

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Псковский государственный педагогический институт им. С.М. Кирова

Е.В. Сашина

**Темы и методические рекомендации
к самостоятельной работе студентов по курсам
истории зарубежных литератур XVII - XIX вв.**

Учебно-методическое пособие

(Продолжение.
XIX в.)

Псков 2003

Темы для самостоятельной работы студентов по курсу «История зарубежной литературы XIX вв.»

1. Романтизм как одна из основополагающих систем мировой литературы XIX в. Проблема терминологии, периодизации, метода.
2. Романтизм как литературное направление (роль средних веков в системе идей и форм романтизма).
3. Основные и наиболее характерные понятия романтизма: двойственность и стремление к универсальности (понятие о романтическом двоемирии). Открытие историзма романтиками, его своеобразие. Открытие «местного колорита», принципа «живописания».
4. Основные жанры романтизма.
5. Немецкий романтизм. Две волны немецкого романтизма, причины явления, временные границы.
6. Роль философии Ф. Шеллинга в формировании эстетики романтизма: концепция мира, развития, познания, Бога, связей человека и природы, концепция любви, сущность понятия «интеллектуальная интуиция», представление о творческой личности, творческом акте и истоках многозначности произведения, идея мифотворчества.
7. Философия Шеллинга - основа развития представления о романтической иронии, сущность понятия «романтическая ирония».
8. Новалис. Философия и эстетика. Развитие жанра фрагмента в творчестве Новалиса. Связь с Фихте и Шеллингом.
9. «Генрих фон Офтердинген» Новалиса. Проблема жанра. Концепция мира и человека, принцип познания, образ «голубого цветка», символика.
10. Ф. Шлегель. Концепция искусства, творчества, романтической иронии, гротеска, личности художника, синэстетизм.
11. «Люцинда» Ф. Шлегеля. Воплощение эстетических и философских идей автора.

12. Отражение эстетических концепций Л. Тика в «Странствиях Франца Штернбальда».
13. «Белокурый Экберт» Л. Тика - идея единства мироздания, «уединения в лесу», проблема рока, романтическая ирония, роль фантастики.
14. В.Г. Вакенродер. Иероглифический язык искусства, концепция музыки, двойственность творческой личности и самого искусства.
15. «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берлингера» В.Г. Вакенродера: специфика романтического двоемирия.
16. Ф. Гельдерлин. Философские, эстетические и этические концепции.
17. Отражение в лирике Ф. Гельдерлина тем единства природы и человека, любви и творчества.
18. Воплощение идей личной и государственной свободы, единства человека и природы в «Гиперионе» Ф. Гельдерлина. Своеобразие жанра. Мифотворчество.
19. Изменение нравственных, религиозных, философских и эстетических ориентиров у гейдельбергских романтиков (Кант, Шопенгауэр), ориентация на народное искусство.
20. «Семейные и волшебные сказки» братьев Гримм.
21. Структура поэтического сборника «Волшебный рог мальчика» Арнима и Брентано.
22. Г. фон Клейст. Тема рока, бессмысленности, непредсказуемости бытия; новая концепция любви.
23. Конфликт новеллы «Землетрясение в Чили» Г. фон Клейста.
24. Изображение обыденности в «Разбитом кувшине» Г. фон Клейста.
25. А. фон Арним. Вмешательство темных сил в жизнь человека, подавление добра механическими существами. Связь «Изабеллы египетской» с народной сказкой.
26. К. Брентано. Власть тайных сил, относительность добра и зла, чести и бесчестия – «Рассказ о честном Касперле и прекрасной Аннерль».

