуть неразумность и опасность, таящуюся в разделении общества на классы.

В этом романе больше иронии, чем сатиры. Зато в следующем произведении «Остров доктора Моро» (The Island of Dr. Moreau, 1896) перо Уэллса обретает большую сатирическую остроту. Рассказчик, некто Прендик, попадает на один из островов в океане, где поселился учёный Моро, производящий опыты над животными. Посредством пересадки и видоизменения органов Моро создаёт новые виды животных. Он делает это в убеждении, что таким путём возможно искусственно довести развитие животных до уровня человека. Прендик видит на острове животных, которых Моро посредством операций сделал способными к выполнению некоторых человеческих функций. Четвероногие превращены доктором Моро в двуногих; одни из них приучены к работе по переноске тяжестей, другие научились строить примитивные жилища. Кроме того, Моро приучил животных носить одежду. Он стремится привить им социальные навыки. Моро исходит из того, что животными, так же как и людьми, движут примитивные чувства страха и удовольствия. Посредством страха и держит он в повиновении всех своих зверей, которым он делает операцию голосовых связок и научает их говорить.

Чем дальше мы вчитываемся в эту зловещую фантастическую повесть, тем очевиднее становится, что обитатели острова — подобие человеческого общества. У этих зверей есть своя «религия». Они распевают заповеди, которым их научил Моро:

Не ходить на четвереньках! Таков закон. Разве мы не люди?
Не лакать воду, а пить! Таков закон. Разве мы не люди?
Не есть мяса или рыбы! Таков закон. Разве мы не люди?
Не бросаться на людей! Таков закон. Мы ведь люди!

Звери преклоняются перед доктором Моро, как перед божеством. Когда один из них нарушил заповеди и загрыз кролика, Моро собрал всех на сходку и натравил на провинившегося леопарда. Всё стадо бросается за леопардом, и начинается жестокая травля. Наблюдая погоню, Прендик размышляет: «Мною овладело странное ощущение того, что если не считать уродливой гротескности форм этих животных, то передо мной была в миниатюре картина всей жизни, вся игра инстинктов, рассудка и судьбы в их простейших формах».

Продолжая это сопоставление, Прендик замечает: «Раньше они были животными, чьи инстинкты были приспособлены к окружающей их среде, и они были счастливы, насколько это доступно живым существам. Теперь они были в оковах, подобно людям, жили

в состоянии неистребимого страха, подчиняясь законам, которых они не понимали. Их человекоподобное существование начиналось страданием, оно представляло собой бесконечную внутреннюю борьбу, они жили в вечном страхе перед Моро, — и для чего? Бесплодность и пустота этого существования поражала меня». Роман принадлежит к числу наиболее беспощадных сатир, направленных в адрес буржуазного общества.

К числу популярнейших фантастических романов Уэллса относится «Человек-невидимка» (*The Invisible Man*, 1897). Изобретатель Гриффин открывает состав, который делает человеческое тело прозрачным и невидимым. Он становится невидимкой, но его чудесное открытие не приносит ему никаких радостей. Действуя в одиночку, не предупредив никого, он, естественно, сталкивается с тем, что люди начинают бояться невидимку. Постепенно всё общество оказывается против него, и в неравной борьбе Гриффин погибает. «Человек-невидимка» — первый из романов, в котором Уэллс коснулся вопроса о двойственной роли технических открытий и изобретений в индивидуалистическом обществе. Именно гениальное открытие Гриффина приводит его к конфликту с людьми. Вместо того чтобы это открытие было использовано для каких-либо положительных целей, оно становится в руках Гриффина средством нарушения естественного хода жизни.

И доктор Моро, и Гриффин — люди большого ума, но их разум жесток, ибо обоим им не свойственны самые элементарные чувства доброжелательства и симпатии к другим. Чистый интеллект, без гуманности, приводит к полной потере человечности. Эта идея, намеченная в двух только что рассмотренных романах, получила полное раскрытие в «Борьбе миров» (*The War of the Worlds*, 1898), где описывается нашествие марсиан на землю. Обитатели соседней планеты являются существами, весь организм которых состоит из огромной головы, снабжённой шестнадцатью щупальцами, выполняющими роль рук и ног. У них нет внутренностей. Они не едят и не переваривают. Питание организма производится путём вливания свежей крови других живых существ. На землю они прибыли, чтобы использовать для этой цели людей.

Марсиане Уэллса «стоят выше влияний организма на эмоции и настроения духа... Их физиология в трёх отношениях странно отличалась от нашей. Их организм не нуждался в сне и бодрствовал, как сердце у спящих людей... Им чуждо было ощущение усталости... Марсиане были бесполоыми и потому не знали ни одной из тех сильных эмоций, которые возникают у людей благодаря половому различию». Размножаются марсиане посредством почкования.

Философская идея романа выражена в словах рассказчика: «Мозг без тела должен был сделаться, конечно, более эгоистичным, — интеллектом без всяких человеческих эмоций». Но марсиане не столь всемогущи, как это казалось вначале. Их организм не приспособлен к земной атмосфере, и они становятся жертвами бактерий,

против которых человеческий организм выработал иммунитет. Иначе говоря, нормальные, естественные люди победили людей односторонне развитых, обладавших лишь одним интеллектом. И всё же разрушительные силы, которые интеллект способен создать, пугают Уэллса. Поэтому роман заканчивается мрачным предчувствием грядущих катастроф, причиной которых будут открытия, созданные разумом без души.

Роман «Когда спящий проснётся» (When the Sleeper Wakes, 1899) знаменовал возвращение писателя к социально-политической тематике. Грэхем засыпает летаргическим сном в начале XX века и просыпается 200 лет спустя. Его скромные средства, лежавшие в банке, благодаря сложным процентам, выросли за этот срок в огромный капитал, и спящий оказывается самым богатым человеком на земле. Управление этим капиталом осуществляет специальный Опекунский Совет. «Пользуясь громадным влиянием, Совет очень быстро принял вид политической организации. Капитал он использовал для политических целей, а власть — для увеличения капитала. В конце концов все политические партии обоих полушарий оказались в его руках; он сделался тайным руководящим центром». Совет Опекунов задушил империи старого мира и полностью забрал их в свои руки.

Когда Грэхем просыпается, он видит ужасающую его картину господства монополистического капитала. Под его властью рабочие стали придатками машин. Они живут в нищете. Грэхем замечает вопиющий контраст между богатством тех, кто причастен к Опекунскому Совету, и огромными массами народа. Грэхем, который и до своего сна был социалистом, теперь, проснувшись, решает поднять народ на борьбу против Опекунского Совета. Однако восстанием народа хочет воспользоваться демагог Острог; он захватывает власть. Тогда Грэхем выступает против него. В финале разгорается борьба в воздухе между Грэхемом и Острогом, которые сражаются друг против друга на аэропланах. Грэхем погибает, но он умирает с убеждением, что когда-нибудь восторжествует справедливость.

✓ «Первые люди на луне» (The First Men in the Moon, 1901) — социальная фантазия на тему о губительных последствиях разделения труда. Обитатели земли, попав на луну, видят, что среди её жителей-селенитов «нельзя найти двух сходных между собою существ... Все они казались каким-то гротеском, уродливой карикатурой на человека. У каждого из них что-нибудь было гипертрофировано до уродства: у одного большая правая передняя конечность, похожая на огромную муравьиную лапу, у другого ноги точно ходули, у третьего нос, вытянутый хоботом» и т. д. Органы тела каждого селенита приспособлены для определённой работы: у скороходов — сильные крепкие ноги, у грузчиков — спина и руки, у швейцара — развита только одна правая рука, которой он открывает и закрывает дверь. Есть и различия в развитии мозга, так, например, одни селениты обладают только памятью, другие

сообразительностью. Когда на луне нет работы, безработных усыпляют, и они спят до тех пор, пока не появится потребность в их труде. Управляет селенитами аристократия мозга, которая делится на администраторов, экспертов и учёных. Этих аристократов всегда сопровождают большие свиты всякого рода помощников, заменяющих им неразвитые у них мускульные и физические способности. Картина жизни на луне — сатирическое преувеличение вполне реального явления классового общества. Уэллс, подходя к вопросу с гуманистических позиций, указывает на то, что подобное развитие разделения труда неизбежно приведёт к деградации человечества.

В «Пище богов» (*The Food of the Gods*, 1904) писатель, наоборот, рисует фантастическую картину появления расы людей, более совершенной, чем существующая. Учёные Бенсингтон и Рэдвуд изобретают особую пищу, которая приводит к необыкновенному увеличению роста. Они выращивают целое поколение молодых людей, которые благодаря этой «пище богов» достигают титанических размеров. Общество вступает с ними в борьбу, исход которой в романе не показан. Гиганты, выросшие на «пище богов», отличаются от остальных людей не только ростом, но и бóльшим совершенством всех своих человеческих качеств. Они составляют братство, живущее по законам более справедливым, чем те, которые существуют в современном обществе. Подобно Гулливеру, они чувствуют себя среди человечества, как среди лилипутов. Один из гигантов, молодой Рэдвуд, с презрением говорит о людях, которые, уничтожив титанов, «будут попрежнему жить — устранив навсегда опасность, ведя свою мелкую пигмейскую жизнь, по-пигмейски творя мелкие благи и мелкие жестокости друг другу...» Однако Уэллс выражает надежду на то, что «стремление к росту» всё же победит: «Расти и всё больше расти, от первого до последнего, вот в чём существование, вот в чём закон жизни».

«В дни кометы» (*In the Days of Comet*, 1906) сочетает в себе черты романа социально-бытового с утопией. Повествование написано в форме мемуаров Вильяма Лидфорда, который, дожив до «золотого века», предаётся воспоминаниям о великом перевороте, происшедшем на земле. Если первая часть романа рисует в общем довольно типичную картину буржуазной действительности, то затем происходит «чудо»: комета, задевая своим хвостом землю, на время усыпляет всех людей. А проснувшись, они утрачивают все те черты эгоистической и индивидуалистической психологии, которые мешали счастью и гармонии человечества. Таким образом, корень всех бед, по мнению Уэллса, оказывается в самом человеке, а не в тех общественных условиях, в обстановке которых он живёт.

В повести «Война в воздухе» (*The War in the Air*, 1908) Уэллс предсказал приближение первой мировой войны, подчеркнув, что инициатором её явится Германия, стремящаяся к мировому господству. Вместе с тем Уэллс предсказывал, что в этой войне

получит применение новое средство разрушения — военная авиация.

За несколько месяцев до начала первой мировой войны Уэллс опубликовал второе произведение, посвящённое теме создания новых разрушительных средств — «Освобождённый мир» (*The World Set Free*, 1914). Действие этого романа относится к середине XX века. Уэллс описывает Европу, сохранившую те же государственные деления и тот же социальный строй, который существовал тогда, когда создавался этот роман. В 1958 году возникает война между Германией и Австрией, с одной стороны, и Францией, Англией и Россией — с другой. Уэллс предсказывает, что в этой войне будет применяться новое оружие, основанное на расщеплении атомного ядра. После страшных разрушений, сопровождающих эту войну, собирается мирная конференция, которая постановляет провести всеобщую реорганизацию государственной и политической жизни на основах безопасности и мирного прогресса. Главную роль в этом играет один из центральных персонажей романа — русский, по фамилии Каренин.

Социально-бытовые романы. Вторую группу романов Уэллса составляют произведения, в которых писатель, отказываясь от фантастики, давал непосредственное изображение современного быта. Эта группа произведений включает романы «Колёса счастья» (*The Wheels of Chance*, 1896), «Любовь и мистер Льюишем» (*Love and Mr. Lewisham*, 1900), «Киппс» (*Kipps*, 1905), «История мистера Полли» (*The History of Mr. Polly*, 1910) и другие. В центре этих книг — изображение «маленьких» людей, обывателей; они тяготеют своей скудной и неинтересной жизнью. Уэллс выступает здесь с критикой мещанской ограниченности обывательского мира. Он показывает гнетущие условия жизни, которые разбивают лучшие стремления людей, превращая их в жалких крохоборов.

Первая мировая война, возможность которой Уэллс предвидел, тем не менее явилась для него большим потрясением. Как и многие другие представители буржуазной интеллигенции, он крайне растерялся. Сначала он в известной степени поддался шовинистическому угару, затем для него стала очевидной бессмысленная жестокость войны, но действительных средств борьбы против неё он не видел. Став на позиции буржуазного пацифизма, Уэллс одновременно ударился в богоискательство. Всё это отразилось в романе «Мистер Бритлинг пьёт чашу до дна» (*Mr. Britling Sees it Through*, 1916), герой которого выражает во многом отношение самого писателя к войне. Если в начале мистер Бритлинг считает, что «нам ничего не остаётся, как во что бы то ни стало победить», то постепенно под влиянием гибели сына и общего зрелища бедствий военного времени он становится антимилитаристом и пацифистом. Рационалист и свободомыслящий человек, Уэллс приводит своего героя к мысли о том, что только через нравственное обновление посредством религии мир придёт к разумной общественной организации. Бритлинг приходит к вере в «бога любви и справедливости».

«Мир Вильяма Клиссольда» (The World of William Clisold, 1926) — обширный философский роман. В нём много автобиографического, но ещё больше в нём рассуждений, содержащих изложение взглядов Уэллса по вопросам философии, экономики, политики, религии, морали, искусства и т. д. Пожалуй, ни в одном другом произведении Уэллс не изложил с такой полнотой своих взглядов на жизнь. Раскрывая подробно идейную эволюцию героя, Уэллс завершает её изложением тех буржуазно-реформистских взглядов, которых он сам придерживался. Социальные позиции автора достаточно ясно характеризуются следующим изречением, вложенным в уста героя: «Я не смотрю на народные массы в ожидании от них какой-либо помощи. Я думаю об аристократической, а не о демократической революции».

Поздние фантастические романы. Уэллс вернулся к жанру социальных фантазий после своей поездки в Советскую Россию, когда он опубликовал утопию «Люди, как боги» (Men like Gods, 1921), которая была ответом на злободневные вопросы. Группа англичан, попавшая в мир четвёртого измерения, оказывается среди людей, живущих в условиях идеального общественного строя. Один из утопийцев рассказывает англичанам, что и в этом мире был свой «Век хаоса», вызванный необыкновенным развитием науки и техники, но вследствие постепенного изменения сознания утопийцев социальная жизнь была усовершенствована. Уэллс проводит в этом романе мысль, что при существующем уровне культуры и сознания масс социализм на земле ещё не может быть создан. Из всех англичан, попавших в этот идеальный мир, только один, сам рассказчик, всей душой с утопийцами, остальные же ещё слишком полны предрассудков, коренящихся в психологии современного мира, чтобы оказаться в состоянии жить по-новому. Англичане даже делают попытку завоевать утопию, но терпят поражение, и их отправляют обратно в мир трёх измерений.

Утопией «наоборот» является роман «Сон» (The Dream, 1924), где герой, Сарнак, живущий в сороковом столетии, занимается раскопками развалин, оставшихся от нашего «Века хаоса». Порезав палец, он заболевает и в бреду перед ним проходит его жизнь как человека XX столетия, живущего в Англии. С ужасом рассказывает Сарнак после пробуждения о своём сне. Уэллс резко сатирически характеризует современную английскую жизнь — пустую и бессмысленную, управляемую непонятными и неразумными законами, определяемую нуждой и грубыми животными инстинктами.

Милитаристические тенденции и рост фашистской реакции всё больше вызвали тревогу Уэллса, что отразилось в ряде романов, написанных им в конце 20-х и в 30-е годы нашего века. Герой романа «Мистер Блэтсворти на острове Рэмпол» (Mr. Blettsworthy on Rampole Island, 1928) переживает трагедию того поколения буржуазной интеллигенции, которое увидело в первой мировой войне крах всех своих иллюзий о жизни. Совершая по совету врача

морское путешествие, Блэтсуорти попадает в кораблекрушение и, потеряв сознание, видит в бреду, что он очутился на острове, населённом дикарями, обычаи которых в гротескной форме отражают условия современной буржуазной цивилизации. Характерной чертой обитателей острова Рэмпол является то, что они скрывают свои истинные побуждения под всякими выдуманными условностями. Хотя любимой пищей их является человеческое мясо, но упоминание о нём запрещается законом. Люди эти живут в глубоком ущелье, им не разрешается выбираться на освещённое солнцем плоскогорье. Блэтсуорти сначала казалось, что «остров Рэмпол — это одно, а мой широкий мир цивилизации — совсем другое». Но вот он выздоравливает и возвращается в свой мир. Начинается первая мировая война. И чем больше вглядывается Блэтсуорти в европейскую буржуазную цивилизацию, тем очевиднее для него становится, что этот мир живёт такой же дикой жизнью, как та, что царит на острове Рэмпол.

«Самодержавие мистера Паргэма» (*The Autocracy of Mr. Parham*, 1930) — роман на тему о возможности фашизма в Англии. Скромный учёный Паргэм попадает на спиритический сеанс, где его убеждают, что в него воплотился «Дух владычества», явившийся с Марса. Он принимает имя лорда Парамаунта. Паргэм-Парамаунт создаёт лигу фашистских головорезов, произносит демагогические речи и, наконец, при помощи своих сторонников, врывается в парламент, разгоняет его и устанавливает свою диктатуру. Консерваторы, во главе с их лидером Берчилем, поддерживают Парамаунта, и их представители входят в созданное им правительство. Лейбористы занимают позицию непротivления и тем самым способствуют победе Парамаунта. Проводя империалистическую политику, он ввергает мир в грандиозную войну, но терпит поражение. Сила, положившая конец диктатуре Парамаунта, — это представители технической интеллигенции, поддерживаемые прогрессивными капиталистами. В конце концов вся история оказывается лишь сном, привидившимся Паргэму во время спиритического сеанса.

В год прихода Гитлера к власти в Германии Уэллс создал книгу «Облик грядущего» (*The Shape of Things to Come*, 1933), переделанную им затем в сценарий для кинофильма. Как в своё время Уэллс предсказывал начало первой мировой войны, так теперь он выступил с пророчеством о второй мировой войне, которая в его произведении начинается в 1940 году и длится целых 30 лет. Действие происходит в городе, называемомся Эверитаун (*Everytown*), что по-русски означает «каждый город». Все средства техники используются в этой войне, и в результате с лица земли стирается всё, достигнутое многовековым развитием цивилизации и культуры. Не остаётся ни одного целого здания, магазины закрыты, большинство населения ходит в обуви из лыка, тряпок или в деревянных башмаках, и лишь немногие сохранили шлёпанцы. На рынке оборванные люди торгуются из-за овощей и кусочков

мяса. Один фермер прибыл на автомобиле без шин, в который впряжена лошадь.

Несмотря на эту разруху, диктатор Босс, охваченный маниакальной идеей, продолжает твердить о войне до победного конца. И мир погиб бы, если бы где-то на отдалённом острове группа инженеров не готовилась к тому, чтобы спасти человечество. Там удалось сохранить технику, и инженеры строят эскадрилью самолётов. Они вылетают на ней, рассылая чудодейственное средство, которое усыпляет весь мир. А когда люди пробуждаются, оказывается, что эти инженеры подготовили всё необходимое для разумной организации общества, описанию которого посвящена заключительная часть киноповести «Облик грядущего». Как и в других социально-фантастических произведениях Уэллса, здесь сочетаются верные мысли и наблюдения над условиями капиталистического общества и одновременно буржуазно-реформистские иллюзии писателя, который больше всего боялся активности народных масс.

Во время гражданской войны в Испании Уэллс выступил с повестью «Игрок в крокет» (*The Croquet Player*, 1936). Рассказчик, весьма беззаботный и оптимистически настроенный молодой буржуа, знакомится в кафе с неким Финчеттоном, который одержим странной манией. Ему кажется, что в Канновом болоте живёт страшное чудовище, грозящее гибелью человечеству, от этого болота исходят миазмы ужаса, микробы страха и дикой жестокости. Перед Финчеттоном возникает видение пещерных людей, выстраивающихся в колонны и начинающих маршировать. Доктор Норберт, лечащий Финчеттона, разъясняет, что эти видения не что иное, как гротескно-преображённые факты современности. Фашизм и есть это страшное чудовище. Доктор Норберт считает необходимым вступить в «Комитет общественной безопасности» для спасения цивилизации и культуры от новых варваров. Но рассказчик, представляющий ту часть английской буржуазии, которая делала вид, будто никакой опасности не существует, не желает примкнуть к этой организации. В лице рассказчика Уэллс сатирически изобразил «мюнхенцев», чья пассивность перед лицом возраставшей агрессивности Гитлера и Муссолини объективно была прямой поддержкой сил, стремившихся развязать вторую мировую войну.