27. А. фон Шамиссо. «Удивительная история Петера Шлемиля» - нравственная идея в романтизме, роль двоемирия и двойничества, трансформация отношения к науке.
28. Э.Т.А. Гофман. Идея универсальной личности, роль музыки и творчества, двоемирие, фантастика, гротеск, романтическая ирония.
29. Смысл названия первого сборника Гофмана «Фантазии в манере Калло», его состав. «Кавалер Глюк» - концепция музыки, роль и смысл двоемирия. «Золотой горшок» - двоемирие, специфика фантастики, своеобразие мифологии, гротеск и романтическая ирония. «Крошка Цахес» - идея двойственности, гротескности и абсурда как нормы жизни.
30. «Житейские воззрения кота Мура» Гофмана - идейная и структурная основа романа; авторское и обыденное переосмысление личности музыканта.
31. Эстетика Гегеля: этапы развития искусства, определение прекрасного, представление о творческом акте, предмет искусства, учение о жанрах, их эволюции, о сущности символа.
32. Г. Гейне. Художественные и идейные задачи «Книги песен», их реализация. Тема человека и природы, любви; предмет иронии и способы ее создания.
33. «Лирическое интермеццо» Гейне - темы и формы народной поэзии.
34. «Северное море» Гейне - философское осмысление бытия, изменение форм стиха, сатира.
35. Поэма Гейне «Германия. Зимняя сказка».
36. Английский романтизм. Периодизация.
37. У. Блейк. Творчество Блейка – предвосхищение идей и форм английского романтизма. Мифотворчество, особое восприятие демонизма.
38. «Озерная школа». У. Вордсворт. Концепция творчества и творческой личности, представления о связи человека и природы, проблема воображения и рассудка, языка искусства («Предисловие к лирическим балладам»). Поэтичность обыденности, роль воображения – сонет «На Вестминстерском мосту».

- 39.С.Т. Кольридж. Первичное и вторичное воображение, ассоциативность художественного языка, отличие его от языка обыденной речи.
- 40.«Старый моряк» Кольриджа - новый тип поэмы с преобладающим лирическим началом, своеобразие композиции, контраст, тема преступления и искупления, неосознанные действия человека, тайные силы мира. Ужасное как возвышенное. Живописность.
41. «Кубла Хан» Кольриджа - живописность, загадочность.
- 42.Р. Саути. Развитие тенденций народной баллады в поэмах; христианская проблематика поэм; демоническое как безнравственное.
- 43.Д. Китс. Концепция личности поэта и творчества («Гомер», письма). «Ода греческой вазе» - соотношение искусства и действительности, проблема правды и красоты. «Ода соловью» - романтическое томление, тема смерти, реальное и ирреальное.
- 44.П.Б. Шелли. «Защита поэзии» - смысл творчества, воображение, предмет искусства и его роль в обществе.
- 45.«Освобожденный Прометей» П.Б. Шелли: оригинальность трактовки мифологического сюжета, главные образы, философская обобщенность, символика и аллегоричность.
- 46.Человек и природа, глобальность явлений в поэзии П.Б. Шелли – «Ода западному ветру», «Облако».
47. Дж.Г. Байрон. Проблема воображения, действительности, мысли. Скептицизм и рационализм. Титанизм героев и конфликтов.
- 48.Первый сборник Дж.Г. Байрона «Часы досуга». Сатирический обзор современной поэзии в «Английских бардах и шотландских обозревателях».
49. «Чайльд-Гарольд» Дж.Г. Байрона как новый тип лиро-эпической поэмы: изменения в сюжете, превращение эпического произведения в лирический дневник автора. Концепция личности байроновского героя. Тема природы и человека: новые стилевые черты.
- 50.Жанровые особенности «Восточных поэм» Дж.Г. Байрона - связи с новеллой, «вершинность» композиции.

51. В. Скотт. Связь его баллад с народным творчеством.
52. Специфика историзма Скотта, соединение частной жизни с развитием общества. История и современность.
53. Концепция личности в исторических романах В. Скотта («Айвенго», «Роб Рой», «Пуритане»).
54. Своеобразие композиции исторических романов В. Скотта («Айвенго», «Роб Рой», «Пуритане»).
55. Воплощение исторических воззрений и эстетических принципов в романах В. Скотта «Айвенго», «Роб Рой», «Пуритане».
56. Ч. Диккенс. Представление о неразрывности связи всех людей как основа творчества. Своеобразие метода, проблема юмора и сатиры, периодизация творчества.
57. Проблематика и художественная форма «Посмертных записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса как воплощение основных идей и форм творчества писателя.
58. «Оливер Твист» Ч. Диккенса - тема преступления и преступников, концепция личности, нравственная проблематика, проблема воспитания.
59. «Тяжелые времена» Ч. Диккенса - противопоставление механистического и прагматического начала гуманистическому.
60. У. Теккерея. Видение мира живописцем и литератором. Предисловия к романам «Ньюкомы» и «История Пенденниса» как отражение концепции искусства и истории.
61. Роман «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея - хронотоп, проблематика, жанр, система образов, композиция, своеобразие объективности повествования, роль автора и Кукольника.
62. Французский романтизм. Философские и социальные истоки французского романтизма. Периодизация.
63. Противостояние классицизму. Социальная тематика. Система жанров.