Хотя Уэллс правильно отмечал те стороны развития буржуазной цивилизации, которые несут с собой угрозу мирному существованию человечества, он, однако, не видел истинных корней хаоса, который порождается капитализмом. Уэллс-социолог в этом вопросе скатывался на позиции биологизма, видя главную причину несовершенства жизни в самом человеке, а не в существующих общественных отношениях. Он писал: «Человек остаётся всё тем же, чем он был. Неукротимо животным, завистливым, коварным, жадным. Человек, разоблачённый и неприкрашенный,— это всё тот же трусливый, рычащий, свирепый зверь, каким он был сто тысяч лет тому назад. Это не метафоры... Любой археолог скажет, вам

это; у современного человека череп не лучше и мозг не лучше. Просто пещерный человек, более или менее тренированный».

Отсюда — пессимистический вывод, который делает Уэллс в романе «Игрок в крокет»: «цивилизация, прогресс — всё это самообман».

Свое полное выражение эта идея получила в последнем романе Уэллса «Осторожность никогда не мешает» (*You Can't Be Too Careful*, 1941). Жизненная история Эдуарда Альберта Тьюлера, типичного среднего английского буржуа, служит Уэллсу для иллюстрации его положения о том, что подлинный человек, *homo sapiens*, ещё не появился на земле. Вместо него существует животный вид, который Уэллс называет *homo Tewler*. Это — создание, неспособное к смелой мысли, целиком находящееся во власти ложных условностей, выработанных стадами подобных Тьюлеров; они думают, что их мнимая цивилизация помогает им жить, тогда как на самом деле она им мешает. Жалкий, трусливый, жадный и похотливый Тьюлер влачит пустое существование, тяготеет к жене, но не имеет сил устроить жизнь согласно своим стремлениям. В конце романа действие происходит уже во время второй мировой войны, когда Англия опасалась высадки гитлеровских полчищ. Неожиданно для самого себя Тьюлер помогает обезвредить маленькую десантную группу и становится национальным героем.

История Тьюлера — пародия на «Жизненный путь» Батлера. Если Батлер в какой-то степени склонен был считать положение человека в английском буржуазном обществе трагическим, то Уэллс рисует его как жалкий фарс, герой которого не может вызвать иного чувства, кроме презрения.

Творчество Герберта Уэллса отразило ряд существенных противоречий буржуазного общества эпохи империализма. Писатель показал в своих произведениях, что в условиях господства капитала технический прогресс приобретает отрицательное значение, ибо достижения науки используются в разрушительных целях. Уэллс настойчиво проводил в своих романах идею о губительности буржуазных условий для человека: ложные законы и мораль подавляют его личность, несправедливый социальный строй приводит к односторонности развития. Из этих противоречий Уэллс, однако, не видел действительного выхода, так как не верил в творческие, созидательные способности народных масс. Но при этом он оставался честным буржуазным интеллигентом, который не мирился с ужасами, порождёнными капиталистической системой. Оригинальная форма, в которую Уэллс облакал свои наблюдения над современной жизнью, и смелая фантазия, не оторванная от действительности, придавали особую остроту тем идеям, которые он выражал в своих произведениях. Лучшие фантастические романы Уэллса сохраняют интерес и в наше время в той мере, в какой писатель сумел верно предугадать путь распада буржуазной цивилизации эпохи империализма.

БЕРНАРД ШОУ

Крупнейшим писателем-реалистом, связанным с социалистическим движением, был Бернард Шоу. Его литературная деятельность началась ещё в 80-х годах XIX века и продолжалась до середины нашего столетия.

Биография. Джордж Бернард Шоу (George Bernard Shaw, 1856—1950) был ирландцем и родился в Дублине в семье мелкого служащего. В раннем детстве его воспитанием руководил дядя, протестантский священник, а затем он поступил в колледж, который окончил в 14 лет. Средства родителей были ограниченными, и Шоу не мог поступить в университет, о чём он, впрочем, не сожалел, считая, что многому там не научишься. Его устроили писцом в земельное агентство, а затем он занимал должность кассира. Родители Шоу разошлись. Мать уехала в Лондон, где выступала в концертах (у неё был хороший голос) и давала уроки музыки. Когда Шоу исполнилось 20 лет, он переехал в Лондон к матери и несколько лет жил на её средства. Шоу пробовал свои силы в журналистике и литературе, но на первых порах сталкивался с неудачами. Его роман «Незрелость» (Immaturity) был отвергнут Мередитом, который рецензировал книгу для издательства Чапмен и Холл. Но Шоу продолжал работу над литературными произведениями.

О формировании своих взглядов на общество Бернард Шоу рассказывал следующее: «...в 15 лет я был вынужден стать клерком. Я был обыкновенным протарием. Поэтому, когда я начал интересоваться политикой, я не вступил в консервативную партию. Это была партия лендлордов, а я не был лендлордом. Я не вступил и в либеральную партию. Это была партия капиталистов, а я был наёмным рабочим... Я же хотел пролетарской партии; когда призыв Карла Маркса получил распространение по всей Европе и привёл к образованию пролетарских социалистических организаций, стремившихся к установлению благоденствия всего общества в противовес классовым предрассудкам и интересам собственников, я, естественно, примкнул к одной из таких организаций. Так я стал социалистом и горжусь этим званием».

Первой книгой, оказавшей влияние на формирование социальных взглядов Шоу, было сочинение мелкобуржуазного социолога Генри Джорджа «Прогресс и нищета». Шоу особенно привлекало то решение земельного вопроса, который предлагался Генри Джорджем. Он пошёл однажды на собрание социал-демократической федерации и, услышав, что Генри Джорджа критикуют, выступил в его защиту. Кто-то посоветовал ему: «Молодой человек, почитайте «Капитал» Маркса!» Шоу кинулся в библиотеку Британского музея, но в то время «Капитал» ещё не был переведён на английский язык, и он смог достать лишь французский перевод. Критик Вильям Арчер рассказывает, что он впервые обратил внимание на Шоу в библиотеке Британского музея, с удивлением заметив, что этот молодой человек держит раскрытыми две книги и читает их пооче-

рёдно, то были «Капитал» Маркса и партитура «Тристана и Изольды» Вагнера.

Впоследствии Шоу писал, что «Капитал» Маркса — это «неремедида против буржуазии, опирающаяся на такую массу доказательств и написанная с таким неумолимым осуждением, какие никогда до этого не встречались». Однако, хотя труд Маркса и помог Бернарду Шоу понять всю несправедливость капиталистической системы, он не стал марксистом. В вопросах политической экономии он до конца жизни оставался сторонником буржуазных экономистов и даже делал неудачные попытки «опровергать» Маркса.

В середине 80-х годов, в период подъёма социалистического движения в Англии, Шоу становится одним из организаторов Фабианского общества, в деятельности которого он принимал самое активное участие. В период 1884—1900 годов им было написано большое количество статей и памфлетов на социально-политические темы, в том числе «Манифест» Фабианского общества. Как известно, классики марксизма-ленинизма характеризовали фабианских социалистов как представителей мелкобуржуазного реформизма в социалистическом движении. Их программа предполагала медленное внедрение отдельных элементов социализма в современное общество. Энгельс весьма резко охарактеризовал фабианцев: «...шайка карьеристов, достаточно рассудительных, чтобы понимать неизбежность социального переворота, но ни в коем случае не желающих доверить эту исполинскую работу исключительно незрелому пролетариату»¹.

Одновременно с активной работой в Фабианском обществе Шоу продолжал заниматься литературной деятельностью и опубликовал следующие романы: «Социалист-любитель» (*An Unsocial Socialist*, 1884), «Неразумный брак» (*The Irrational Knot*, 1885—1887), «Профессия Кэшеля Байрона» (*Cashel Byron's Profession*, 1885—1886) и «Любовь художника» (*Love among the Artists*, 1887—1888). Из них особенный интерес представляет роман «Социалист-любитель», в котором Шоу с большой остротой критиковал капитализм.

Романы Шоу привлекли внимание читателей, среди которых был и Энгельс, следующим образом охарактеризовавший литературную и общественную деятельность молодого Шоу: «Парадоксальный беллетрист Шоу — как беллетрист очень талантливый и остроумный, но решительно ничего не стоящий как экономист и политик, хотя он и честен и не карьерист...»². Нельзя не заметить, что Энгельс выделил Шоу среди фабианцев, отметив, что он не является карьеристом, как большинство из них. Впоследствии В. И. Ленин в беседе с одним английским журналистом также отметил отличие Шоу от остальных членов Фабианского общества:

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма, Госполитиздат, 1947, стр. 459.

² Там же, стр. 452.

«Шоу, — сказал он, — честный парень, попавший в среду фабианцев. Он гораздо левее, чем все, кто его окружает»¹.

В конце 80-х и в 90-х годах Шоу сотрудничал как в социальных органах печати, так и в буржуазных газетах, в качестве художественного, музыкального и театрального критика. Он опубликовал очерк о драматургии Ибсена — «Квинтэссенция ибсенизма» (*The Quintessence of Ibsenism*, 1891) и книгу о музыке Вагнера (*The Perfect Wagnerite*, 1898).

Когда в начале 90-х годов возник «Независимый театр», руководимый Т. Грейном, в нём шли по преимуществу произведения иностранных драматургов. Как рассказывает Шоу, «поиски оригинальных английских новых шедевров были до такой степени неудачны, что до осени 1892 года в нём не было поставлено ни одной мало-мальски значительной оригинальной новинки кого-либо из английских авторов. При таких обидных для национального чувства обстоятельствах я предложил Грейну смело объявить постановку драмы из-под моего пера. Грейн без всяких колебаний так и сделал. Вообще это был человек предприимчивый и сангвиник...» Шоу ещё в 1885 году начал писать пьесу в сотрудничестве с Вильямом Арчером, но они не сработались, и пьеса была отложена в сторону. Шоу извлёк первоначальные наброски и, доработав их, создал свою первую пьесу «Дома вдовца», называемую обычно в русских переводах «Трущобы». Эта и следующие пьесы Шоу вызвали целую бурю в театральном и литературном мире. Смелые нападки Шоу на пороки буржуазного общества вызвали ожесточённую критику в буржуазной прессе, тогда как демократическая часть публики с энтузиазмом приветствовала появление нового драматурга. С каждой новой пьесой популярность Шоу возрастала. В конце 90-х годов он уже пользовался признанием, как наиболее значительный современный драматург.

Став известным писателем, Бернард Шоу продолжал до конца жизни принимать активное участие в общественно-политической жизни. В годы первой мировой войны он выступил со статьёй «Здравый смысл о войне» (*Common Sense about the War*, 1914). Позиция Шоу была двойственной. Как и другие европейские социалисты, Шоу поддерживал войну. Но в то же время он указывал на ответственность английского правительства за развязывание этой войны. Он писал, что если кому-нибудь кажется, будто немецкий империализм хуже британского, то это лишь потому, что англичане большие мастера лицемерить. Врагом человечества является не Германия и не Англия, писал Шоу, а капитализм и империализм, в какие бы одежды они ни рядились. «...Поймёте ли вы, наконец, — спрашивал Шоу, — что «Юнион Джек» (британский флаг), трёхцветное знамя Франции и имперский немецкий орёл — только игрушки, которыми вас потешают, и что отныне существует только два настоящих знамени в мире: красное знамя демократического

¹ Артур Рэнсом, Шесть недель в Советской России.

социализма и чёрный флаг капитализма — знамя бога и знамя маммоны?» Шоу даже считал, что «обе армии должны перестрелять своих офицеров, отправиться домой, собрать урожай в своих деревнях и произвести революцию в городах».

Когда произошла Великая Октябрьская социалистическая революция, Шоу был в числе первых представителей передовой западной интеллигенции, которые сочувственно встретили революцию. В статье «Русские ужасы» Шоу в 1921 году выступил против клеветы буржуазной прессы на социалистическую революцию. Когда Коммунистическая партия Англии создала газету «Дэйли Уоркер», Бернард Шоу внёс значительный пай на издание её и оставался пайщиком издательства до конца жизни. В первом номере теоретического журнала компартии Великобритании «Labour Monthly» (1921) Шоу опубликовал статью «Диктатура пролетариата».

В 1931 году Шоу посетил СССР и здесь отпраздновал своё 75-летие. По возвращении в Англию Шоу выступил с многочисленными заявлениями и статьями, в которых отмечал замечательные достижения советского народа. В статье, опубликованной в газете «Морнинг пост» 18 ноября 1931 года, Шоу писал: «Русское разрешение вопроса о демократии показывает, что Советская Россия обогнала капиталистический мир по крайней мере на столетие. Уже теперь там достигнуты большие успехи в связи с подъёмом общего культурного уровня... Советское правительство является наиболее дееспособным и просвещённым во всём цивилизованном мире...» Вместе с тем Шоу отмечал всё возрастающий упадок буржуазного общества: «Капиталистическая система должна закончиться банкротством цивилизации. Прожить с этой системой мы сможем уже недолго, и то ценою страшных бедствий и деградирующей нищеты девяти десятых человечества». На протяжении 30-х и 40-х годов Бернард Шоу выступал с критикой реакционной политики империалистических государств и неизменно поддерживал Советский Союз.

Когда Шоу умер, орган Коммунистической партии Великобритании «Дэйли Уоркер» следующим образом охарактеризовал его деятельность: «Бернард Шоу жил и умер социалистом. Все свои долгие годы он работал, чтобы донести идеи социализма до английского народа и до народов всего мира. Он называл себя коммунистом. Он с энтузиазмом поддерживал русскую революцию с самых первых её дней. Он оставался другом Советского государства до последних дней своей жизни...» («Daily Worker», 3 ноября 1950 года).

Общественные и литературные взгляды. С самого начала своей литературной деятельности Шоу выступал как обличитель буржуазии. Критикуя пороки капитализма, Шоу постоянно указывал, что для уничтожения их необходимо изменить социальный строй. В большинстве своих деклараций Шоу высказывался за постепенный и мирный переход от капитализма к социализму. Вместе с тем после Октябрьской революции для него стало очевидно, что буржуазная общественная и государственная система изжила себя. «Реформисты,— писал Шоу в статье «Диктатура пролетариата»,—

так же не смогут ввести социализм при посредстве нашей (т. е. буржуазной) политической машины, как нельзя на швейной машине приготовить крутые яйца. Она не была создана для этой цели... Капиталистическая машина не может порождать ничего, кроме капитализма».

Это высказывание Шоу противостоит идеологии правого лейборизма, исходящей из положения, будто возможно посредством буржуазного государственного аппарата создать некий особый британский «социализм». На деле такая позиция укрепляет пошатнувшуюся власть капиталистов. Прогрессивный английский критик Т. А. Джексон с полным основанием писал, что «было бы надругательством над Шоу приписать ему оправдание трусливой доктрины, которую Рамсей Макдональд, а следом за ним Морган Филлипс, пытались превратить в догму, а именно, что становиться на путь баррикадной борьбы является преступлением при любых обстоятельствах».

В своих лучших произведениях Шоу с замечательным остроумием критиковал буржуазное общество. Однако писателю была свойственна склонность к парадоксам, и он не всегда был последователен в своих взглядах. Наиболее слабой стороной творчества Шоу являются его попытки найти положительное решение общественных проблем. Здесь нередко сказывалась ограниченность позиций Бернарда Шоу, корень которой был в том, что писатель, признавая необходимость переустройства общества на новых, социалистических началах, вместе с тем недоучитывал роль народных масс в историческом процессе.

Наследник лучших гражданских традиций английской реалистической литературы, Шоу был решительным противником искусства развлекательного. Когда один буржуазный критик назвал его мастером тонкого интеллектуального развлечения, Шоу решительно отверг эту характеристику и заявил: «Театр не может доставлять удовольствие. Он нарушает своё назначение, если он не выводит вас из себя. Он может — и это случается часто — вызвать чувства, которые далеки от удовольствия, которые, наконец, могут быть даже устрашающими и ужасными. Назначение театра в том, чтобы возбуждать людей, заставлять их думать, вызывать страдания». Ему как автору доставляло удовлетворение, когда по окончании представления его пьес он видел людей, выходящих из театра, «возмущённых им, потому что он заставил их думать, вызвал их оппозицию и родил в них чувство стыда за самих себя».

«Ради одного только «искусства» я бы не написал ни одной строки», — заявил Шоу в предисловии к одной из своих пьес. Шоу противник всякого формализма: «Истинно оригинального стиля нельзя достигнуть, стремясь только к самому стилю». Искусство определяется содержанием, которое вкладывает в него художник, и при этом писатель должен ясно выражать свой взгляд на вещи: «Определённость утверждения — вот альфа и омега всякого стиля. Тот, кому нечего утверждать, не может обладать ни-

каким стилем. Тот же, кому есть что утверждать, достигнет той силы стиля, которая будет соответствовать важности и искренности его убеждений».

В особенности восстает Шоу против буржуазного искусства, распространяющего всякого рода иллюзии о действительности. Своей задачей Шоу считает утверждение трезвого и разумного взгляда на жизнь. По этому поводу Шоу рассказывает анекдот о том, как врач сказал ему, что у него совершенно нормальное зрение, что бывает только у десяти процентов людей. В связи с этим Шоу замечает: «Моё интеллектуальное зрение так же, как и физическое, — нормально, я вижу вещи иначе, чем люди с другим зрением, я вижу их лучше».

Драма, построенная на чувствах и страстях, по мнению Шоу, отжила свой век. Для чувства остаётся музыка. «Нормальная» драма должна носить интеллектуальный характер: «Проблема — нормальный материал для драмы». Шоу, как известно, писал проблемные пьесы, в которых стремился ставить и решать различные общественные вопросы. Как он постоянно любил говорить, своей задачей он считал раскрытие истинного положения вещей, которого люди слишком часто не понимают или не желают видеть. «Я пишу пьесы с определённым намерением привить всему народу мои мнения... Другого побуждения к писанию пьес у меня нет, — писал Шоу. — Вся большая литература является журналистикой... Пусть другие культивируют то, что они именуют литературой, я — за журналистику».

Драматургический метод. В конце XIX века в буржуазной драматургии культивировался жанр бессодержательных, но искусно построенных пьес. Шоу сознательно отказывается от канонов так называемой «хорошо сделанной драмы» (*well-made play*), от пьес, где тщательно разработанная фабула должна была создать видимость действия и возбудить интерес публики. В противовес такой драматургии Шоу выдвигал в качестве образца Ибсена, в котором он видел крупнейшего мастера реалистического искусства. «Публике может действительно заинтересовать в театре не действие, — под которым подразумеваются случаи, когда два знаменитых актёра, страдающие близорукостью, делают вид, что они сражаются на дуэли и не надевают при этом очки, или когда красивый герой гонится по сцене с угрозами за очаровательной героиней, собираясь ограбить её, — а подлинные жизненные истории, обсуждение поступков, столкновения характеров, проявляющиеся в разговорах, обнажение душ, раскрытие провалов, короче — подлинное освещение жизни».

Однако в отличие от Ибсена, драматургия которого носила по преимуществу трагический характер, Шоу склонялся к юмору и сатире. Он был крупнейшим мастером комедии, и его недаром называют Мольером XX века.

Шоу — реалист, но он отнюдь не стремится к внешнему правдоподобию драматических ситуаций. Он создаёт ситуации, поражающие

сначала своей необычностью. Однако как они ни парадоксальны, по существу, в них получают выражение действительные жизненные конфликты, подаваемые автором с большой остротой. Шоу срывает маски, обнажая вопиющие противоречия жизни.

В большинстве пьес Шоу проблема ставится и разрешается не в действии, а в остроумных речах действующих лиц, откровенно говорящих о различных явлениях жизни общества. Поэтому писатель уделяет особое внимание диалогу и монологу. Шоу — мастер сценического диалога.

Излюбленным приёмом писателя является игра парадоксами. «Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду», — заявил однажды Шоу. И действительно, прикрываясь маской шутника, Шоу не раз бросал в лицо буржуазной публике горькие истины, облекая их в форму забавных парадоксов.

Парадокс, как известно, — это мнение, расходящееся с общепринятым и иногда даже противоречащее здравому смыслу. По большей части у Шоу это противоречие только кажущееся. Вот несколько образцов парадоксов Шоу: «Англичанин думает, что он нравственен, тогда как на самом деле он просто создаёт себе неудобства»; «Кто умеет — делает, кто не умеет — учит»; «Самый беспокойный человек в тюрьме — это её начальник»; «Величие — только одно из ощущений ничтожности»; «Жизнь уравнивает всех людей, смерть обнаруживает, кто из них значительней»; «Декаданс находит сторонников лишь тогда, когда он надевает маску прогресса»; «Опасайтесь человека, который не отвечает ударом на ваш удар: он не только не прощает вам, — он не даёт вам простить самого себя»; «Людам льстит не лести, а то, что их считают достойными лести».

Парадокс не только излюбленная форма речи персонажей Шоу. Действие пьес Шоу также построено на парадоксальных ситуациях, в которых обычное для буржуазного общества положение оказывается как бы перевернутым. Часто тот, кто кажется самым неразумным, в сущности, является наиболее мудрым из всех действующих лиц, а преступники и всякого рода нарушители законов, правил и обычаев у Шоу неизменно оказываются более нравственными, чем так называемые «моральные люди».

Рассматривая в своих пьесах различные проблемы, Шоу при этом отнюдь не обязательно подводит читателя и зрителя к определённом выводу. Финал пьес Шоу не содержит заключительной морали, а часто ставит перед публикой вопрос. Мысль Шоу раскрывается на протяжении всей пьесы, проходя через цепь взаимоотрицающих друг друга парадоксов. Для понимания его произведений много даёт сцена спора между великим учёным Ньютоном и художником Неллером в пьесе Шоу «В золотые дни доброго короля Карла» (In the Golden Days of Good King Charles, 1939). Ньютон утверждает: «Единственная совершенная фигура — это окружность». Неллер возражает: «Только тупицы могут в это верить. Окружность так же мертва, как и прямая линия. Рука живого человека не мо-

жет её провести; для этого пользуются циркулем; возьмите голову сахара и сделайте сечение, и вы получите такие гиперболы и параболы, эллипсы и овалы, которых и сам Леонардо не смог бы нарисовать, а каждый дурак может это сделать при помощи ножа и головы сахара. Я не верю ни в одну из этих выдуманных фигур. Линия, начертанная рукой художника — линия, которая струится, которая волнует, говорит, раскрывает, — вот линия, которая изображает божественное мастерство». Именно к этому и стремился в своих драматических произведениях Шоу.

Социальной почвой, на которой выросла драматургия Шоу, был подъём активности народных масс в борьбе против капитализма и развитие социалистического движения. Идейную заправку творчество Шоу получило на собраниях социалистов и на рабочих митингах, где горячо обсуждались общественно-политические вопросы. Шоу внёс в драматическое искусство новое и значительное содержание, облечённое в форму, в которой сочетались страстность митингового оратора, мастерство политического памфлетиста и полемиста и исключительно острое чувство драматизма конфликтов в современном обществе.

Основной темой всего творчества Шоу является критика капитализма. В своих пьесах, часто представляющих собой драматические памфлеты, он касается различных сторон жизни общества и выступает как обличитель господствующего класса.

«Пьесы неприятные». Первый цикл своих драматических произведений Шоу назвал «Пьесами неприятными» (Plays Unpleasant). В предисловии к изданию 1898 года Шоу указывал, что он рассматривает в своих произведениях не только судьбы и характеры отдельных людей. Зритель сталкивается здесь «с ужасными и отвратительными сторонами общественного устройства. Ужас этих отношений заключается в том, что обыкновенный, средней руки англичанин, человек, может быть, и почтенный и добродушный в личной жизни, и, может быть, даже мечтающий о тысячелетнем царстве благодати, в своих общественных проявлениях оказывается преступным гражданином, закрывающим глаза на самые подлые, на самые ужасные злоупотребления, если их устранение грозит ему потерять хотя бы один грош из своих доходов».

Иллюстрацией этого положения явилась уже первая пьеса Шоу «Дома вдовца» (Widower's Houses, 1892), в которой Шоу, по его собственным словам, показал, каким образом «почтенный средний класс и щеголяющая благородством своих чувств аристократическая молодёжь, как мухи на навозе, откармливаются и жиреют за счёт нищеты, ютящейся в трущобах».

Молодой человек из благородной семьи Гарри Трэнч влюбляется в дочь капиталиста Бланш Сарториус. Они помолвлены, но неожиданно Трэнч узнаёт, что состояние Сарториуса составилось из грошей, бесчеловечно выжатых им у бедняков, вынужденных снимать убогие жилища в трущобах, которыми владеет Сар-

ториус. Пылая благородным негодованием, Трэнч выражает своё возмущение Сарториусом и готов отказаться от Бланш, лишь бы не стать соучастником преступной эксплуатации бедняков. Сарториус смеётся над «сентиментальными взглядами» Трэнча и доказывает ему, что он сам живёт на доходы из того же источника. Тогда Трэнч вынужден признать: «Да, я вижу, что мы все — соучастники». Сарториус всё время подчёркивает, что деловой человек не может руководствоваться никакими моральными соображениями. Трэнч убеждается в том, что иллюзия, которую он питал относительно честного источника своих доходов, не выдерживает жизненного испытания. Он вынужден признать себя таким же эксплуататором бедняков, каким является и Сарториус.

Споры об ибсенизме, проблеме брака и о «новой женщине» получили отражение в пьесе «Волокита» (The Philanderer, 1893), которая, однако, значительно уступала по остроте содержания как первой, так и следующей пьесе цикла — «Профессия госпожи Уоррен» (Mrs. Warren's Profession, 1894).

В этой третьей пьесе Шоу показал, что в условиях капитализма честный труд не может обеспечить женщине необходимых средств к существованию и, как пишет Шоу, «единственный способ для женщины прилично обеспечить своё существование — это отдать свои ласки какому-нибудь мужчине, который может позволить себе роскошь содержать её». Дочь весьма респектабельной дамы, получившая высоко нравственное воспитание в пансионе для девушек из состоятельных семейств, Виви Уоррен узнаёт, что её мать составила своё состояние как содержательница публичных домов. Когда она с возмущением спрашивает мать, как могла та дойти до такого падения, госпожа Уоррен рассказывает ей историю своей молодости. Она происходила из рабочей семьи и смолоду вынуждена была зарабатывать. Она и её сёстры работали на фабрике. Две сестры, по словам госпожи Уоррен, были честными девушками, но ничего не достигли своей честностью: одна умерла от отравления свинцом на фабрике белил, другая вышла замуж за такого же бедняка, который начал пить, и на неё легло всё бремя содержания семьи и ухода за детьми. Госпожа Уоррен и её сестра Лиза избрали другой путь — нечестный, но это принесло им большие средства и независимое положение в обществе.

У госпожи Уоррен есть компаньон Крофтс, который берётся растолковать Виви, что ничего предосудительного в доходах её матери нет, ибо источники всякого богатства грязны: «Отказались ли бы вы от знакомства с кузеном моей матери герцогом Бельгравия только потому, что некоторые из своих доходов он получает с сомнительных предприятий? Не думаю, чтобы решились урезать доходы архиепископа Кентерберрийского из-за нескольких грешников и кабатчиков среди членов совета церковного попечительства... Если вы хотите с моралью и принципами считаться при выборе ваших знакомых, так лучше вам покинуть эту страну или вообще держаться подальше от приличного общества».

В «Пьесах неприятных» Шоу касается экономических основ буржуазного общества и показывает, что богатство господствующих классов построено на самой бессовестной эксплуатации народных масс. Он разрушает легенду о респектабельности буржуазии, обнажая грязные источники её процветания. При этом драматург подчёркивает, что ни о какой подлинной морали в среде богатых не может быть и речи, и все их претензии считаются нравственными людьми ложны.

«Пьесы приятные». Второй цикл пьес «Пьесы приятные» (Plays Pleasant) Шоу посвятил критике всех тех идеологических покровов, которые применяются господствующими классами для оправдания своей меркантильной и жестокой практики. Он указывал на то, что на протяжении веков создавались всякого рода романтические иллюзии для того, чтобы приукрасить действительное положение вещей. Развеять эти иллюзии, привить людям трезвый взгляд на различные жизненные явления и ставил себе целью Шоу.

В пьесах «Война и человек» (Arms and the Man, 1894) и «Избранник судьбы» (The Man of Destiny, 1895) Шоу стремится уничтожить тот романтический ореол, которым идеологи милитаризма окружают войну и воинские подвиги. В первой из названных пьес это выражено в противопоставлении романтического офицера-болгарина Саранова и деловитого наёмного воина швейцарца Блюнчли. В «Избраннике судьбы» Шоу выводит Наполеона. Он иронически характеризует его гениальность, которая, по его мнению, ограничивается открытием, что посредством пушек можно уничтожить большее количество людей, чем при помощи ружей и штыков. Наполеон выглядит у Шоу трезвым и деловитым человеком, хладнокровно рассчитывающим шансы на успех, не считаясь с количеством жертв, которые он может потребовать.

Вместе с тем в уста Наполеона вложена замечательная по афористической законченности характеристика лицемерия английской буржуазии: «Когда англичанин желает чего-нибудь, он никогда не говорит прямо, что он этого желает. Он терпеливо ждёт, покуда в его уме, неизвестно каким образом, не составится пламенного убеждения, что его нравственный и религиозный долг заключается в том, чтобы покорить себе тех, кто владеет желанным для него предметом... И всегда и на всё у него наготове эффектная поза нравственного человека. В качестве великого борца за свободу и национальную независимость завоевывает он и присоединяет к своей стране полмира, называя это колонизацией. Нужен ему, например, новый рынок для его залежавшихся манчестерских товаров, он сейчас же снаряжает миссионера проповедовать туземцам евангелие мира. Туземцы убивают миссионера; тогда он прибегает к оружию для защиты христианства; сражается за христианство; делает завоевания ради христианства и, как воздаяние с неба, захватывает рынок... Он гордится тем, что раб становится свободным, чуть только ступит ногою на почву Британии, а сам продаёт

детей своих бедняков, заставляя их под угрозой телесного наказания работать с шестилетнего возраста на фабриках по 16-ти часов в сутки... Он ничего не делает без принципа. Сражается с вами — из принципа патриотизма; грабит вас — из принципа деловитости; подерётся он с вами — это принцип мужественности; поддерживает он своего короля — это принцип лояльности; отрежет своему королю голову — это республиканский принцип. Его постоянный лозунг — долг, обязанности; но при этом он никогда не забывает, что гибель грозит той нации, у которой обязанности расходятся с выгодой...» Наполеон называет англичан «нацией лавочников», подразаемая, естественно, не весь народ, а буржуазию.

Типичный представитель этих лавочников выведен Шоу в пьесе «Кандида» (*Candida*, 1894). Это — Барджес, отец героини, «вульгарный, невежественный, но самоуверенный человек, смотрящий сверху вниз на труженика, нелегко добывающего свой хлеб, и готовый согнуться в дугу перед богатыми и чиновными людьми». Мы узнаём в этой характеристике те черты английской буржуазии, которые были классически сформулированы Марксом в его отзыве об английских реалистах XIX века.

Эксплуататорская практика и моральные принципы Барджеса вызывают неодобрение его зятя — священника Мореля, сторонника «христианского социализма». Морель во имя гуманности требует от Барджеса, чтобы тот улучшил условия труда и повысил жалование работницам своей фабрики. Барджес наконец уступает, но напрасно думает Морель, что он одержал нравственную победу над фабрикантом: тот делает это не из гуманных соображений, а для того, чтобы завоевать расположение муниципальных советников, так как от них зависит разрешение на контракт, которого добивается Барджес.

Разоблачённым оказывается и Морель. Этот прекраснодушный и велеречивый проповедник кротости, гуманности, самопожертвования в семейном быту оказывается человеком, который сам постоянно нарушает эти заповеди. В сущности, он эксплуатирует свою жену: на хрупкие плечи Кандиды ложится бремя постоянных забот о доме, в которых Морель не принимает никакого участия. Он слишком поглощён своим миссионерством, поучением других и не замечает, что не следует своим принципам ни в домашнем быту, ни в отношениях с женой. Морель любит Кандиду, но он невероятный эгоист, и только тогда, когда перед ним встаёт опасность потерять Кандиду, он начинает понимать, чем он ей обязан.

Соперником Мореля оказывается романтически настроенный поэт Марчбэнкс, который готов носить Кандиду на руках. Поставленная перед выбором, кому из двух любящих мужчин посвятить свою жизнь, Кандида решает остаться с мужем, так как она считает, что долг женщины помогать тому, кто слабее, а слаб из них двоих именно самоуверенный Морель. В лице Кандиды Шоу выводит женщину скромную и трудолюбивую, без шума и громких слов проявляющую действительную заботу об окружающих её

людях. Шоу считает, что радетелям о благе человечества, прежде чем приниматься за свои обширные планы, следует начать с того, чтобы позаботиться о самых близких им людях.

В рассмотренных пьесах Шоу обличает пороки буржуазного общества и развенчивает идеологические построения, созданные для оправдания их. При этом он считает, что вместо далеко идущих планов, которые представляются Шоу утопией, каждому следует по мере сил и возможностей скромно осуществлять разумные принципы в своей собственной жизненной практике. Так преломляется в пьесах Шоу его фабианство, сводящееся, в сущности, к пресловутой теории «малых дел». Критика различных сторон буржуазной действительности завершается, таким образом, в пьесах Шоу повестью реформизма.

«Цезарь и Клеопатра». Из произведений, составивших сборник «Три пьесы для пуритан» (*Three Plays for Puritans*), «Ученик дьявола» (*The Devil's Disciple*, 1897), «Обращение капитана Брассбаунда» (*Captain Brassbound's Conversion*, 1897) мы остановимся лишь на третьей — «Цезарь и Клеопатра».

«Цезарь и Клеопатра» (*Caesar and Cleopatra*, 1898) — пьеса с замыслом двойного рода. С точки зрения художественной она была написана как бы в полемике против шекспировского метода исторической драмы, который Шоу считал романтическим. Пьеса должна была служить подкреплением задорному тезису Шоу о том, что он «лучше Шекспира». Не любовь играла главную роль в истории египетской царицы, а политика, и это Шоу демонстрирует в своей пьесе, показывая взаимоотношения между завоевателями-римлянами и египтянами. Шоу и здесь касается вопроса о британской завоевательной политике. Шоу противопоставляет Цезаря английским политикам, изображая его трезвым «реалистом», умно и последовательно действующим для осуществления поставленной цели. «Мой Цезарь, не в пример нынешним политикам, не врёт тогда, когда его можно уличить во лжи...» — говорил Шоу о своём герое, придавая ему черты умеренного либерала. Раб Цезаря Британ выведен в пьесе как воплощение бесцеремонности английских империалистов.

«Человек и сверхчеловек». В 1903 году Шоу выступил с пьесой «Человек и сверхчеловек» (*Man and Superman*), которую он сам в подзаголовке обозначил: «комедия и философия». К пьесе было приложено «Руководство и карманный справочник для революционеров» (*The Revolutionist's Handbook and Pocket Companion*) — собрание афоризмов и парадоксов на различные общественные темы.

Шоу не удалось создать произведения, которое органически скрепило бы многочисленные вопросы, поднятые им. Мало того, что Шоу счёл нужным дополнить пьесу отдельным публицистическим приложением, сама она также распадается на две части. Первую составляет история нового Дон Жуана — Теннера и Анны, вторую — обширный вставной эпизод — сцена в аду, не имеющая прямой связи с фабулой.

«Человек и сверхчеловек» — первое произведение, в котором Шоу изложил свою философию природы. Отвергая дарвинизм, Шоу объявил себя последователем Ламарка. Он считал, что развитие в природе происходит под влиянием некоей таинственной «жизненной силы» (life force), которая будто бы и обусловила как переход от неорганической природы к органической, так и развитие растительных и животных видов. Эта идеалистическая теория изложена в предисловии, в самой пьесе Шоу лишь частично использует её для объяснения взаимоотношений героя и героини.

Шоу считает одной из романтических иллюзий мнение, будто мужчина играет активную роль в любви, завоёвывая взаимность женщины. На этой романтической иллюзии, в частности, построена и знаменитая легенда о Дон Жуане. По мнению Шоу, всё это неверно, ибо «жизненная сила» воплощается не в мужчине, а в женщине, которой и принадлежит, по существу, наиболее активная роль в любви. Не мужчина завоёвывает женщину, а наоборот, женщина мужчину, у мужчины остаётся лишь иллюзия, будто выбор делает он, тогда как, на самом деле, он всего лишь беспомощная жертва «жизненной силы», действующей через женщину. На этом и построен комический сюжет, в котором Джон Теннер попадает в сети, расставленные Анной. Так переворачивает Шоу сюжет о Дон Жуане и донне Анне. Эта часть комедии, при всей своей забавности, имеет, однако, лишь второстепенное значение. Действительным ядром произведения является сцена в аду, где Джон Теннер беседует с дьяволом, произносящим замечательно глубокие и остроумные речи, направленные против буржуазной цивилизации. Этот эпизод высоко оценил Л. Н. Толстой, нашедший много общего со своими мыслями в той критике социальной несправедливости, какую дал Шоу.

Несмотря на своё вызывающее название, «Руководство и карманный справочник для революционеров» отнюдь не содержит какой-либо теории революционной борьбы против капитализма. Шоу и здесь выступает прежде всего как критик пороков буржуазного общества. Что же касается вопроса о путях преобразования общественного строя, то этому посвящён эпизод пьесы, где выводятся представители различных течений социального движения на Западе. Шоу в одинаковой степени не приемлет социал-реформизм и анархизм, понимая под последним всякого рода попытки изменить существующий строй посредством революционного насилия. Он возвращается к своей теории «малых дел», дополняя её теорией «жизненной силы», которая будто бы сама окажется фактором, способствующим прогрессу, и это будет достигнуто в результате биологического усовершенствования человеческой природы. Приходится отметить, что во взглядах Шоу в период написания «Человека и сверхчеловека» были серьёзные идеалистические заблуждения. В этом отношении он близок к Уэллсу, также считавшему, что решению социальных вопросов должно предшествовать перевоспитание самих людей.

«Майор Барбара». Обострение классовой борьбы, подъём рабочего движения в Англии и влияние революции 1905 года в России вызвали новый подъём критических мотивов в следующих пьесах Шоу, в которых поставлены большие общественные вопросы.

Острой социальной тематикой насыщена пьеса «Майор Барбара» (*Major Barbara*, 1905). Центральная тема произведения — вопрос о бедности и богатстве. Шоу констатирует вопиющие факты социального неравенства: огромные богатства незначительного меньшинства и нищету народных масс. Он отвергает сентиментальное возвеличение «честной бедности», считая, что нищета народа даёт лишь отрицательные результаты: физическое истощение, низкий культурный уровень, моральную деградацию. Так как буржуазия пыталась посредством всякого рода филантропических мероприятий успокоить недовольство рабочих, Шоу обратился к этой теме. Он разоблачает крупнейшую из буржуазных филантропических организаций — «Армию спасения», в которой героиня пьесы Барбара является «майором». Шоу создаёт очень остроумный и верный парадокс: благотворительность буржуазии не уничтожает бедность, а, наоборот, содействует её сохранению.

Разоблачает Шоу также и другой метод, применяемый буржуазией в целях разложения рабочего класса, — создание рабочей аристократии. Фабрикант оружия Андершафт создаёт на своём заводе целую иерархию среди рабочих и служащих, ставя одних над другими и тем самым разобщая их.

Первоначально Шоу хотел назвать пьесу «Профессия Эндрю Андершафта», но, так как это слишком напоминало бы «Профессию госпожи Уоррен», он отказался от этой мысли, однако именно Андершафт является центральным персонажем пьесы. Он сам характеризует себя, говоря, что его девизом являются слова: «Без стыда». Этот торговец смертью признаёт: «В моей морали, в моей религии должно быть место пушкам и торпедам». Война для него — бизнес: «Вспомните моря крови, — и ни одной капли этой крови не пролито за правое дело! — вытоптанные нивы мирных крестьян, работающих в поле под огнём неприятеля, злобу трусов и лжецов, которые подстрекают других к войне для удовлетворения своего национального тщеславия! Всё это приносит мне доход: я только богатею и получаю больше заказов, когда газеты об этом трубят».