64. «Коринна» Ж. де Сталь – зависимость темперамента от географических широт, предвосхищение стэндалевского изображения эволюции чувства, тема женской эмансипации.
65. Психологический роман: «Рене» Шатобриана, «Оберман» Сенанкура, «Адольф» Констана, «Исповедь сына века» Мюссе, романы Ж. Санд и Ш. Нодье. Эволюция героя психологического романа.
66. Исторический роман: «Сен-Мар» Виньи (концепция Вико, герой и история);
- «Собор Парижской Богоматери» Гюго (специфика историзма романа, композиция, система образов, концепция романтического героя, символика, гротеск в романе);
 - «Хроника времен Карла IX» П. Мериме (концепция истории и нравственности в романе, композиция, система образов);
 - «Три мушкетера» А. Дюма (концепция истории, композиция, система образов);
 - «Капитан Фракасс» Т. Готье (концепция истории, система образов, психологизм).
67. Романтическая новеллистика: Ш. Нодье, П. Мериме.
68. Формирование романтической поэзии во Франции.
69. Лирика Ламартина – особенности образной системы.
70. Трагическое мироощущение в поэзии Виньи («Смерть волка»).
71. Тема поэта и поэзии у А. де Виньи и А. де Мюссе (цикл «Ночи»).
72. Экзотизм и политические мотивы в лирике Гюго.
73. Ф. Стендаль. Философия, этика и эстетика. «Расин и Шекспир», «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» как основа писательского кредо.
74. Тема Италии в творчестве Стендаля. («Ванина Ванини», «Пармская обитель»).
75. «Красное и черное» Стендаля - смысл названия, хронотоп, роль композиции в раскрытии идей, тема Наполеона, принципы создания образов главных героев, психологизм.

76. О. де Бальзак. Философские, исторические естественнонаучные и экономические основы эстетики Бальзака.
77. Замысел «Человеческой комедии», предисловие, композиция.
78. «Евгения Гранде» Бальзака - специфика жанра, эволюция характера.
79. «Шагреновая кожа», «Лилия долины» Бальзака - тема личного счастья и нравственности; психология героев.
80. Тема утраченных иллюзий и нравственного идеала в «Утраченных иллюзиях»; специфика жанра.
81. Проблемы «чистого искусства». Т. Готье и его эстетическая программа («Мадемуазель де Мопен», «Эмали и камеи»).
82. Группа «Парнас»: теория «искусства для искусства».
83. Ш. Бодлер. Эстетические воззрения («Цветы зла»).
84. Г. Флобер. Философия, этика и эстетика (теория «объективного романа»).
85. «Госпожа Бовари» Флобера - хронотоп, проблематика, новый тип героя, способы воспроизведения персонажа и среды; роль подтекста и символики.
86. «Саламбо» Флобера - отношение к романтической концепции истории; тема любви: роль экзотики и «эстетики безобразного», символика.
87. Формирование эстетических принципов реализма («реалистической школы» Шанфлери) Л.Э.Э. Дюранти и А. Ассеза (журнал «Реализм», 1856-57).
88. Роль романтизма в развитии литературы США, связь с процессом становления американского самосознания. Специфика восприятия европейского опыта и складывающееся своеобразие национальной литературы на английском языке. Хронологические границы и периодизация.
89. Дж.Ф. Купер. Вклад Купера в создание американского романа: разработка разновидностей романного жанра (исторического, приключенческого, морского, бытового).
90. Связь Купера с традицией В. Скотта.