Как показывает Шоу, действительными руководителями Англии являются именно такие капиталисты. И когда пасынок Андершафта что-то начинает бормотать о правительстве, фабрикант оружия гордо заявляет ему: «Я — правительство твоей страны. Я и Лейзерс. Неужели ты думаешь, что десяток дилетантов, вроде тебя, усевшихся рядом в этой дурацкой говорильне, могут управлять Андершафтом и Лейзерсом! Нет, мой друг, вы будете делать то, что выгодно нам. Вы объявите войну, если нам это будет угодно, и сохраните мир, если нам это подойдёт. Вы обнаружите, что промышленности требуются такие-то мероприятия, как раз тогда, когда мы решим эти мероприятия провести. Когда мне нужно

будет повысить дивиденды, вы найдёте, что это государственная необходимость. Когда другие захотят понизить мои дивиденды, вы призовёте на помощь полицию и войска. И за всё это вы получите поддержку и одобрение моих газет, а также удовольствие вообразить себя великими государственными деятелями».

Трудно яснее сказать о зависимости государственного аппарата Англии от крупных капиталистов.

Действие пьесы построено на конфликте между Андершафтом, с одной стороны, и его дочерью Барбарой и её женихом Казенсом — с другой. Андершафт — типичный стяжатель и хищник, живущий эксплуатацией народа, Казенс и Барбара — гуманные люди, желающие улучшить положение бедных тружеников. Но они мечтатели, они предаются иллюзиям, будто филантропия может вывести народ из нищеты. Андершафт открывает им глаза на бесплодность благотворительных мероприятий. Шоу не преминул создать парадоксальную ситуацию, в которой капиталист открывает приверженцам народа глаза на то, какие средства являются наиболее действительными. Андершафт обращается к Барбаре и Казенсу со словами: «Идите делать со мною взрывчатые вещества. Тот, кто умеет взрывать на воздух людей, сумеет взорвать на воздух и общество. История мира есть история тех, у кого было достаточно храбрости, чтобы не убояться этой истины».

Фабианец Шоу, проповедовавший принцип постепенных реформ, в этой пьесе поднимается до признания насилия как средства переустройства общества. Пьеса проникнута отрицанием морали долготерпения, которую буржуазия усиленно прививает народу. Шоу бьёт здесь и по социал-реформизму, стремящемуся отвести недовольство народных масс в русло частных реформ. Он вкладывает в уста Андершафта слова: «Если наши честные люди предпочитают проповедовать и прятаться в кусты вместо того, чтобы покупать моё оружие и драться с негодяями, меня винить не за что. Я фабрикую пушки, но не храбрость и стойкость убеждений!» Казенс соглашается стать помощником, а затем наследником Андершафта и вступить во владение пушечными заводами. Им руководит не желание разбогатеть, а стремление получить в руки оружие, которое должно послужить целям борьбы за освобождение народа.

И всё же Шоу уплатил и в этом произведении значительную дань фабианству. Рабочие представлены в пьесе только как страдающая масса, и среди них нет никого, кто мог бы бороться за интересы народа. В качестве наиболее положительного героя Шоу изображает буржуазного интеллигента Казенса.

При всех противоречиях и парадоксальности ситуаций пьесы, из которых главным является то, что наиболее правильные и трезвые взгляды на общество выражает капиталист, «Майор Барбара» — одно из наиболее значительных произведений Шоу, ценное и в наше время своей критикой буржуазной филантропии, парламентаризма, разоблачением милитаризма агрессивной империалистической буржуазии; а призывы к решительным действиям для

борьбы против бесчеловечного капиталистического общества свидетельствуют о том, что Шоу, борец и ниспровергатель, оказался в данной пьесе сильнее Шоу-фабианца.

Накануне первой мировой войны. В последующие годы вплоть до первой мировой войны Шоу создаёт ряд пьес, посвящённых отдельным сторонам современной жизни. В особенности его занимает проблема семьи и брака, которой посвящены пьесы «Женитьба» (*Getting Married*, 1908), «Мезальянс» (*Misallians*, 1910), «Первая пьеса Фанни» (*Fanny's First Play*, 1910). Положение науки в буржуазном обществе отражено в пьесе «Врач на распутье» (*The Doctor's Dilemma*, 1911). В пьесе о Шекспире «Смуглая дама сонетов» (*The Dark Lady of the Sonnets*, 1910) Шоу ставит вопрос о необходимости создания национального театра в Англии. «Андрокл и Лев» (*Androcles and the Lion*, 1912—1913) — антирелигиозная комедия.

В «Пигмалионе» (*Pygmalion*, 1912) Шоу обращается к проблеме соотношения между культурой и языком. В начале комедии подчёркивается внешнее различие между языком образованных и богатых слоёв общества и языком народных низов. Правильная речь считается признаком культуры. Лингвист Хиггинс решает преодолеть эксперимент и берётся доказать, что посредством соответствующей лингвистической тренировки можно любому человеку придать обличие культурности. С этой целью он берёт к себе в дом бедную цветочницу Элизу, говорящую на диалекте лондонских низов, и прививает ей речевые навыки культурной среды. Шоу показывает на ряде персонажей, что внешняя культура, проявляющаяся, в частности, в языке и манерах людей так называемых образованных классов, отнюдь не обязательно сочетается с подлинной внутренней культурой.

История Хиггинса и Элизы имеет и другую сторону. Профессор лингвистики Хиггинс выступает в роли нового Пигмалиона. Как известно, в древнегреческом мифе скульптор Пигмалион создал столь прекрасную статую Галатеи, что сам влюбился в неё. Своей страстью он оживил статую. Точно так же Хиггинс думает, что, научив Элизу правильной речи и светским манерам, он создал её как человека. Но миф о Пигмалионе получает у Шоу парадоксальное воплощение. Хиггинс прививал Элизе лишь черты внешней культуры, а эта простая девушка обнаруживает подлинную внутреннюю культуру и, как оказывается, в этом отношении превосходит своего творца, человека рассудочного, не верящего ни в какие духовные ценности. Хиггинс был убеждён, что он сделал Элизу человеком, на деле же обнаруживается, что человеческое в нём пробуждает она. И всё же эгоизм Хиггинса столь велик, что он не в состоянии понять Элизу. Она покидает его дом, и только тогда Хиггинс понимает, что он не оценил по достоинству душевных качеств своей «Галатеи».

В годы первой мировой войны. Шоу занял двойственную позицию в годы первой мировой войны: не став на путь решительного

осуждения её, писатель вместе с тем продолжал свою критику правящих классов Англии, что сказалось в серии небольших пьес, созданных Шоу в это время и составивших сборник «Пьески о войне» (Playlets of the War, 1919). В него входят «О'Флаэрти, кавалер ордена Виктории» (O'Flaherty, V. C.), где разоблачается бесплодность героизма в несправедливой войне; «Огустус выполняет свой долг» (Augustus Does his Bit) — правдивый фарс, изображающий тупость и неспособность правящих классов отстоять интересы Англии в войне; «Император Перусалемский» (The Inca of Regusalem) — сатира на немецкий милитаризм; «Аннаянска, большевистская императрица» (Annajanska, the Bolshevik Empress) — пьеска, в которой фарсовые положения и романтические переживания не очень удачно используются Шоу для обсуждения столь серьёзной проблемы, как вопрос о революционных методах борьбы против милитаризма.

В Одно из лучших произведений Шоу — «Дом, где разбиваются сердца» (Heartbreak House). Пьеса была написана в 1917 году, впервые опубликована лишь по окончании первой мировой войны в 1919 году и увидела свет рампы в 1920 году.

Бернард Шоу в подзаголовке определил эту пьесу как «фантазию в русской манере на английские темы». Он прямо указывал, что «Дом, где разбиваются сердца» написан в подражание образцам русской реалистической драмы. В предисловии к пьесе Шоу писал, что «Дом, где разбиваются сердца» — это «вся культурная бездельничающая Европа накануне войны». Он напоминает читателям, что до него в драматической форме представили картину этого общества русские писатели Л. Н. Толстой в «Плодах просвещения» и Чехов в «Иванове», «Дяде Ване», «Чайке» и «Вишнёвом саде». Толстой, по словам Шоу, разоблачил это общество «со свирепым презрением. Толстой не расточал на него своих симпатий; для него это был дом, в котором Европа умерщвляла свою душу... Толстой не был пессимистом; он не был расположен оставить это здание в неприкосновенности, раз он мог обрушить его на голову этих приятных и милых сластолюбцев, обитавших в нём, и с таким намерением он и бил по нему своей киркой. Для него обитатели дома были людьми, отравленными опиумом, и он считал, что для излечения этих пациентов надо их грубо схватить и трясти до тех пор, пока с них не сойдёт одурь». Нечто подобное стремился сделать в данной пьесе и Шоу по отношению к своим английским «пациентам».

В доме-усадьбе капитана Шотовера встречается большая группа людей, типичных представителей высших классов, живущих совершенно бессмысленно и бесплодно. Ключом к пьесе являются следующие слова Шоу из предисловия: «Точно так же, как совершенно норвежские пьесы Ибсена показывали жизнь интеллигенции и буржуазии всей Европы, так эти глубоко русские пьесы изображали то, что было во всех усадьбах Европы... Те же самые милые люди, и та же самая полная бесплодность... Они желали лишь того, чтобы их жизнь была осуществлением любимых романов и поэм;

и если они могли, то без всякой щепетильности проживали доходы, для приобретения которых ничего не делали. Они составляли единственную часть нашего общества, у которой был досуг для занятий высокой культурой, и превратили её в экономический, политический и, насколько возможно, моральный вакуум».

В «Доме, где разбиваются сердца» Шоу представил среду «культурных бездельников». Ни у кого из них нет настоящего дела. Живут они крайне бестолково. Дом капитана Шотовера — символ этой бездельничающей Англии. Фантазии Шоу угодно было представить этот дом неким подобием корабля. Но это какой-то сумасшедший корабль. Как говорит капитан Шотовер, «корабль пьяного шкипера разбивается о скалы, гнилые доски разлетаются в щепы, ржавые болты разъезжаются, и команда идёт ко всем чертям, как крысы в капкане». Не менее выразительны слова Гектора, говорящего о «темнице душ, которую мы называем Англией».

Эти люди достаточно умны, чтобы понимать бесплодность своей жизни, но они не обладают энергией, чтобы жить иначе. Они не лишены остроумия и подчас очень метко характеризуют самих себя и себе подобных. Гектор подводит итог этим характеристикам, говоря, что он и все окружающие — «целая серия идиотов с разбитыми сердцами».

Из этой среды несколько выделяется Менген — человек дела, коммерсант и политик. Он один из хозяев жизни в буржуазном обществе, «одна из тех свиней, для которых вселенная нечто вроде кормушки, куда они тычутся своим щетинистым рылом, чтобы набить себе брюхо», — как говорит капитан Шотовер.

В эту среду попадает Элли Дэн, бедная девушка, полная романтических иллюзий о жизни, которые быстро развеиваются в прах. Тогда она ударяется в другую крайность и решает быть практичной в буржуазном смысле. Но и это проходит. В конце пьесы она заключает «мистический союз» с капитаном Шотовером, означающий, что Элли вместе со стариком осуждают бесплодную и пустую жизнь «дома, где разбиваются сердца» и будут стремиться жить по-иному.

Капитан Шотовер — на первый взгляд чудаковатый старик, поступки которого кажутся безумными. Он действительно ведёт себя необычно, но, выражаясь словами Шекспира, в его безумии есть система. Шотовер всеми силами души ненавидит окружающую жизнь. Когда он был молод, он жил по-настоящему, действовал, боролся, покорял природу, преодолевал препятствия и был в десять раз счастливее, чем те, для кого богатство является целью жизни. Особенно ненавидит Шотовер Менгена, ибо тот воплощает главное зло буржуазного мира — власть денег. Шотовер хочет уничтожить Менгена и ему подобных, и для этого старый чудак хранит у себя огромные запасы динамита.

В финале пьесы, действие которой происходит во время первой мировой войны, над «домом, где разбиваются сердца» появляются немецкие аэропланы. Дом сотрясается от взрыва бомб, упавших

в саду. Там, в яме смерть настигает Менгена. Затем опасность проходит, возвращается покой, и первое чувство тех, кто остался в живых, прекрасно выражает Гектор: «Да, незредимы. И до чего же опять стало невыносимо скучно». Элли жаждет любой катастрофы, которая вывела бы «дом, где разбиваются сердца» из спячки. Напомним, что пьеса была закончена Шоу в 1917 году. Не случайно поэтому финал её наполнен ощущением предстоящих больших перемен. Шоу предсказывает, что вслед за потрясениями, вызванными войной, не наступит покоя. Должны последовать другие, более мощные взрывы, которые в конце концов разрушат «дом, где разбиваются сердца».

Драматургия Шоу 20—30-х годов. Сознание глубокого кризиса, охватившего буржуазное общество, пронизывает всё творчество Бернарда Шоу в период после окончания первой мировой войны. В своих новых произведениях он продолжает критику пороков буржуазного строя, составлявшую основное содержание его произведений и до первой мировой войны. Писатель чутко реагирует на важнейшие явления современности и отзывается на них в пьесах парадоксальных по форме и, как всегда, острых в постановке различных вопросов.

Грандиозная «метабиологическая драма» «Назад к Мафусаилу» (*Back to Methuselah*, 1921) представляет собой развёрнутое выражение философии истории Бернарда Шоу. Действие этой драмы начинается в раю, где живут Адам и Ева, и через пять больших актов проходит вся история человечества, как её представляет себе Бернард Шоу. Начиная с первых моментов существования человечества, считает Шоу, люди сами усложняют себе жизнь, создают иллюзии о ней, и когда он во второй части драмы приходит к изображению современного мира, то рисует картину полнейшего хаоса и неразумия, господствующих в жизни.

Какой же выход видит Шоу из тупика буржуазной цивилизации, критике которой посвящено много блестящих страниц во второй части произведения? Как и Герберт Уэллс, Шоу приходит к выводу, что несовершенство общественной жизни объясняется несовершенством самого человека. Главным препятствием для человека на пути к достижению разумной жизни является краткость его земного существования. Не успевает человек научиться немного понимать действительность, как ему уже приходится умирать, и каждое поколение повторяет ошибки предшественников, добавляя новые заблуждения. Для того чтобы люди стали разумными, нужно продлить их жизнь до «Мафусаилова века», то есть чтобы они жили 300 лет. Вторая половина пьесы представляет собой фантазию на тему о том, как человечество достигло долголетия. В пятой части изображается жизнь в 31920 году, когда человечество пришло к крайнему пределу в своём развитии. В эту эпоху, как представляется Шоу, физиологические функции человеческого организма окажутся сведёнными до минимума, тогда когда как дух, интеллект, достигнет необычайной высоты. Деторождение

будет заменено откладыванием яиц. То, что составляло в «доисторический» период содержание жизненного развития человека, здесь является лишь временем его утробного существования. Пока человеческий зародыш развивается в скорлупе гигантского яйца, он проходит весь тот путь, который раньше составлял детство, отрочество, юность, и, разбивая скорлупу, рождаясь на свет, человек выходит уже интеллектуально созревшим и способным к разумной жизни.

Вся эта утопия, напоминающая фантазии Уэллса, при всём остроумии отдельных ситуаций отражает идеалистический характер воззрений Шоу на историю, в которой он отводит важнейшую роль биологическому фактору, пресловутой «жизненной силе»; о ней он писал ещё в пьесе «Человек и сверхчеловек». Но наряду с этим «Назад к Мафусаилу» содержит замечательные по остроте критики эпизоды о современной писателю Англии. Таковы, в частности, сцены, в которых сатирически изображён буржуазный политический мир во время первой мировой войны. В образах Берджа и Любена Шоу изобразил Ллойд Джорджа и Асквита, которые для него являются типичными представителями буржуазного политиканства.

Мировой экономический кризис, разразившийся в 1929 году, вызвал возвращение Шоу к злободневной социально-политической тематике. Он создаёт пьесу «Тележка с яблоками» (The Apple Cart, 1929), содержащую резкую критику буржуазного парламентаризма. Как всегда, Шоу прибегает для этой цели к парадоксу. В пьесе, действие которой происходит будто бы в 1962 году, разыгрывается конфликт между английским королём Магнусом и кабинетом министров. Шоу констатирует полное разложение буржуазной демократии. «Политическая жизнь,— говорит Магнус,— бывшая когда-то центром притяжения для тех, кто обладал способностями, интересом к служению обществу и честолюбием, стала теперь прибежищем немногих самовлюблённых ораторов, политических интриганов, для которых закрыты все другие возможности отличиться...» Это происходит потому, что «все таланты и гении страны скуплены теми, кто распоряжается массой незаработанных денежных средств». Вывод Магнуса: «Демократия — лишь шарлатанство».

Министр энергетики Лизистрата в длинной речи иллюстрирует это, рассказывая о том, что фактическая власть в стране находится в руках крупнейшего монополистического объединения «Ремонт лимитед». «Моё министерство,— говорит Лизистрата,— предоставляет энергию всем нуждающимся в ней; но эта энергия обходится вдвое дороже, чем следовало бы, потому что всякое новое изобретение скупает и держит под спудом компания «Ремонт лимитед».

Особенно большой интерес представляет второй акт комедии, в котором Шоу ставит вопрос о зависимости Англии от США. В результате долгов, возникших во время первой мировой войны, Англия оказывается в полной зависимости от американских капиталистов. Отчаявшись получить причитающиеся им деньги, они при-

думывают такой политический ход: США, бывшие когда-то английской колонией, отказываются от своей независимости и объявляют о том, что входят в состав Британской империи на правах доминиона. С этим известием американский посол Ванхэтэн является к королю Магнусу. Ванхэтэн говорит о всестороннем проникновении американского влияния в Англию. «Мы находим в Англии всё, к чему привыкли у себя в Америке, — говорит он. — Наши готовые изделия, наши книги, наши пьесы, наши игры, наши церкви и христианскую науку, наших шарлатанов-врачей, наше кино и наш звуковой фильм — одним словом, наши товары и наши идеи. Политическое объединение явится лишь официальным признанием уже совершившегося факта».

Король Магнус понимает, что это объединение — «ловушка, в которой Англия погибнет». Шоу проявил большую политическую дальновидность в этой пьесе, отразив в ней один из важнейших фактов международной политической жизни. Он выступил поборником независимости Англии. Король Магнус замечает, что если победит Америка, то «победит глубокая провинция», где всё ещё обучают детей по учебникам деревенской школы XVIII столетия. Лизистрата говорит о необходимости борьбы за независимую демократическую Англию: «Бороться за старую Англию и возглавить новую партию против компании «Ремонт лимитед», т. е. против власти монополистов».

Критикуя представителей буржуазных партий, Шоу также сатирически изображает агентов буржуазии в рабочем движении. Таков «рабочий» министр Бонарджес, английский тред-юнионист, откровенно признающий, что он обманывает пролетариев. Ни в какую демократию он не верит, демагогические речи служат ему лишь средством достижения власти. Как показывает Шоу, среди министров Магнуса едва ли не самым реакционным является именно Бонарджес. «Да, мы знаем, чего стоит демократия, — говорит он. — Нам нужен сильный человек». Хотя Шоу и не даёт в этой пьесе ответа на то, каким образом Англия может преодолеть экономический и социально-политический кризис, переживаемый ею, пьеса в целом содержит меткую характеристику положения страны, не утратившую своего интереса и в настоящее время.

В пьесе «Горько, но правда» (Too True to be Good, 1932) Шоу даёт выразительную характеристику духовного кризиса английского буржуазного общества после первой мировой войны. Фарсовые ситуации этого произведения служат поводом для целого «соборания проповедей со сцены», как сказано в подзаголовке. Шоу начинает с парадоксальной ситуации. В богатом доме лежит больная девушка. Врачи стараются вылечить её от болезни и ищут микроб, который её заразил. Неожиданно появляется этот микроб и заявляет, что не он заразил девушку, а она его: «Эти твари, называемые людьми, носят в себе столько отвратительных болезней! Они заражают ими нас, бедных микробов. А вы, врачи, утверждаете, что это мы заражаем их». Больная не может выздо-

роветь, ибо она живёт в нездоровой обстановке. Когда она остаётся одна, появляется вор, который уговаривает её бежать из дома.

В следующих затем двух актах, Шоу сводит группу разнообразных персонажей, чьи парадоксальные взгляды и причудливое поведение напоминают «Дом, где разбиваются сердца». Все они в большей или меньшей степени избавились от традиционных взглядов и иллюзий, но тем не менее жизнь их от этого не стала разумнее. Идею пьесы выражает в заключительной проповеди Обри, который характеризует безысходность жизни людей буржуазного общества. Он говорит: «Война была для нас жаркой теплицей, где мы сразу созрели, как цветы поздней весной после лютной зимы. И к чему же это привело? А вот к чему: мы переросли нашу религию, переросли наш политический строй, переросли наши собственные силы ума и сердца. Роковое словечко «не» как бы по волшебству внедрилось во все наши верования...»

Обри говорит о духовном кризисе как старшего, так и молодого поколения буржуазной интеллигенции, идеалы и иллюзии которых были разбиты войной: «Все они опускаются, бесцельно опускаются, безнадежно опускаются в бездну и пустоту. Все они сотканы из чего-то фантасмагорического, нереального, противонормального и совсем негодного. Нельзя в них поверить — так они абсурдны, но ведь не выдуманы они. Никакой драматург — будь он самым базудержным лжецом, не осмелился бы выдумать этих людей, разум которых, души которых обнажены, оголены... Как нам вынести эту ужасную новую голизну, — голизну души? Скрывали друг от друга наготу свою одеяниями великолепного идеализма, и жизнь друг для друга была выносима. Но теперь! Молнии войны прожгли безобразные дыры в ангельских одеждах, и наши души теперь в лохмотьях, в отрепьях. И те, кто видел нас в одеждах, молодые, они всматриваются в дыры и видят сквозь них ужасную голую правду. Но разве испуганы они? Нет, они торжествуют. Наконец-то они разоблачили нас. Они обнажают свои души, и когда мы, старшие, хватаемся в отчаянии за старые тряпки, чтобы скрыть эту наготу, жадно срывают они с нас последние лохмотья. И вот мы друг перед другом — голые».

Некоторые персонажи пьесы сознают, что так долго жить нельзя. Они ищут дела, разумного применения своих сил. Обри так же говорит о том, что нельзя жить с одним лишь отрицанием и необходимо «найти путь жизни, для себя и для всех нас, иначе мы погибли».

«Горько, но правда» — произведение, созданное Шоу после поездки в СССР. В одном из финальных эпизодов Шоу противопоставляет дряхлеющей капиталистической Англии, из которой, по словам одного из персонажей, все бегут, страну, которую он называет «Союзом Федеративных Разумных Республик — СФРР». Шоу имеет здесь в виду СССР, эту, как выражается одно из действующих лиц, «непонятную страну, где не уважают даже собственности». И этот

же персонаж горестно восклицает по поводу Англии: «Вернётся ли родная страна к разуму, сэр. Вот в чём вопрос!»

В последних пьесах Шоу, как и в ранних его произведениях, при всей остроте критики буржуазного общества и при понимании того, что необходимо перестроить всю социальную жизнь Англии, он, однако, не может указать реального выхода; причина этого лежит в том, что Шоу не верил в силы и способности народа выполнить эту задачу. Большую роль в этом заблуждении сыграло растлевающее влияние социал-реформизма на рабочее движение Англии, а также то, что буржуазия создала особый слой рабочей аристократии. Наблюдая эти явления в Англии, Шоу выводит из них «закономерность», будто бы политическая развращённость привилегированной части рабочего класса и невежество масс делают народ неспособным понимать собственные интересы. Лишь в среде интеллигентных представителей буржуазии могут появиться убеждённые сторонники социализма — вот парадокс, безусловно неверный, лёгший в основу пьесы «На мели» (*On the Rocks*, 1933). В этой комедии вожди рабочей партии отвергают план социалистического переустройства в Англии, а сторонниками его оказываются представители господствующего класса.

В комедиях «Простачок с Нежданных Островов» (*Simpleton of the Unexpected Isles*, 1936), «В золотые дни доброго короля Карла» (*In the Golden Days of the Good King Charles II*), «Миллионерша» (*The Millionairess*, 1936), «Женева» (*Geneve*, 1936) и других пьесах, изобилующих обычными для Шоу парадоксами, он продолжал ту критику буржуазного общества, которая проходит через всё его творчество. Но и в этих художественных произведениях он не создал ситуаций и не вывел персонажей, которые указывали бы действительные пути преобразования социального строя. Уже во время второй мировой войны он выпустил публицистическую книгу «Политический справочник для всех» (*The Political What's What*, 1944), в которой подвёл итоги своим наблюдениям над общественной жизнью, над развитием науки и культуры. Здесь Шоу ещё раз сформулировал своё отрицательное отношение к капитализму, повторив и то, что он остаётся сторонником постепенного преобразования социального строя. Он указывает на Советский Союз как на страну, давшую всему миру образцы разрешения острейших общественных противоречий. Советское решение аграрного и национального вопроса и создание демократической системы народного просвещения, указывает Шоу, должны послужить примером для всех стран. Хотя и в этой книге Шоу немало теоретической путаницы, она тем не менее свидетельствует о том, что Шоу был глубоко убеждён в необходимости создания социалистической организации общества в Англии и во всём мире.

Непримиримый враг капитализма, противник буржуазного парламентаризма, убеждённый антимилитарист, неизменный друг СССР, Бернард Шоу своими талантливыми и остроумными драма-

тическими произведениями сыграл большую прогрессивную роль в литературе новейшего времени. Всё своё дарование он посвятил делу создания искусства, насыщенного большими общественными вопросами, и лучшие его произведения надолго сохранят своё значение.

НОВЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА

(1918—1955)

Декадентская литература. В XX веке, особенно после второй мировой войны, декадентские тенденции, уже ранее имевшиеся в английской литературе, получили новый стимул для оживления. Этому способствовала вся обстановка разложения буржуазной культуры эпохи империализма.

Д. Джойс. Типичным представителем декаданса в литературе XX века был ирландец Джеймс Джойс (James Joyce, 1882—1941).

В первом сборнике рассказов «Дублинцы» (Dubliners, 1914), Джойс выступил как бытописатель жизни городских низов, близкий по своей творческой манере к натурализму. Но уже в его следующей книге «Портрет художника в молодости» (The Portrait of the Artist as a Young Man, 1916) обозначился новый метод Джойса, получивший затем развитие в других произведениях. Герой книги Стивен Дедалус, молодой ирландец, напоминающий самого автора, чувствует гнёт бессодержательной жизни обывателей, окружающих его. С болезненной настойчивостью сосредоточивает он внимание на отрицательных сторонах действительности. Мысли и ощущения героя переданы Джойсом посредством внутренних монологов, в которых внешний мир предстаёт через восприятие Стивена Дедалуса.

Своей кульминации метод Джойса достиг в обширном романе «Улисс» (Ulysses, 1922), содержание которого составляет описание одного дня в жизни трёх обитателей Дублина. Это — буржуа Блум, его жена Марион и тот же Стивен Дедалус. Не опуская ни одной детали, писатель показывает, что делали, думали, говорили, чувствовали эти три лица в течение дня. Джойс создаёт сложную kaleidoscopicкую картину. Он как бы выворачивает героев наизнанку. Циничный буржуа Блум, его чувственная жена и мятущийся Стивен Дедалус, этот неприкаянный интеллигент, выведены как представители всего человечества, запутавшегося в неразрешимых противоречиях, бессельно и бесплодно растрачивающего силы в процессе хаотичной жизни.

Констатируя, что буржуазная цивилизация зашла в тупик, Джойс вместе с тем не в состоянии найти выхода из него. Вся ненависть Джойса к сытым, самодовольным мещанам выразилась в образе Блума. Но и Стивен Дедалус отнюдь не предстаёт как положительный герой, ибо у него нет сил для борьбы против строя жизни, засасывающего человека в болото обывательщины.

Метод Джойса представляет собой доведение принципов натурализма до той крайности, которая стоит на грани абсурда. Мелочность и дробность описаний приобретает в романе такой характер, который нарушает действительные пропорции жизненных явлений. Читателю становится трудно улавливать, о чём собственно идёт речь на многих страницах романа, — в такие дебри детализации входит Джойс. Писатель вводит в повествовательную ткань сложную символику. «Улиссом» в романе является Блум, покинувший утром свой дом и возвращающийся в него ночью, совершив своеобразную «Одиссею». Многие страницы романа представляют собой воспроизведение беспорядочного хода мыслей персонажей. При передаче внутреннего монолога писатель отказывается от знаков препинания, не ставит заглавных букв, прибегает к звукописи, вводит причудливые неологизмы, сложные каламбуры, иностранные слова, редкие и неизвестные термины. Всё это претендует на то, чтобы быть точной копией действительности. На самом же деле, Джойс обнаруживает бессилие буржуазно-декадентского мировоззрения понять и объяснить действительность.

В последнем романе Джойса «Пробуждение Финнегана» (*Finnegans Wake*, 1939) повествование представляет собой смесь сновидений и мыслей просыпающегося от сна владельца таверны Эрвикера. Книга написана предельно сумбурно. По заверениям толкователей Джойса, она является аллегорией чуть ли не всей истории человечества, переосмысленной героем романа в сновидениях. Если содержание «Улисса» ещё было относительно доступно, то «Пробуждение Финнегана» представляет собой абракадабру, в которой совершенно невозможно разобраться.

Отдельные элементы критики буржуазного общества тонут у Джойса в массе случайных мыслей и наблюдений. В особенности пужно отметить сугубый эгоцентризм Джойса, проявляющийся в том, что писатель не только не заботится о том, чтобы быть понятным, но даже нарочито усложняет изложение. Хотя отдельные страницы «Улисса» содержат беспощадное обнажение мыслей и чувств людей буржуазного общества и представляют известный интерес с точки зрения социальной психологии, в целом творчество писателя является свидетельством распада буржуазной мысли, сопровождающегося разложением художественной формы.

Лоуренс. Упадок буржуазной культуры в XX веке наложил печать и на творчество Дэвида Герберта Лоуренса (*David Herbert Lawrence*, 1887—1930). Центральное место во всех его произведениях занимает тема пола, ибо, согласно мировоззрению Лоуренса, все жизненные явления сводятся в конечном счёте к сексуальным стремлениям человека. Происходя из рабочей семьи и будучи сыном шахтёра, Лоуренс в своём первом значительном романе «Сыновья и любовники» (*Sons and Lovers*, 1913) создаёт на фоне быта горняцкого посёлка конфликт, имеющий глубокую сексуальную основу: за влияние на Поля Мореля борются его мать и воз-

любленная. В романах и повестях «Радуга» (The Rainbow, 1915), «Любящие женщины» (Women in Love, 1921) поведение персонажей рассматривается преимущественно как выражение подавленных половых стремлений. В романе «Любовник леди Четтерли» (Lady Chatterley's Lover, 1929) Лоуренс даёт совершенно откровенное изображение половой жизни своих героев. Писатель прославляет примитивные инстинкты человека, отвергая разум как элемент, подавляющий природу. Лоуренс считает недостатком чрезмерное развитие культуры и призывает вернуться к примитивности. В романах «Жезл Аарона» (Aaron's Rod, 1922) и «Кенгуру» (Cangaroo, 1923) у Лоуренса проявились фашиствующие тенденции, сказавшиеся в утверждении, что только сильный «вождь» может вывести общество из тупика, в котором оно находится. Понимание природы человека у Лоуренса совпадает с идеалистической теорией фрейдизма, сводящей все стимулы поведения к половому инстинкту. Болезненно преувеличенный эротизм Лоуренса пришёлся по вкусу декадентски настроенной интеллигенции, и в 20-х годах произведения писателя пользовались большей популярностью, чем они заслуживали.

Т. С. Элиот. Лидером современной реакционной литературы является Томас Стернс Элиот (Thomas Stearns Eliot, 1888—), американец по происхождению, принявший в 1927 году английское подданство. Литературную деятельность он начал в США декадентскими стихами, в которых стремился эпатировать буржуазных читателей нападениями на общепринятые верования. Уже в первой поэме «Пруфрок» (Prufrock, 1917) получил выражение цинический нигилизм, определивший общий тон всей поэзии Элиота первого периода его литературной деятельности. Здесь и в «Стихотворениях» (Poems, 1920) Элиот сетует на пустоту современной жизни, говорит об утрате веры в будущее, о ненависти к настоящему. Своей кульминации эти мотивы достигают в поэмах Элиота «Опустошённая земля» (The Waste Land, 1922) и «Полые люди» (Hollow Men, 1925). Элиот выступает как идеолог «потерянного поколения» буржуазной интеллигенции, пережившей под влиянием первой мировой войны крах всех иллюзий и изверившейся в смысле жизни.

Мы — полые люди,
Трухой набитые люди
И жмёмся друг к другу.
Наш череп соломой хрустит,
И полою грудью
Мы шепчем друг другу,
И шёпот без смысла шуршит,
Как ветра шелест в траве,
Как шорох в разбитом стекле,
Когда возятся в погребке крысы.
Образ без формы, призрак без краски,
Сила в оковах, порыв без движения.

(Перевод И. Кашкина)

В начале 30-х годов в мировоззрении этого декадента происходит резкий перелом. Прежний отрицатель, нигилист и богохульник переходит в лоно католической церкви и начинает утверждать «положительную» философию. Все беды современного человечества имеют своим источником «первородный грех», вещает отныне Элиот. Перед лицом роста сил демократии и социализма Элиот в страхе начинает взывать к современникам, призывая их спасти буржуазное общество от развала и анархии. В качестве средств для этого Элиот выдвигает принцип духовной дисциплины, возрождение религии и решительную борьбу против прогрессивных демократических явлений как в прошлом, так и в современности. Выражением реакционной идеологии Элиота явилась стихотворная драма «Убийство в соборе» (*Murder in the Cathedral*, 1935), посвящённая прославлению средневекового католического святого Томаса Бекета. Реакционные взгляды Элиота определили также характер его многочисленных эссе, в которых он производит пересмотр литературного наследия, выдвигая на первый план реакционные и консервативные явления, всячески стараясь скомпрометировать всё то передовое и великое, что было в английской литературе. «Гамлета» Шекспира он считает неудачной пьесой; Драйден и Поп, по мнению Элиота, более значительные поэты, чем Байрон. Выступления Элиота по общественно-политическим вопросам находятся в полном соответствии с его реакционными идейными и художественными позициями.

Хаксли. Внук известного естествоиспытателя XIX века, фамилию которого у нас принято писать Гексли, Олдос Хаксли (*Aldous Huxley*, 1894—) типичный представитель рафинированной буржуазной интеллигенции, так называемых «высоколобов» (*high-brow*). В отличие от Олдингтона, который отразил кризис буржуазной идеологии как трагедию, Хаксли видит в нём лишь «человеческую комедию» буржуазного общества XX века. В романе «Шутовской хоровод» (*Antic Hay*, 1903) он изображает ряд персонажей из светских и интеллигентских кругов Лондона, тщетно пытающихся рассеять владеющую ими скуку. В романе «Контрапункт» (*Point Counter Point*, 1928), наиболее значительном из всех произведений Хаксли, дана широкая картина той же среды и показано столкновение различных идейных стремлений в современном буржуазном обществе. Персонажи ведут долгие споры о философии, науке, политике, морали, искусстве, они подвергают анализу свои чувства и переживания. Их главная беда заключается в том, что вся их философия и знания не помогают им устроить свою жизнь разумно. Хаксли верно определил себя как романиста идей, интересующегося преимущественно интеллектуальными проблемами. Картины жизни, которые он создаёт, поверхностны, хотя и изобилуют любопытными зарисовками быта и психологии буржуазной интеллигенции в период после первой мировой войны.

Пойдя по стопам Г. Уэллса, он создал в романе «Прекрасный новый мир» (*Brave New World*, 1932) сатирическую утопию, в ко-

торой будущее человечество изображено разделённым на классы, в соответствии с различными биологическими признаками. Рабочие стали роботами, механически исполняющими физическую работу, а интеллигенты превратились в думающих роботов, подчиняющихся «великим инквизиторам», которые управляют обществом.

Если в ранних романах были определённые элементы реализма, то начиная со второй половины 30-х годов в творчестве Хаксли усиливаются декадентские тенденции. В романах «Слепой в Газе» (*Eyeless in Gaza*, 1936) и «После многих лет» (*After Many a Summer*, 1939) выражены как идеализм Хаксли, так и его созерцательность и мистицизм.

После того как Хаксли во время второй мировой войны натурализовался в США реакционные тенденции его творчества ещё более усилились. В фантастическом романе «Обезьяна и сущность» (*Ape and Essence*, 1949) он рисует мрачную картину XXII века, когда человечество на земле, испепелённой атомными бомбами, вернулось вспять к первобытной дикости. Его последняя книга «Врата восприятия» (*The Doors of Perception*, 1954) трактует о том, что наркотик из корня кактуса — лучшее средство возродить остроту восприятия людей, чьи чувства притуплены современной цивилизацией.

Критический реализм и натурализм. Наряду с упадочно-декадентской литературой в современной Англии имеется и значительная по объёму литература в той или иной степени реалистическая по своим тенденциям. У одних писателей преобладают элементы натурализма, и они ограничиваются объективистским отражением отдельных сторон действительности; у других проявляется стремление критически оценить современную жизнь. Наличие элементов реализма в творчестве отдельных писателей не меняет того бесспорного факта, что реализм в целом переживает в буржуазной литературе упадок. Современным писателям далеко не только до классического реализма Диккенса, но и до Голсуорси. На буржуазной литературе лежит печать усталости, отсутствия перспектив. Главная же причина её упадка заключается в отрыве писателей от народа.

Мозм. Натурализм нашёл последователя в лице Вильяма Соммерсета Моэма (*William Somerset Maugham*, 1874—60). Начав литературную деятельность ещё в конце XIX века, романо- и драматургом из жизни бедноты «Лиза из Ламбета» (*Liza of Lambeth*, 1897), он приобрёл известность после первой мировой войны романом «Цепи человеческие» (*Of Human Bondage*, 1915). Герой романа Филипп — молодой человек, переживающий крушение идеалов. Он разочаровывается в жизни и приходит к выводу, что все стремления к истине, красоте и справедливости бесплодны. Сначала он ещё бунтует против мещанских условностей, но затем сам погрязает в тине обывательщины. Человек неполноценный, страдающий от хромоты, он, растратив состояние, ждёт смерти дяди, чтобы получить

наследство. Вступив в связь с официанткой, к которой он испытывает лишь физическое влечение, постоянно ощущая различие её и своих запросов, Филипп доходит до ненависти к ней, но долго не находит сил порвать с ней. Пройдя через разные жизненные испытания, он приходит к выводу, что если извлечь из хаоса жизни её секрет, то окажется, что, в сущности, она бессмысленна. Эта тема проходит и через другие произведения Мозма, в которых он изображает сложные жизненные конфликты, оказывающиеся, как правило, неразрешимыми и приносящими лишь страдание людям. Такими острыми конфликтами наполнены многочисленные новеллы Мозма, посвящённые в основном семейно-бытовым темам. Действие многих из его рассказов происходит на фоне экзотики восточных колониальных стран. Свои новеллы Мозм собрал в книге «Всё вместе» (Altogether, 1934). В романе «Луна и шестипенсовик» (The Moon and Sixpence, 1919) Мозм под изменённым именем вывел французского художника Гогена, бежавшего от буржуазной цивилизации на острова Тихого океана, чтобы отдаться искусству и жить среди экзотической природы, с людьми, сохранившими первобытный уклад. Роман «Пирожки и пиво» (Cakes and Ale, 1930) в злобно-карикатурном свете изображает известного английского писателя Томаса Гарди, также выведенного под другим именем и представленного художником, для которого человеческие страдания являются только любопытной «моделью», чтобы списывать образы для своих произведений.

Перу Мозма принадлежит также ряд драм, содержащих картину морального разложения буржуазной и аристократической среды, из которых наиболее известна пьеса «Круг» (Circle, 1921). В ней, как и в других произведениях, Мозм изображает отрицательные стороны жизни без тени протеста или возмущения, так как всё его мировоззрение исходит из принципа, что жизнь бессмысленна и иной быть не может.