91. Цикл романов Купера о Кожаном Чулке: индейская тема, тема «естественного человека», нравственный идеал писателя.
92. Г. У. Лонгфелло. «Песнь о Гайавате».
93. Э. По. Особенности мировоззрения и эстетической концепции писателя.
94. Статья «Философия творчества» и поэтическое новаторство Э. По («Ворон», «Колокола», «Аннабель Ли»).
95. Новеллистическое искусство Э. По.
96. Формирование жанра детектива в творчестве Э. По.
97. Н. Готорн – основатель морально-психологического направления в литературе Америки («Алая буква»).
98. Г. Мелвилл. Жанровое своеобразие романа «Моби дик, или Белый кит».
99. У. Уитмен. Трансцендентализм – философская основа творчества.
100. Аболиционистская тема в творчестве Г. Бичер-Стоу.

Методические рекомендации к самостоятельной работе студентов

Общие рекомендации: XIX век – один из сложнейших этапов развития мировой литературы. Его специфика обусловлена формированием романтизма - одной из основополагающих систем мировой литературы, являющейся как следствием развития мировой литературы и культуры предшествующих эпох, так и основой для последующих. Несмотря на кажущуюся изученность этого периода в науке о литературе, единого мнения о сущности этого явления, его периодизации не сложилось. Тем не менее, следует обратить внимание на единство истоков всего романтического движения и вместе с тем на национальные различия. Следует учитывать, что романтизм – художественная система, включающая в себя, кроме литературы, философию, юриспруденцию, экономику, музыку, живопись, архитектуру и пр. Сущность понятия «мировая литература» на этом этапе ее развития проявляет себя с полной отчетливостью в процессе развития и взаимодействия европейской и американской литератур. Поэтому необходимо более обстоятельное выявление взаимосвязей и взаимовлияний при анализе индивидуальных методов писателей-романтиков. Однако не следует забывать не только о возможности прямых влияний, но и о типологическом схождении. Романтизм в литературе может быть постоянно соотносим с национальным искусством – живописью и музыкой в первую очередь, ибо они позволяют глубже понять национальную специфику явления и дают картину соответствий. Вместе с тем необходимо отметить формирование в недрах романтизма таких литературных теорий, как реализм (утилитаризм) и «искусство для искусства». Следует отметить позитивизм как философскую основу реализма XIX века. Теория реализма рассматриваемого периода исходит из идеи социальной детерминированности явлений и характеров, из необходимости классифицировать явление, выявив его социальные корни и развитие; из требования изображать социально-временные условия формирования личности, социально-этические причины, влияющие на ее изменения. Реализм в целом тяготеет к изображению широких картин, к исследованию причин и следствий,

поэтому основным его жанром становится роман, основным художественным приемом – типизация; отличается наличием идей морали, проводимыми через все сюжетные ходы и характеры и четкой оценочной авторской позицией, приводящей к однозначному выводу.

Длительная история доктрины «чистого» искусства нашла свое наиболее полное воплощение в деятельности поэтической группы «Парнас» во Франции и теории американского трансцендентализма. Первым проявлением этой доктрины была теория «искусства для искусства», некоторые положения которой были сформулированы В. Гюго в предисловиях к сборникам стихов «Восточные мотивы» (1829) и «Осенние листья» (1830), а также А. де Виньи в предисловии к роману «Сен-Мар» (1829) и развиты в творчестве Т. Готье и др. В противовес многочисленным сенсимонистским и фурьеристским теориям, требующим от поэтов неперемного активного участия в улучшении социального состояния человека, а также направления их поэтического слова на службу социальному прогрессу, последователи «чистого искусства» декларировали абсолютную свободу поэтического творчества, лишенную утилитарной, коммерческой и дидактической направленности, автономию поэзии от социальных, моральных или политических вопросов, расширение тематических границ поэзии и т.д. Цель художника – создание произведений искусства, способствующих прогрессу искусства средствами самого искусства, то есть элитарных в художественном отношении (по содержанию, форме и образной структуре) в отличие от низкопробной продукции бульварной литературы и схематичных, догматизированных сочинений социальной направленности.