Мэнсфильд. Кэтрин Мэнсфильд (Kathrine Mansfield, 1883—1923) была наиболее даровитой представительницей жанра новеллы в литературе начала века. Её рассказы составили сборники «В немецком пансионе» (In a German Pension, 1911), «Счастье» (Bliss, 1920), «Приём в саду» (A Garden Party, 1922), «Голубиное гнездо» (The Dove's Nest, 1923), «Нечто детское» (Something Childish, 1924). Творчество Мэнсфильд несёт на себе явную печать влияния Чехова. Однако писательница односторонне восприняла влияние великого русского новеллиста. Мэнсфильд не хватает той широты кругозора, которая была у великого русского художника. Чехов видел не только страдания людей, но и те силы в обществе, которые были залогом его дальнейшего прогрессивного развития. Мэнсфильд даёт в своих произведениях только один мотив тоски и скорби о несовершенстве жизни. Рассказы Мэнсфильд посвящены обычным житейским происшествиям, в которых писательница открывает серьёзные драмы. Лаконично, сдержанно и вместе с тем с большой проникновенностью описывает она драмати-

ческие стечения обстоятельств, в которых обнаруживается вся безысходность человеческой жизни в буржуазном обществе. Очень удавались Мэнсфильд образы детей, психологию которых она тонко чувствовала. Примером этого может служить новелла «Прелюдия» (The Prelude, 1918). Грустью по поводу иллюзорности человеческого счастья овеян известный рассказ Мэнсфильд «Счастье». Героиня рассказа переживает необыкновенный подъём чувств от сознания счастливой любви, испытываемой ею к мужу, и в это время она узнаёт, что он увлечён другой женщиной. Гармония их отношений, в которой она так была убеждена, оказывается иллюзорной.

Хотя, как правило, Мэнсфильд избегала острых социальных тем, всё же в ряде её новелл получили отражение контрасты, характерные для буржуазной действительности. К числу таких новелл принадлежит «Приём в саду». В то время как в богатом доме Шериданов происходит приём гостей, по соседству в хижине умирает больной бедняк. Героиню рассказа Лауру Шеридан удручает чужое горе, и вместе с тем она ощущает своё бессилие изменить что-либо.

Мастер тонкого психологического анализа, Мэнсфильд создала ряд новелл, проникнутых глубоким лиризмом. Она была одним из лучших мастеров стиля в английской литературе XX века.

Олдингтон. Один из наиболее талантливых английских романистов XX века Ричард Олдингтон (Richard Aldington, 1892—62) начал свой творческий путь как поэт, опубликовав ряд сборников стихов и поэм, в которых содержались типичные упадочнические мотивы. Решающее значение для всего духовного развития Олдингтона имела первая мировая война, участником которой он был. Война наглядно продемонстрировала лживость всей буржуазной идеологии, оправдывавшей строй жизни, при котором оказались возможными ужасы, подобные тем, какие Олдингтон наблюдал на фронте. В войне проявилась вся бесчеловечность буржуазного общества, и Олдингтон выступил как гуманист с протестом против лжи и лицемерия, которыми опутана жизнь человека в буржуазном обществе. Эти настроения определили содержание крупнейшего из произведений Олдингтона «Смерть героя» (Death of a Hero, 1929). В нём рассказана жизнь молодого англичанина из интеллигентной семьи Джорджа Винтербуорна, который переживает глубочайшее разочарование, убеждаясь на каждом шагу в господстве лжи и лицемерия, в эгоизме и бездушии. Он хотел построить свою жизнь иначе, чем его родители, но ему это не удалось. Винтербуорн вступает в армию, чтобы разрубить тот узел запутанных личных отношений, которые он сам неразумно завязал, связав свою судьбу одновременно с двумя женщинами. Попав на фронт, он очень скоро убеждается в том, что буржуазный патриотизм является такой же ложью, как и остальные принципы общества, в котором он жил. В его душе рождается отчаяние, приводящее к тому, что Винтербуорн кончает самоубийством, подставив грудь под немецкие пули.

Не случайно книга Олдингтона вышла в свет через 10 лет после окончания первой мировой войны. Писатель как бы показывал, что весь хаос жизни, характерный для общества до и во время войны, сохранился и даже усугубился после её окончания. «Смерть героя» — страстный протест против лжи и лицемерия буржуазного общества. Эта гневная книга написана человеком, воспринявшим как трагедию крах всех духовных ценностей, созданных предшествующим развитием этого общества. Этой же теме посвящены и другие романы Олдингтона: «Дочь полковника» (*Colonel's Daughter*, 1931), «Все люди — враги» (*All Men are Enemies*, 1933), «Сущий рай» (*The Very Heaven*, 1936). Критика морали и общественных порядков сочетается в них с робкими попытками утвердить положительные идеалы, но так как ни герои Олдингтона, ни сам автор не способны выйти за круг буржуазных понятий и представлений и не находят связи с наиболее активной и передовой частью народа, все честные стремления писателя завершаются ничем. Именно эта неспособность выйти за пределы буржуазной идеологии и привела к длительному творческому кризису Олдингтона, который издал немало книг в 40-х годах, продолжает литературную деятельность и сейчас, но, исчерпав центральную тему своего творчества, не обрёл новой, которая вдохновила бы его на создание других столь же значительных произведений, как его первые романы.

Кронин. В духе традиций критического реализма начал литературную деятельность Арчибальд Джозеф Кронин (*Archibald Joseph Cronin*, 1896). В романе «Замок Броуди» (*The Hatter's Castle*, 1931) он создал яркий тип буржуа, сочающегося эгоистическое самодовольство с аристократическими замашками. «Звёзды смотрят вниз» (*The Stars Look Down*, 1935) — роман, в котором Кронин обратился к изображению социальных конфликтов. Описывая тяжёлый труд и нищенские условия существования шахтёров, Кронин выразительно показывает хищническое хозяйничанье капиталиста Барраса. В романе прослежена судьба трёх человек: сына владельца шахты Артура, молодого горняка Дэвида и беспринципного карьериста Гоулена. Отец Дэвида погиб во время катастрофы в шахте. Молодой человек становится борцом за социальную справедливость, но его политические идеалы не идут дальше мелкобуржуазного радикализма. Артур Баррас пытается вести дело иначе, чем его отец, но из его гуманных проектов ничего не получается, он теряет состояние, и шахта переходит к преуспевающему Гоулену, который также побеждает Дэвида на парламентских выборах. Хотя Кронин не идёт дальше благих пожеланий в духе мелкобуржуазной филантропии, его роман содержит выразительные реалистические картины, отражающие социальные противоречия.

Роман «Цитадель» (*The Citadel*, 1937) так же пронизан остро критическими социальными мотивами. Писатель вложил в это произведение многое из своего собственного жизненного опыта. Герой романа — Эндрю Мэнсон, молодой врач, работающий в гор-

нячком посёлке и видящий всю бездну нищеты, на которую обречён трудовой народ. Одержимый желанием сделать врачебную карьеру, он переезжает в Лондон. Сначала его возмущает нечестность приёмов, к которым прибегают столичные доктора для привлечения клиентов. Затем и сам Мэнсон следует их примеру. Всё это не приводит к добру. В конце романа Эндрю Мэнсон решает порвать с миром наживы и отказаться от карьеристских стремлений во имя бескорыстного служения науке и людям.

Вторая мировая война явилась рубежом, обозначившим начало творческого упадка Кронина. Он уехал в США и в своих дальнейших произведениях отвернулся от актуальных общественных вопросов. В романе «Ключи царства» (*The Keys of the Kingdom*, 1941) Кронин повествует о католическом священнике, который становится миссионером и отправляется в Китай обращать китайцев в христианскую веру. Религиозно-мистические мотивы играют значительную роль в этом романе. «Зелёные годы» (*The Green Years*, 1944) описывают детство и юность Дэвида Шенона в маленьком городке Шотландии. Продолжением его является «Путь Шенона» (*Shannon's Way*, 1948) — роман, рассказывающий историю того же героя, ставшего врачом и делающего научное открытие, честь которого у него отнимают. В какой-то мере этот роман содержит социальные мотивы, сходные с «Цитаделью». Но дальнейшие произведения Кронина, в частности роман «Испанский садовник» (*The Spanish Gardener*, 1950) и «Превыше всего» (*Beyond This Place*, 1953), свидетельствуют о том, что, исчерпав хорошо знакомый ему жизненный материал и не найдя нового, Кронин прибегает к более или менее искусственным конструкциям сюжетов, проявляя своё дарование лишь в изображении психологии героев, даваемой без достаточной связи с широким социальным фоном, имевшимся в его ранних романах.

Пристли. В тот год, когда Ричард Олдингтон опубликовал «Смерть героя», роман, выразивший с большой реалистической силой трагедию «потерянного поколения», Джон Бойнтон Пристли (*John Boynton Priestley*, 1894—) выступил с романом «Весёлые товарищи» (*The Good Companions*, 1929), содержащим историю бродячей труппы, испытывающей разные забавные приключения. Этим произведением Пристли сознательно противопоставлял свои позиции тем писателям, которые пессимистически и скептически оценивали современную жизнь. Его книга была проникнута деланным оптимизмом. Обострение противоречий, вызванное мировым экономическим кризисом, заставило и Пристли ввести социальные мотивы в свои произведения. Своими героями он решил избрать рядовых людей, и в романе «Улица ангела» (*The Angel Pavement*, 1930) сделал попытку изобразить тяжёлую судьбу «маленького человека» современной Англии. В «Опасном повороте» (*Dangerous Corner*, 1932) он при помощи остроумного драматургического приёма трактует тему нравственного разложения буржуазной семьи в духе поверхностной критики, создавая пьесу сенсационно-развлекательного харак-

тера. Судьбы одной буржуазной семьи составили содержание драмы «Время и семья Конвей» (*The Time and the Conways*, 1937), построенной методом ретроспективного (обратного) развития действия. В годы второй мировой войны Пристли выступил с произведениями, в которых поддерживал борьбу демократических стран против германского фашизма. В романе «Затемнение в Гретли» (*Black-Out in Gretely*, 1942) писатель критиковал английских консерваторов-мюнхенцев, игравших роль пятой колонны и препятствовавших открытию второго фронта. Роман «Дневной свет в субботу» (*Day-light on Saturday*, 1944) изображал будни военного завода, причём Пристли проводил в нём праволейбористскую идею, что государственный контроль над производством является формой утверждения социализма в Англии. «Трое в серых костюмах» (*The Three in Grey Suits*, 1946) — роман о трёх фронтовиках, вернувшихся после окончания войны к мирной жизни, проникнут стремлением сгладить противоречия, вызванные в Англии послевоенным кризисом. В драме «Древо Линденов» (*The Linden Tree*, 1947), изображая духовный распад интеллигентной семьи, Пристли выводит в качестве положительного героя профессора Линдена, проповедующего умеренный реформизм в лейбористском духе.

С конца 40-х годов наблюдается заметное поправление Пристли, который во время Корейской войны демонстративно показал своё сочувствие американской агрессии. Поддавшись «атомному психозу», он в 1952 году опубликовал в реакционном американском журнале «фантазию» на тему об атомной войне США против СССР с позиций сторонника американских империалистов. Обывательское отношение к перспективам атомной войны проявилось также в пьесе Пристли «Сон в летний день» (*Summer Day's Dream*, 1949). Мелкобуржуазная неустойчивость, характеризующая Пристли, сочетается у него со значительной долей социальной демагогии. Претендуя на роль выразителя общественного мнения широких слоёв английского общества, Пристли на самом деле выражает лишь взгляды мелкобуржуазных кругов, щеголявших «прогрессивностью», когда это было «в моде», и беззастенчиво перешедших к откровенной поддержке реакции.

Форстер. Эдвард Морган Форстер (*Edward Morgan Forster*, 1879—) принадлежит к группе буржуазных писателей, сторонящихся общественных вопросов и посвящающих своё творчество утончённым интеллектуальным проблемам. Даже английские буржуазные критики называют таких писателей «высоколобыми». Однако среди произведений, созданных Форстером, выделяется реалистический роман «Поездка в Индию» (*A Passage to India*, 1924), содержащий значительные социальные мотивы. Основу сюжета составляет поездка респектабельной англичанки миссис Мур к своему сыну Ронни, который служит колониальным чиновником в Индии. Тонкий мастер литературного стиля, вдумчивый наблюдатель, Форстер достигает в этом произведении большой обличительной силы в своих правдивых зарисовках методов, применявшихся английскими

империалистами в Индии. Честная и нравственная женщина, миссис Мур глубоко возмущается поведением англичан, и в том числе своего сына. На её упреки последний цинично отвечает: «Я здесь для того, чтобы держать эту несчастную страну силой... Мы не слишком приятны здесь, в Индии, но мы и не намерены быть приятными».

Форстер не создаёт широкой картины жизни индийского народа, ограничиваясь описанием индийцев, принадлежащих к состоятельным буржуазным кругам. Его критика затрагивает лишь отдельные отрицательные стороны британской колониальной политики, но даже и это выделяет «Поездку в Индию» в английской литературе как одно из немногих произведений, показывающих без прикрас хозяйничанье британских империалистов в Индии. Форстер как бы полемизирует с Киплингом, противопоставляя апологетической позиции последнего честные выводы буржуазного гуманиста, считающего позором для своего народа то, что делали и делают империалисты в колониях.

В конце романа Форстер вложил в уста одного из персонажей слова, выражающие заветное желание индийского народа. «Убирайтесь, убирайтесь, — говорит Азиз английскому колониальному чиновнику Фильдингу. — Скажите, за что мы должны так мучиться? Раньше мы винили во всём вас, теперь виним себя, — мы становимся мудрее. Мы будем молчать, пока Англия снова не окажется в трудном положении, но когда произойдёт следующая война в Европе, тогда для нас придёт время». Как известно, эти слова оправдались.

Прогрессивная литература. Рассматривая историю английской литературы на протяжении её многовекового развития, мы неоднократно отмечали писателей, которые не только в широком смысле были выразителями настроений и чаяний народа, но и таких, чьё творчество было самым тесным и непосредственным образом связано с прогрессивными и революционными общественными движениями. Такая литература существует в Англии и в наше время. Деятели её являются писатели, непосредственно связанные с рабочим движением, с борьбой коммунистической партии, с широким движением всех честных людей, борющихся за мир и социальный прогресс. Представители этой литературы игнорируются английской буржуазной критикой. Между тем писатели этого направления являются наиболее последовательными продолжателями лучших традиций английской классической литературы, которые они стремятся развивать применительно к современным условиям.

Основная тенденция этой литературы — развитие социалистического реализма в его национальной английской форме. Её главными героями являются рабочие, фермеры, представители трудовой интеллигенции, ведущие борьбу за лучшую жизнь, за подлинную демократию, за мир и социальный прогресс.

Прогрессивная литература Англии сравнительно молода; она развивается в условиях, неблагоприятных для писателей, которым

приходится сталкиваться с бойкотом буржуазных издателей и недоброжелательностью буржуазных критиков. Несмотря на это, она выдвинула ряд несомненно одарённых писателей, творчество которых представляет значительный интерес как выражение стремлений наиболее передовой части английского народа.

Трессол. Истоки современной прогрессивной литературы ещё недостаточно изучены. В конце XIX и в начале XX века в Англии появились писатели, связанные с рабочим классом. Буржуазная критика замолчала их произведения, и лишь сейчас начато исследование, позволяющее говорить о том, что попытки создания демократической литературы людьми, вышедшими из народной среды, всё время делались в Англии. В частности, прогрессивная английская критика указывает на фигуру рабочего-маляра Роберта Трессола (Robert Tressal, умер в 1911 году), написавшего интересную книгу «Филантропы в рваных штанах» (The Rugged Trousered Philanthropists). Она была опубликована лишь после смерти автора в 1914 году в сокращённом виде. Рукопись пропала и лишь совсем недавно была вновь обнаружена. Роман посвящён описанию жизни и труда строительных рабочих в Англии. В центре романа фигура рабочего Оуэна, который много размышлял о положении людей своего класса и стал социалистом. Он ведёт со своими товарищами по работе беседы, в которых разъясняет сущность капиталистической эксплуатации. В беседах рабочих раскрывается их духовный мир. Картины их быта выразительно характеризуют беспросветную нужду тружеников, создавшего своими руками все богатства страны. Оуэн иронически называет рабочих филантропами потому, что большую часть результатов своего труда они отдают капиталистам.

Трессол показывает вместе с тем, что мелкобуржуазные иллюзии и отсутствие сплочённости препятствуют возникновению достаточно сильной организации рабочего класса, которая могла бы отстаивать их интересы. Жертвой беспросветной нужды оказывается герой романа Оуэн, которого ни ум, ни трудолюбие не спасают от безработицы и он в отчаянии решает покончить самоубийством.

Книга Трессола — художественный документ большой волнующей силы, она является свидетельством творческих сил, таящихся в среде рабочих, которые, несмотря на тяжёлое положение, тянутся к свету, к свободной жизни, к культуре и искусству.

Фокс. Широкое развитие прогрессивной литературы началось после первой мировой войны, особенно после кризиса 1929—1932 годов, в обстановке подъёма демократического движения против угрозы новой мировой войны и фашизма. Первый этап прогрессивной литературы отмечен стремлением теоретически осмыслить задачи нового, демократического искусства. Поэтому сначала получила развитие критика прогрессивного направления, крупнейшим представителем которой был Ральф Фокс, первый марксистский критик Англии, справедливо считающийся основоположником современной прогрессивной литературы.

Ральф Фокс (Ralph Fox, 1900—1937) всю свою недолгую жизнь посвятил революционной борьбе. Активный деятель рабочего движения в Англии, он поехал в 20-х годах в Китай, где участвовал в революционном национально-освободительном движении китайского народа. Несколько лет он прожил в Москве, работая в Институте Маркса — Энгельса — Ленина, создав ряд теоретических и публицистических трудов: биографию Ленина (1933), исследование «Колониальная политика британского империализма» (1933), «Маркс и Энгельс об ирландском вопросе» (1933), «Классовая борьба в Британии» (1934), «Коммунизм» (1935). Он написал также беллетристические произведения: «Люди степей» (People of the Steppes, 1925), «Штурм неба» (Storming Heaven, 1928). В 1936 году Ральф Фокс поехал в Испанию и сражался в рядах Интернациональной бригады против фашистских войск Франко. Участвуя в боях как помощник политического комиссара бригады, Ральф Фокс погиб геройской смертью, отдав свою прекрасную жизнь за дело борьбы против фашизма.

Главным вкладом Ральфа Фокса в развитие прогрессивной литературы является его книга «Роман и народ» (The Novel and the People, 1937), составившаяся из очерков и критических статей, собранных посмертно. Ральф Фокс исследует в ней причины кризиса современной буржуазной литературы и показывает, что объяснение этому следует искать в общественных условиях. Как справедливо утверждает Фокс, все великие завоевания буржуазной литературы прошлого имели своим источником связь писателей с передовыми социальными движениями своего времени, отражение ими чаяний и стремлений народных масс. Идея народности литературы является стержнем историко-литературного исследования Фокса, показывающего, что причины упадка литературы в Англии и других капиталистических странах коренятся в отрыве писателей от народа, в отсутствии связи с прогрессивными движениями современности. Единственный путь для дальнейшего развития литературы, могущий обеспечить её действительный подъём, состоит в приобщении писателей к борьбе трудовых масс народа за лучшую жизнь. Фокс указывает в качестве образца на пример великого пролетарского писателя М. Горького и на достижения советской литературы. Глубокий социальный анализ литературных явлений сочетается у Фокса с тонким пониманием их художественных особенностей. Книга Ральфа Фокса «Роман и народ» сыграла видную роль в развитии современной прогрессивной литературы, явившись её теоретической программой.

Кодуэл. Другой выдающийся критик 30-х годов известен под псевдонимом Кристофер Кодуэл (Christopher Caudwell). Его настоящее имя — Кристофер Сент-Джон Спригг (Christopher St. John Sprigg, 1908—1937). Как и Ральф Фокс, Кодуэл сражался в рядах Интернациональной бригады в Испании и погиб смертью героя на поле битвы. Его литературное наследие состоит из трёх книг. Эту «Иллюзии и реальность» (Illusion and Reality, 1937) посвящён в

основном вопросам развития поэзии в свете социальных проблем современности. Отмечая народные корни поэтического творчества, Кодуэл показывает, что кризис современной поэзии имеет своей причиной индивидуализм и эгоцентризм буржуазных поэтов, оторвавшихся от подлинных корней художественного творчества, от народной почвы. Значительное место уделяет Кодуэл критике идеализма. «Этюды об умирающей культуре» (*Studies in a Dying Culture*, 1938) и «Дальнейшие этюды об умирающей культуре» (*Further Studies in a Dying Culture*, 1949) — сборники статей, собранных посмертно, содержат ряд критических очерков о творчестве крупнейших писателей XX века: Уэллса, Шоу и других, а также критические этюды о буржуазной философии. Несмотря на отдельные недостатки, свидетельствующие о влиянии на Кодуэла вульгарной социологии, его очерки и статьи смело и остроумно разоблачают реакционность современной буржуазной идеологии, утверждая принципы диалектического материализма в борьбе против идеализма.

О'Кейси. Старейшим из современных прогрессивных писателей на Британских островах является ирландский драматург и романист Шон О'Кейси (Sean O'Casey, 1888—), творчество которого посвящено борьбе ирландского народа за своё национальное и социальное освобождение. Начало его творческой деятельности относится к 20-м годам, когда писатель пришёл в литературу, обогащённый опытом многолетнего участия в ирландском освободительном движении. Первые произведения О'Кейси отмечены печатью трагизма, порождённого неудачами и поражениями передовых общественных сил Ирландии. О'Кейси пишет о героях, сражающихся за свободу и погибающих в неравной борьбе. Он клеймит буржуа-обывателей, поддерживающих реакционеров — угнетателей народа. В раннем творчестве О'Кейси сильны романтические элементы, сочетающиеся с символикой. Романтика произведений О'Кейси имела революционный характер.

В пьесе «Тень стрелка» (*The Shadow of a Gunman*, 1923) действие происходит в 1920 году, когда «чернопегие» (чёрная гвардия реакционной ирландской буржуазии) преследовали республиканцев, боровшихся за создание в Ирландии демократической республики. Одного из главных персонажей пьесы, поэта-декадента Деворена, по ошибке принимают за стрелка гражданской армии. Пустому и тщеславному Деворену льстит, что его считают героем. Но он — лишь жалкая «тень стрелка», и в минуту опасности сразу проявляется его трусость, обнаруживается ничтожество этого человека. Настоящего стрелка — Мэгуара, который появляется только в одном эпизоде, убивают чернопегие. Подлинной героиней оказывается девушка-работница, полюбившая Деворена и пожертвовавшая жизнью ради его спасения от чернопегих. Главная черта положительных героев, подчёркнутая О'Кейси в этом произведении, их жертвенность, которая противопоставлялась писателем эгоизму буржуазии и тех интеллигентов, которые ограничивались краси-

вым позёрством, не желая, однако, поступиться своим благополучием во имя интересов нации.

В драме «Плуг и звёзды» (The Plough and the Stars, 1926) обрисованы патриоты-республиканцы, участники дублинского восстания 1916 года. Герой пьесы Клитрой не считает возможным уклониться от борьбы за свободу Ирландии и покидает любимую жену Нору, чтобы присоединиться к восставшим. Над ними веет бело-зелёно-оранжевое знамя Ирландии и знамя гражданской армии, на котором изображены плуг и звёзды. Патетическая атмосфера этой сцены нарушается вторжением мещанской стихии, пьяным глумлением над знамёнами, насмешками обывателей над патриотами. Клитрой погибает, его жену, обезумевшую от горя, чернопегие тащат на расстрел. С большой силой передаёт О'Кейси революционные настроения народа. В рассказах действующих лиц о баррикадных боях, происходящих за свободу родной страны, возникают героические образы ирландцев, борющихся за свободу родной страны. Писатель обличает лжепатриотизм либерально-буржуазных болтунов, играющих предательскую роль по отношению к народу.

Новый период творчества О'Кейси начинается в 30-х годах, когда писатель вступает в коммунистическую партию. Победа социализма в СССР и связь с революционным движением английских рабочих помогают О'Кейси по-новому осмыслить перспективы развития освободительного движения в Ирландии. В пьесе «Звезда становится красной» (The Star Becomes Red, 1939) О'Кейси изображает всеобщую забастовку, перерастающую в вооружённое восстание. Действующие лица принадлежат к двум враждебным лагерям. В одном — капиталисты и их прислужники — католические священники, чиновники, реформистские профсоюзные бюрократы, изображаемые писателем в сатирических красках, в манере острого гротеска. Им противостоят революционные рабочие, во главе которых стоят коммунисты. Восстание заканчивается победой народа. В борьбе погибают два вождя восстания, но финал пьесы оптимистичен. Тела погибших — секретаря генерального совета Майкла и коммуниста Красного Джима — озаряются светом восходящей на небе красной звезды. В этой символической сцене Шон О'Кейси выражает свою веру в грядущую победу народа, о чём многозначительно гласит и подзаголовок произведения: «Завтра, а, может быть, послезавтра».

В драме «Красные розы для меня» (Red Roses for Me, 1942) главный герой — простой человек из народа, рабочий Айамон, духовный мир которого отличается необыкновенным богатством. Он увлечён искусством, горячо привязан к матери, нежно любит Шейлу. Вначале Айамон полон иллюзий о возможностях мирного разрешения общественных противоречий. Ему кажется, что требования рабочих будут удовлетворены капиталистами. Но вскоре он убеждается, что только в борьбе смогут рабочие завоевать свои права, и он становится во главе забастовки, а затем вооружённого восстания. Путь героя осложнён конфликтом между личным и об-

щественным: его возлюбленная Шейла, дочь полицейского инспектора, умоляет его остаться с ней и покинуть ряды борющихся. Но Айамон верен своему классу и готов отказаться от любви во имя служения делу народа.

Полна глубокой символики сцена на дублинском мосту, где сгрудились усталые, замученные рабочие, голодные женщины, истстрадавшиеся безработные. Внезапно их озаряет луч заходящего солнца, и люди преображаются: исчезают следы усталости и голода, распрямляются спины, лица светятся красотой. Стоящие на мосту поют: «Клянёмся избавить тебя от голода и нужды, от всего безобразного, низменного и подлого; твой народ построит чудесный город, лучше и краше которого никто не видал». Но гаснет алый закат, смолкает песня, снова сгибаются спины и тускнеют глаза. А вдали раздаётся топот солдатских ног... Народу предстоит большие бои, прежде чем осуществится его мечта о лучшей жизни.

Борьба не обходится без жертв. Погибает Айамон, и народ прощается с павшим героем. Отвергнутая Айамоном Шейла кладёт на его труп красные розы, звучат слова простой и нежной песни с припевом «Красные розы для меня...»

Новый, третий этап творчества писателя отмечен его переходом к повествовательной прозе. Шон О'Кейси создаёт монументальную эпопею, состоящую из пяти романов: «Я стучусь в дверь» (*I Knock at the Door*, 1939), «На пороге» (*On the Threshold*, 1942), «Барабаны под окном» (*Drums under the Windows*, 1945), «Прощай, Инишфоллен!» (*Inishfallen, Fare thee Well*, 1949), «Роза и корона» (*The Rose and the Crown*, 1950). Романы имеют автобиографический характер, но значение их выходит за пределы жизнеописания отдельной личности. Рассказывая о судьбе героя Шона Кессиди, писатель создаёт широчайшее полотно ирландской жизни, начиная с последних лет XIX века, описывает различные социальные слои, с которыми приходится сталкиваться герою, показывает идейные и общественные течения в Ирландии на протяжении десятилетий, отмеченных напряжённой борьбой.

Особенно большое значение имеет создание писателем картин жизни и борьбы ирландского пролетариата, образы деятелей рабочего движения. Социальный оптимизм, характеризующий мировоззрение Шона О'Кейси в период полной зрелости его творчества, пронизывает всю монументальную эпопею, написанную в блестящей реалистической манере. Романы Шона О'Кейси — первый шаг социалистического реализма в ирландской литературе.

Гиббонз. Кризис британского империализма проявился, в частности, в том, что после первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции усилилось национально-освободительное движение народов, находящихся в зависимости от Англии. Мы уже видели отражение этого в творчестве ирландского писателя Шона О'Кейси. Аналогичные явления происходят и в Шотландии, где на почве освободительных стремлений шотландского народа наблюдаются признаки возрождения национальной литературы.

Один из наиболее значительных прогрессивных писателей, выдвинувшихся в 30-х годах, — шотландец Льюис Грассик Гиббонз (Lewis Grassie Gibbons). Под этим псевдонимом выступал археолог и историк Джеймс Лесли Митчелл (James Leslie Mitchell, 1901—1935). Его главным созданием является трилогия «Шотландская тетрадь» (The Scots Quair), состоящая из романов: «Песнь заходящего солнца» (Sunset Song, 1932), «Облака над холмами» (Cloud Hills, 1933), «Серый гранит» (Gray Granite, 1934), в которых рассказывается история жизни шотландской женщины из фермерской семьи Крис Гутри. Гиббонз последовательно показывает этапы пробуждения шотландского народа к активной социально-политической борьбе, начиная с периода, предшествующего первой мировой войне вплоть до 20-х годов XX века. В этих трёх романах перед читателем предстают шотландская деревня, провинциальное местечко, индустриальный город. В них изображены три этапа жизни героини на фоне социальной борьбы в Шотландии. Начав с изображения отдельных, единичных проявлений социального протеста в фермерской среде, Гиббонз постепенно переходит к изображению борьбы рабочих. В третьем из названных романов сын Крис Гутри становится коммунистом, активно отстаивающим интересы трудового народа.

Мак Диармид. Если Льюис Грассик Гиббонз является родоначальником социалистического реализма в шотландском романе, то Хью Мак Диармид (Hugh Mac Diarmid, 1892 —) — наиболее значительный прогрессивный поэт Шотландии. «Мак Диармид» — псевдоним, настоящее имя писателя Кристофер Мэррей Грив (Christopher Murray Grieve). Революционные настроения Мак Диармид, его восхищение достижениями Советского Союза, преданность идеям марксизма-ленинизма получили особенно яркое выражение в поэмах «Первый гимн Ленину» (First Hymn to Lenin, 1932) и «Второй гимн Ленину» (Second Hymn to Lenin, 1935). Создавая свои поэмы и стихотворения на шотландском языке, Мак Диармид написал также ряд произведений на языке английском. В изданном им собрании «Избранных поэм» (Selected Poems, 1934) наряду с лирическими стихотворениями представлены сатиры, написанные в духе шотландского народного юмора. Мак Диармид — певец жизни простых людей, их будней и тяжёлой борьбы, он вместе с тем смелый обличитель правящего класса, поэт борьбы и надежды своего народа, воспевающий стремление к свободе от национального и социального гнёта.

Линдсей. Среди прогрессивных писателей Англии видное место занимает Джек Линдсей (Jack Lindsay, 1900 —), проявивший себя в различных областях литературного творчества. Поэт, романист и литературный критик, Линдсей завоевал признание в первую очередь своими историческими романами. Из многочисленных произведений этого жанра, созданных им, мы остановимся на наиболее значительных. В романе «1649 год» («1649», 1946) писатель создал широкое историческое полотно событий кульминационного года

английской буржуазной революции XVII века, глубоко показав классовую борьбу, происходившую в этот период. Линдсей вскрывает внутренние противоречия в лагере революции, сказавшиеся в борьбе между партией буржуазии — индипендентами — и представителями интересов наиболее демократических слоёв народа — девеллерами. Как показано в романе, революция удовлетворила лишь интересы буржуазии, тогда как народ — ремесленники и крестьяне — вынужден был продолжать борьбу, имея своим противником не только аристократов, но и новый господствующий класс. Важная черта романа Линдсея состоит в изображении людей из народа, в создании образа вождя трудовых масс Джона Лилльберна.

В романе «Люди 1848 года» (Men of '48, 1947) Линдсей создал яркую картину английского и французского рабочего движения середины XIX века. В центре повествования чартистское движение в Англии. Герой романа Ричард Бун участвует в борьбе чартистов, он едет также во Францию и здесь борется на баррикадах в рядах парижских рабочих. Образ этого молодого интеллигента из состоятельной семьи, сближающегося с народом, имеет значение и для современности, отражая стремление прогрессивных кругов интеллигенции связать свою судьбу с делом трудовых масс Англии.

Роман проникнут духом пролетарского интернационализма и показывает общность целей и стремлений рабочего класса разных стран. Писатель глубоко раскрывает характер чартистского движения, показывая противоречия и борьбу различных тенденций в его рядах. Он создаёт портреты вождей революционного крыла чартизма — Эрнеста Джонса и Гарни, показывая одновременно представителей умеренного лагеря. Через весь роман проходит идея мощи народных движений, вера в победу революционных сил, несмотря на временные поражения. Пережив горечь разгрома чартизма и восстания парижских рабочих, Бун не отходит от борьбы. В «Коммунистическом Манифесте» К. Маркса и Ф. Энгельса он черпает веру в конечное торжество освободительного движения пролетариата.

Эти и другие исторические романы Линдсея характеризуются стремлением раскрыть прошлое в свете марксистского учения о борьбе классов, причём писателя постоянно привлекают те моменты истории, которые были отмечены подъёмом активности народных масс. Значение исторических романов Линдсея состоит в том, что они утверждают революционные традиции английского народа.

Вторая мировая война получила отражение в книгах Линдсея «Мы вернёмся» (We Shall Return, 1942) — о поражении английских войск под Дюнкерком и «Превыше страха» (Beyond Terror, 1942) — о вторжении гитлеровцев на Крит и эвакуации английских войск в Египет.

Наиболее значительный вклад Линдсея в литературу, посвящённую злободневным социальным проблемам, — это незавершённая ещё серия романов «О британском образе жизни» (Novels of the British Way). Первый роман этой серии «Весна, которую пре-

дали» (The Betrayed Spring, 1952) рисует широкую картину жизни Англии после окончания второй мировой войны. Писатель создаёт образы представителей различных слоёв английского общества, уделяя основное внимание людям из трудовой среды. В лице Уилла Эмери Линдсей изобразил типичного тред-юниониста, предающего интересы рабочих. Разоблачая его, Линдсей противопоставляет ему верных сынов своего класса — Дика Бакстера, шахтёра, участвовавшего в войне и возвращающегося к мирному труду. Происшедшая после войны национализация шахт воспринимается сначала рабочими как шаг к осуществлению социализма в Англии. Однако они скоро убеждаются в том, что это мероприятие лейбористского правительства несколько не улучшает положения рабочих и ли на шаг не приближает их к социализму.

Во втором романе «Растущий прилив» (Rising Tide, 1954) изображена забастовка докеров, показаны широкие интернациональные связи английских рабочих.

В романе «Решающий момент» (The Moment of Choice, 1955), прослеживая дальнейшую судьбу героев предыдущих книг, Линдсей показывает развитие в Англии движения за мир в период корейской войны.

В этих романах Линдсей раскрывает кризис всего буржуазного строя и показывает зреющие в народе силы, способные возродить Англию на новых социальных основах. Вера в народ, в английский рабочий класс, в его ещё далеко не раскрывшиеся возможности проходит через романы Линдсея как лейтмотив.

Одновременно с творческой деятельностью Линдсей уделяет внимание теоретическим проблемам, выступая как один из продолжателей дела, начатого Ральфом Фоксом. Особое внимание уделяет он в своих статьях по вопросам литературы проблемам освоения лучших традиций английской литературы, изучая опыт советской литературы и прогрессивных писателей других стран. Линдсей разрабатывает вопросы, связанные с утверждением социалистического реализма в прогрессивной литературе Англии.

Олдридж. Талантливым мастером злободневного социального романа проявил себя Джеймс Олдридж (James Aldridge, 1918—), начавший литературную деятельность в годы второй мировой войны, эпизодам которой были посвящены его первые произведения: «Дело чести» (Signed With Their Honour, 1942), «Морской Орёл» (The Sea Eagle, 1944) и сборник новелл «О многих людях» (Of Many Men, 1946). В первом из них показан начальный период второй мировой войны, когда итальянские и немецкие войска захватили Грецию. События переданы через восприятие английского лётчика Квейля, убеждающегося в том, что капитуляция Греции явилась следствием предательства реакционного правительства и тактики английского командования, опасавшихся подъёма народного движения в стране.

В «Морском Орле» события происходят на острове Крит, после захвата его гитлеровцами, когда австралийские войска оказались

в ловушке. Солдаты Берк и Стоун, оставшие от армии, успевшей эвакуироваться, сталкиваются с греческими патриотами, среди которых выделяется юный Нис, смелый борец за независимость своей страны, руководящий движением сопротивления.

В сатирической пьесе «49-й штат» (The 49th State, 1946), перекликающейся с комедией Б. Шоу «Тележка с яблоками», Олдридж в остро гротескной манере раскрывает агрессивность американского империализма и показывает растущую зависимость Англии от США.

В романе «Дипломат» (The Diplomat, 1949) Олдридж затрагивает существенные вопросы международной политической борьбы в послевоенный период. Английский буржуазный дипломат лорд Эссекс, образ которого мастерски обрисован писателем, выступает как выразитель интересов английского империализма в Иране, где он плетёт нити политических интриг, направленных против Советского Союза и против независимости Ирана. В лице Мак Грегора Олдриджем изображён честный буржуазный интеллигент, убеждающийся в антидемократизме буржуазных политиков и сближающийся с деятелями освободительной борьбы иранских племён.

Роман «Охотник» (The Hunter, 1950) посвящён быту канадских звероловов и ставит в свете гуманизма социально-философские проблемы об отношении человека к природе и общественной жизни. В решениях, намечаемых автором, сказывается полемическая направленность романа против современной декадентской литературы. С большой художественной силой создан Олдриджем образ зверолова Роя Мак-Нейра, в котором воплощены черты человека труда, покоряющего природу.

Действие романа «Герои пустынных горизонтов» (Heroes of the Empty View, 1954) происходит в Аравии. Олдридж показывает здесь столкновение основных сил, действующих на мировской политической арене. Империалисты стремятся подчинить себе арабское государство с вымышленным названием Бахраз, ибо здесь имеются нефтяные источники. Правители Бахраза являются, в сущности, агентами иностранных империалистов. Кочевые племена ведут борьбу за свою независимость. В самом Бахразе возникает рабоче-крестьянское освободительное движение. В центре всех событий оказывается шотландец Гордон, полюбивший Аравию за сохранившуюся в ней первобытность нравов и общественного уклада. Враг буржуазной цивилизации, он ищет спасения от её пороков в патриархальности. При всей своей субъективной честности Гордон, однако, не в состоянии найти действительного решения волнующим его социальным проблемам и погибает, сыграв роль невольного пособника империалистов. Мятущемуся буржуазному интеллигенту противопоставлены в романе образы коммунистов — возлюбленной Гордона Тэсс и вождя освободительного движения в Бахразе Зейна. Острая критика буржуазного индивидуализма сочетается в романе с широкой постановкой центральных проблем современности: борьбы народов за мир, демократию и социальный прогресс.

Гвин Томас. В лице Гвина Томаса (Gwyn Thomas) обрела своего писателя ещё одна область Британии — Уэльс. Бытописателем жизни своего народа Гвин Томас проявил себя уже в первых романах «Венера и избиратели» (*Venus and the Voters*) и «Простые мудрецы» (*The Dark Philosophers*), посвящённых жизни валлийских рабочих. Его наиболее значительное произведение — исторический роман «Всё изменяет тебе» (*All Things Betray Thee*, 1949), изображающий борьбу и восстание рабочих Уэльса в 30-х годах XIX века. Арфист Аллан Ли приходит в рабочий посёлок, где зреет недовольство рабочих. Он сначала стоит в стороне от борьбы, но постепенно втягивается в неё и участвует в восстании, возглавляемом его другом, рабочим Адамсом. После поражения восстания Адамса казнят, и уцелевшему арфисту остаётся только оплакивать гибель своего друга и тяжёлое положение народа, не вырвавшегося из кабалы капиталистов. Роман написан в своеобразной манере, передающей дух валлийских народных сказаний и отличающейся глубоким лиризмом. Следующие произведения Гвина Томаса — романы «Ведите нас домой» (*Now Lead Us Home*, 1952), «Мир не может вас услышать» (*The World Cannot Hear You*, 1952) и «Одинокое одиноким» (*The Alone to the Alone*, 1954) также содержат постановку острых социальных проблем, но уступают в цельности и выразительности роману «Всё изменяет тебе».

Таковы некоторые представители современной английской литературы, рассмотрением которых мы завершаем данный обзор. Литература эта находится в процессе развития, и сейчас трудно предсказать её дальнейшие пути. Но несомненно то, что будущее английской литературы связано с теми писателями, которые, продолжая славные национальные традиции своей культуры, сохраняют верность принципам жизненно правдивого искусства и честно служат своему народу.



КРАТКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аддисон, Джозеф 130, 133, 136—139, 147, 148, 150, 173, 180, 327.
Альфред, король 14.
Байрон, Джордж Гордон 64, 69, 136, 158, 189, 196, 207, 210, 218, 219—242, 243, 245, 246, 248, 249, 252, 254, 255, 256, 257, 259, 274, 355, 456.
Баррет-Браунинг, Элизабет 361, 363, 365—366.
Батлер, Семюэль 158, 337, 348—352, 420, 423.
Бенъян, Джон 31, 124—126, 318.
«Беовульф» (поэма) 8—10.
Берк, Эдмунд 189, 204.
Бернс, Роберт 196—200, 210, 273.
Блейк, Вильям 195—196, 210.
Бомонт, Френсис 64, 111—112, 124.
Браунинг, Роберт 345, 361, 363—365, 366, 368, 369.
Бремвич, Генри 275.
Бронте, Шарлотта 276, 278, 280, 301, 323, 331—334.
Бронте, Эмили 332, 334.
Бэда 13—14.
Бэкон, Френсис 81.
Ванбру, Джон 124.
Виклиф, Джон 25, 32.
Вордсворт, Вильям 210, 212, 213—216, 240, 253.
Гарди, Томас 337, 352—361, 458.
Гаскель, Элизабет 276, 278, 280, 301, 330—331.
Гауэр, Джон 26, 31—33, 35, 36, 46, 47.
Гиббонз, Льюис Грассик 468—469.
Годеин, Вильям 210, 211—212, 242, 243, 244.
Голсуорси, Джон 387, 388, 397—416, 420, 457. •
Гольдсмит, Оливер 130, 133, 138, 179—183, 184, 186, 191, 192.
Госсон, Стивен, 65.
Грин, Роберт 64, 74—75, 80.
Грей, Томас 191, 192.
Гуд, Томас 271—272.
Дарвин, Чарльз 336, 442.
Дефо, Даниель 130, 133, 136, 138, 139—148, 153, 157, 158, 159, 163, 187, 266.
Джойс, Джеймс 453—454.
Джонс, Эрнест 271, 273—274, 284, 388, 470.
Джонсон, Бен 64, 66, 77, 81, 83, 108—111, 124.
Диккенс, Чарльз 176, 187, 190, 271, 272, 276, 278, 280, 281—312, 313, 314, 315, 319, 323, 325, 329, 333, 334, 337, 338, 341, 342, 344, 346, 355, 457.
Донн, Джон 71.
Драйден, Джон 33, 71, 122—124, 222, 456.
Карлайль, Томас 277—278, 291, 366, 367.
Кид, Томас 75.
Киплинг, Реднард 387, 389—397, 463.
Китс, Джон 69, 251—255, 367.
Коббет, Вильям 205.
Кодуэл, Кристофер 465—466.

Кольридж, Семюэль Тейлор 168, 210, 212, 213, 214, 216—217, 240, 245, 253.

Конгрив, Вильям 124.

Крибб, Джордж 191, 193.

Кронин, Арчибальд Джозеф 460—461.

Кулер, Вильям 191, 192—193.

Купер, Томас 273, 274, 275.

Кэдмон 12—13.

Кюневульф 13.

Ленгленд, Вильям 23, 26, 28—31, 35, 36, 46, 47.

Лили, Джон 73—74.

Лилло, Джордж 187—188.

Линдсей, Джек 469—471.

Линтон, Вильям Джемс 275.

Лоуренс, Дэвид Герберт 454—455, 459.

Мак Диармид, Хью 469.

Макферсон, Джемс 191, 194—195.

Малори, Томас 18, 48, 68.

Маннинг, Роберт 16.

Марло, Кристофер 64, 65, 69, 70, 75, 76—77, 80, 91, 132.

Масси, Джеральд 274—275.

Мередит, Джордж 337, 344—348, 350, 353, 430.

Мид, Эдуард 275.

Милль, Джон Стюарт 276, 336.

Мильтон, Джон 13, 64, 115—121, 138, 216, 273.

Мор, Томас 59—62.

Моррис, Вильям 336, 338, 374—377, 388.

Мозм, Коммерсет 457—458.

Мур, Томас 248, 256—257.

Мэксфильд, Кэтрин 458—459.

Мэтьюрин, Чарльз Роберт 202—203.

Нортон, Томас 73.

О'Кейси, Шон 466—468.

Олдингтон, Ричард 458, 459—460, 461.

Олдридж, Джемс 471—472.

Пейн, Томас 205.

Перси, Томас 194.

Поп, Александр 130, 133—136, 138, 139, 148, 151, 191, 199, 222, 456.

Пристли, Джозеф 205.

Пристли, Джон Бойнтон 461—462.

Рескин, Джон 366—368, 371, 372, 374, 378, 379.

Ричардсон, Семюэль 130, 133, 138, 159—162, 164, 167, 168, 174, 184, 186, 266.

Ролл, Ричард 16.

Россети, Данте Габриель 368—369.

Рэлей, Вальтер 66, 68, 69—70, 76.

Саути, Роберт 210, 212, 213, 216, 218—219, 230.

Свифт, Джонатан 130, 133, 137, 138, 148—158, 164, 175, 291, 327, 348, 349, 350, 420.

Секвиль, Томас 73.

Серрей, Генри Говард 63, 64.

Сидней, Филипп 64—66, 67.

Скотт, Вальтер 15, 145, 210, 211, 235, 257—269, 280, 311, 319, 326, 338, 378.

Смоллет, Тобайас Джордж 133, 138, 159, 173—177, 184, 188, 189, 266.

Спенсер, Герберт 336.

Спенсер, Эдмунд 18, 65, 66—69, 71, 124, 222, 251.

Стерн, Лоренс 133, 138, 183—187, 189.

Стивенсон, Роберт Льюис 268, 370—374.

Стиль, Ричард 130, 133, 136—139, 141, 142, 147, 148, 150, 173, 327.

Суинберн, Олджернон Чарльз 369—370.

Теккерей, Вильям Мейкпис 176, 187, 272, 276, 278, 279, 280, 281, 296, 306, 312—330, 334, 337, 338, 344, 345, 355.

Теннисон, Альфред 18, 361—363, 369, 375.

Томас, Гвин 473.

Томсон, Джемс 191.

Трессол, Роберт 464.

Уайет, Томас 63—64.

Уайльд, Оскар 378—383, 373.

Уилкс, Джон 128—129.

Уичерли, Вильям 124, 133.

Уолпол, Горейс 201—202.

Уолстонкрафт, Мэри 205, 246.
Уэллс, Герберт Джордж 350, 373, 387,
388, 399, 416—429, 442, 448, 449,
456, 466.

Фаркер, Джордж 124.

Фильдинг, Генри 130, 133, 138, 158,
159, 162—173, 174, 176, 184, 188,
190, 237, 266, 316, 327.

Флетчер, Джон 64, 81, 111—112, 124.

Фокс, Ральф 464—465, 471.

Форстер, Эдвард Морган 462—463.

Хаксли, Олдос 456—457.

Хант, Ли 251, 252.

Хейвуд, Джон 53.

Чаттертон, Томас 191, 195.

Чосер, Джефри 23, 24, 26, 33—47,
63, 124.

Шекспир, Вильям 6, 47, 49, 50, 59,
62, 64, 65, 66, 71, 73, 76, 77, 78,
79—108, 109, 110, 111, 112, 124, 132,
134, 135, 185, 187, 189, 190, 216,
235, 263, 265, 273, 291, 310, 325,
370, 441, 445, 447, 456.

Шелли, Перси Биши 64, 69, 196, 207,
210, 211, 218, 221, 235, 242—251,
252, 253, 254, 255, 274, 369, 383, 388.

Шеридан, Ричард Бринсли 130, 133,
158, 188—191.

Шоу, Джордж Бернард 158, 350, 387,
388, 399, 430—453, 466, 472.

Элиот, Джордж 337, 338—344, 345, 356.

Элиот, Томас Стернс 455—456.

Эллиот, Эбенезер 272—273.

Эльфрик 14.

Юдол, Николай 72.

Юнг, Эдуард 191, 192.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

3

СРЕДНИЕ ВЕКА

Англо-саксонская литература

Древняя Британия (5). Общественный быт и культура англо-саксов (5). Народный характер англо-саксонской поэзии (7). Поэты-певцы (7). «Беовульф» (8). Формальные особенности англо-саксонской поэзии (11). Церковно-монашеская литература англо-саксов (11). Кэдмон (12). Кюневульф (13). Англо-саксонская проза (13).

Англо-норманская литература

Норманское завоевание и расцвет феодальной культуры в Англии (14). Церковно-монашеская литература (16).

Рыцарская поэзия.

17

Общая характеристика (17). Романы о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола (17). Основные артуровские легенды (18). Основные мотивы рыцарских романов (21).

Народная поэзия.

23

Литература XIV века

Англия в XIV веке (24). «Сэр Гавейн и Зелёный рыцарь» (26). Вильям Лентленд и его «Видение о Петре-пахаре» (28). Гауэр (31).

Чосер

33

Жизнь и личность Чосера (34). Первый период (36). Второй период (37). Третий период. «Кентерберийские рассказы» (41).

Литература XV века

Кризис феодального общества в Англии (47). «Смерть Артура» Малори (48). Народные баллады Англии и Шотландии (48). Средневековая драма (50).

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Культура Возрождения (54). Англия в эпоху Возрождения (56). Три периода гуманистической культуры в Англии (59). Томас Мор (60).

Поэзия английского Возрождения

Уайет (63). Серрей (64). Сидней (65).

Спенсер 66

Биография (66). «Пастушеский календарь» (67). Лирика Спенсера (67). «Королева фей» (67)

Рэлей (69). «Метафизическая поэзия» (70).

Гуманистическая драма до Шекспира

Народность английской драмы эпохи Возрождения (71). «Ральф Ройстер Дойстер» (72). «Иголка кумушки Гаммер Гертон» (72). «Горбодук» (72).

Предшественники Шекспира (73). Лили (73). Грин (74). Кид (75). Марло (76).

Устройство театров и актёрское искусство (77).

Шекспир 79

Биография (79). Вопрос об авторстве (81). Хронология творчества (81).

Общая характеристика (82). Периоды творчества Шекспира (83).

Первый период творчества Шекспира 84

Пьесы-хроники из истории Англии (84). Комедии (87). Узловые драмы первого периода (89). «Ромео и Джульетта» (90). «Венецианский купец» (90).

Второй период творчества Шекспира 91

Общая характеристика (91). «Гамлет» (93). «Отелло» (95). «Король Лир» (96). «Макбет» (99). «Тимон Афинский» (101). «Мера за меру» (102). Сонеты (103).

Третий период творчества Шекспира 104

Романтические драмы (104). «Буря» (105). Реализм Шекспира (106).

Английская драма после Шекспира

Бен Джонсон (108). Теория «юморов» (109). Драматургия Бен Джонсона (110). «Вольпоне» (111). «Варфоломеевская ярмарка» (111).

Бомонт и Флетчер (111). Упадок гуманистической драмы (112).

XVII ВЕК

Литература английской буржуазной революции XVII века

Английская буржуазная революция (114).

Мильтон 115

Первый период творчества (116). Второй период творчества (117). Сонеты (118). Третий период (118). «Потерянный рай» (118). «Возвращённый рай» (120). «Самсон-борец» (120). Художественные особенности поэзии Мильтона (121).

Литература периода Реставрации

Реставрация монархии Стюартов (122).

Драйден

Поэзия Драйдена (123). Драматургия Драйдена (123). Драйден-критик (123).

Комедия Реставрации (124).

«Беньян» (124). «Путь паломника» (125). «Бэдмен» (125).

ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

Англия в XVIII веке (127). Просветительство (129). Общая характеристика просветительской литературы и этапы её развития (132).

Первый период эпохи Просвещения

Александр Поп

Биография (133). Эстетические взгляды Попа (134). Пасторальная поэзия (134). «Похищение локона» (134). Философские поэмы (135). Переводы Попа (135). Сатира Попа (135). Поэтическая манера Попа (136).

Сатирико-нравоучительные журналы 136

Аддисон и Стиль (136). «Болтун» (137). «Зритель» (138).

Начало английского реалистического романа

Дефо 139

Биография (139). «Робинзон Крузо» (142). Второстепенные романы Дефо (146). Реализм Дефо (146).

Свифт 148

Жизнь и деятельность (148). «Путешествия Гулливера» (152). Реализм Свифта (157).

Второй период эпохи Просвещения

Семейно-бытовой и социально-бытовой роман

Ричардсон 150

Биография (159). «Памела» (159). «Кларисса» (160). «Грандисон» (161). Значение Ричардсона (161).

Фильдинг 161

Биография (162). Драматургия Фильдинга (163). «Джонатан Уайлдинг Великий» (163). «Джозеф Эндрюс» (164). «Том Джонс» (166). «Эмили» (169). Теория романа (171). Стиль Фильдинга (172).

Смоллет 171

Биография (173). «Родерик Рэндом» (174). «Перегрин Пикль» (175). «Гемфри Клинкер» (175). Значение романов Смоллета (176).

Третий период литературы XVIII века

Сентиментализм и преромантизм

Общая характеристика периода (177).

Роман

Гольдсмит 179

Биография (179). «Гражданин мира» (180). Комедии (180). «Опустевшая деревня» (180). «Векфильдский священник» (181).

Стерн 183

Биография (183). «Тристрам Шенди» (183). «Сентиментальное путешествие» (183).

Драма

Буржуазная драма. Лилло (187)

Шеридан 189

Биография (188). «Соперники» (189). «Школа злословия» (189).

Поэзия XVIII века

Этапы развития английской поэзии XVIII века (191). Томсон (191). Юнг (191). Купер (192). Крабб (193).

Поэзия преромантизма (193). «Оссиан» Макферсона (194). Чаттертон (195). Блейк (195).

Бернс 196

Биография (196). Поэзия Бернса (197).

Роман в конце XVIII века

Готический роман (200). Уолпол (201). Редклиф (202). Мэтьюрин (202). Значение готического романа (203).

РОМАНТИЗМ

Англия в конце XVIII века и в первой трети XIX века (204). Общая характеристика романтизма (206). Этапы развития романтизма (210).

Первый период английского романтизма

Годвин (211). «Калейб Вильямс» (211).

«Полунощная школа» 212

Вордсворт (213). Ранние произведения (213). «Лирические баллады» (213). Интимная и политическая лирика (215). Большие поэмы (215). Кольридж (216). Ранняя поэзия (216). «Старый моряк» (216). «Хан Клубль» и «Кристалль» (217). Саути (218). Поэзия Саути (218).

Второй период английского романтизма

Байрон 219

Жизненный путь (220). Раннее творчество Байрона (222). «Паломничество Чайльда Гарольда» (222). Восточные или романтические поэмы (225). Лирика (226). Политические стихотворения (226). Швейцарский

период (227). «Шильонский узник» (228). «Манфред» (228). Итальянский период (228). «Беппо» (229). Политические поэмы и сатиры (229). Исторические трагедии (231). «Кайн» (232). «Дон Жуан» (235). Значение и влияние поэзии Байрона (241).

Шелли

Биография (242). Литературные взгляды Шелли (243). «Царица Мач» (243). Ранние лирические поэмы (244). «Восстание Ислама» (245). «Овежнённый Прометей» (246). «Ченчи» (247). Политическая лирика (248). Стихотворения о природе и любви (249).

Китс

Биография (251). Социальные мотивы в поэзии Китса (252). Лирика и поэмы Китса (253).

Томас Мур

Ранние стихи (256). «Ирландские мелодии» (256). «Лалла Рук» (256). Сатиры (257). «Песни разных народов» (257). Биография Байрона (257).

Вальтер Скотт

Биография (257). Поэтические произведения (259). Создатель исторического романа (260). Шотландские романы (260). Романы из английской истории (262). «Айвенго» (262). Другие романы из английской истории (263). Романы из истории Франции и других европейских стран (264). Роман из современной жизни (265). Художественный метод Вальтера Скотта (265).

РЕАЛИЗМ XIX ВЕКА

Англия в 30—50-е годы XIX века (269).

Социальная поэзия эпохи чартизма

Общая характеристика поэзии эпохи чартизма (271). Томас Гуд (271). Эбенезер Эллиот (272). Томас Купер (273). Эрнест Джонс (273). Джеральд Масси (274). Массовая чартистская поэзия (275).

Критический реализм XIX века

Апологеты буржуазии (276). Романтическая критика капитализма. Карлайль (277). Критический реализм (278).

Диккенс

Жизненный путь (282).

Первый период творчества Диккенса

«Очерки» (284). «Записки Пикквикского клуба» (284)

Второй период

«Оливер Твист» (287). «Николай Никльби» (287). «Лавка древностей» (288). «Барнеби Рэдж» (289). «Американские заметки» (290). «Мартин Чезльвит» (290). «Рождественские рассказы» (292).

Третий период

Общая характеристика (293). «Домби и сын» (293). «Давид Копперфильд» (296). «Холодный дом» (298). «Тяжёлые времена» (299). «Крошка Доррит» (302). «Повесть о двух городах» (304).

Четвёртый период.	306
«Большие надежды» (306). «Наш общий друг» (307). Особенности реализма Диккенса (308).	
✓ Теккерей	312
Биография (313). Общая характеристика (314). «Кинга спобов» (316). «Ярмарка тщеславия» (318). «Пенденяис» (322). «Ньюкомы» (323). Исторические романы (326). Повествовательная манера Теккерей (328).	
✓ Элизабет Гаскель и сёстры Бронте	330
Элизабет Гаскель (330). Шарлотта Бронте (331). Эмили Бронте (334).	

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА

Англия во второй половине XIX века (335). Социальный дарвинизм (336). Позитивизм (336). Реализм и неоромантизм в литературе второй половины XIX века (337).

Реалистический роман второй половины XIX века

Джордж Элиот	338
Биография (338). «Адам Бид» (339). «Мельница на Флоссе» (340). «Сайлас Марнер» (340). «Ромола» (341). «Феликс Холт, радикал» (341). «Мидльмарч» (342). «Даниэль Деронда» (343). Общая характеристика реализма Элиот (343).	
Мередит	344
Биография (344). Общая характеристика (344). «Испытание Ричарда Февереля» (346). «Карьера Бьючеппа» (346). «Эгоист» (347).	
Батлер	348
Биография (348). «Эреон» (348). «Жизненный путь» (351).	
Гарди	352
Биография (353). Общая характеристика (354). «Под деревом зеленым» (356). «Вдали от шумной толпы» (357). «Возвращение на родину» (357). «Мэр Кестербриджа» (358). «Тэсс из рода д'Эрбервилей» (359). «Джорд незаметный» (360).	

Поэзия второй половины XIX века

Викторианские поэты (361). Теннисон (361). Роберт Браунинг (363). Элизабет Баррет-Браунинг (365).
Эстетическая критика капитализма. Рескин (366). Прерафаэлиты (368). Россети (368). Свинберн (369).

Повествовательные жанры литературы неоромантизма

✓ Стивенсон	370
Биография (370). Литературные взгляды (371). «Остров сокровищ» (372). Другие романы (372). «Странная история Джекиля и мистера Хайда» (373).	

Моррис	374
Биография (374). Поэзия Морриса (375). Утопические романы (375).	
Декаданс	
Оскар Уайльд	378
Биография (378). Общая характеристика (378). «Портрет Дорнана Грея» (380). Драматургия (381). Последние произведения (382).	

XX ВЕК

Англия в эпоху империализма (384). Общая характеристика литературы (387).

Киплинг	389
Биография (389). Общая характеристика (389). Первый период (391). Поэзия Киплинга (392). «Книги джунглей» (393). Второй период (395).	
Голсуорси	397
Биография (397). Общая характеристика (397). «Вилла Рубейн» (399). Остров фарисеев» (399). «Собственник» и «Усадьба» (400). «Братство» (401). «Борьба» (402). «Фриленды» (403). «Сага о Форсайтах» и «Современная комедия» (404). «Конец главы» (414).	
Уэллс	416
Биография (416). Характеристика творческого метода (419). Социальные фантазии, написанные до конца первой мировой войны (420). Социально-бытовые романы (425). Поздние фантастические романы (426).	
Бернард Шоу	430
Биография (430). Общественные и литературные взгляды (433). Драматургический метод (435). «Пьесы неприятные» (437). «Пьесы приятные» (439). «Цезарь и Клеопатра» (441). «Человек и сверхчеловек» (441). «Майор Барбара» (443). Накануне первой мировой войны (445). В годы первой мировой войны (445). Драматургия Шоу 20—30-х годов (448).	

Новейшая литература (1918—1955)

Декадентская литература. Джойс (453). Лоуренс (454). Т. С. Элиот (455). Хаксли (456).

Критический реализм и натурализм (457). Мюэ (457). Мэнсфильд (458). Олдингтон (459). Кронин (460). Пристли (461). Форстер (462).

Прогрессивная литература (463). Трессол (464). Фокс (464). Кодуэл (465). О'Кейси (466). Гиббонз (468). Мак Диармид (469). Линдсей (469). Олдридж (471). Гвин. Томас (473).