Приступая к изучению литературы данного периода, рекомендуется использовать предложенные темы для самостоятельной работы, поскольку они позволяют систематизировать и конкретизировать разнообразный литературный материал. Представляется также целесообразным объединить эти темы в блоки по предметному принципу. Например,

«Романтическая историография»: темы 3 «Открытие историзма романтиками, его своеобразие», 52 «Специфика историзма Скотта, соединение частной жизни

с развитием общества. История и современность», 53 «Концепция личности в исторических романах В. Скотта («Айвенго», «Роб Рой», «Пуритане»)), 54 «Своеобразие композиции исторических романов В. Скотта («Айвенго», «Роб Рой», «Пуритане»)), 55 «Воплощение исторических воззрений и эстетических принципов в романах В. Скотта «Айвенго», «Роб Рой», «Пуритане», 66 «Исторический роман: «Сен-Мар» Виньи (концепция Вико, герой и история); «Собор Парижской Богоматери» Гюго (специфика историзма романа, композиция, система образов, концепция романтического героя, символика, гротеск в романе); «Хроника времен Карла IX» П. Мериме (концепция истории и нравственности в романе, композиция, система образов); «Три мушкетера» А. Дюма (концепция истории, композиция, система образов); «Капитан Фракасс» Т. Готье (концепция истории, система образов, психологизм), 86 «Саламбо» Флобера - отношение к романтической концепции истории; тема любви: роль экзотики и «эстетики безобразного», символика», 89 «Дж.Ф. Купер. Вклад Купера в создание американского романа: разработка разновидностей романного жанра (исторического, приключенческого, морского, бытового)», 90 «Связь Купера с традицией В. Скотта», 91 «Цикл романов Купера о Кожаном Чулке: индейская тема, тема «естественного человека», нравственный идеал писателя».

«Социальный роман XIX века»: темы 57 «Проблематика и художественная форма «Посмертных записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса как воплощение основных идей и форм творчества писателя», 58 «Оливер Твист» Ч. Диккенса - тема преступления и преступников, концепция личности, нравственная проблематика, проблема воспитания», 59 «Тяжелые времена» Ч. Диккенса - противопоставление механистического и прагматического начала гуманистическому», 61 «Роман «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея - хронотоп, проблематика, жанр, система образов, композиция, своеобразие объективности повествования, роль автора и Кукольника», 75 «Красное и черное» Стендаля - смысл названия, хронотоп, роль композиции в раскрытии идей, тема Наполеона, принципы создания образов главных героев, психологизм», 78 «Евгения Гранде» Бальзака - специфика жанра, эволюция характера», 80 «Тема утраченных

иллюзий и нравственного идеала в «Утраченных иллюзиях»; специфика жанра», 85 «Госпожа Бовари» Флобера - хронотоп, проблематика, новый тип героя, способы воспроизведения персонажа и среды; роль подтекста и символики», 100 «Аболиционистская тема в творчестве Г. Бичер-Стоу».

«Психологический роман XIX века»: темы 64 «Коринна» Ж. де Сталь – зависимость темперамента от географических широт, предвосхищение стэндалевского изображения эволюции чувства, тема женской эмансипации», 65 «Психологический роман: «Рене» Шатобриана, «Оберман» Сенанкура, «Адольф» Констана, «Исповедь сына века» Мюссе, романы Ж. Санд и Ш. Нодье. Эволюция героя психологического романа», 79 «Шагреновая кожа», «Лилия долины» Бальзака - тема личного счастья и нравственности; психология героев», 97 «Н. Готорн – основатель морально-психологического направления в литературе Америки («Алая буква»)».

«Тема искусства и творческой личности в романтизме»: 6 Роль философии Ф. Шеллинга в формировании эстетики романтизма: концепция мира, развития, познания, Бога, связей человека и природы, концепция любви, сущность понятия «интеллектуальная интуиция», представление о творческой личности, творческом акте и истоках многозначности произведения, идея мифотворчества, 10 Ф. Шлегель. Концепция искусства, творчества, романтической иронии, гротеска, личности художника, синэстетизм, 14 В.Г. Вакенродер. Иероглифический язык искусства, концепция музыки, двойственность творческой личности и самого искусства, 15 «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берлингера» В.Г. Вакенродера: специфика романтического двоемирия, 17 Отражение в лирике Ф. Гельдерлина тем единства природы и человека, любви и творчества, 28 Э.Т.А. Гофман. Идея универсальной личности, роль музыки и творчества, двоемирие, фантастика, гротеск, романтическая ирония, 29 Смысл названия первого сборника Гофмана «Фантазии в манере Калло», его состав. «Кавалер Глюк» - концепция музыки, роль и смысл двоемирия, 30 «Житейские воззрения кота Мура» Гофмана - идейная и структурная основа романа; авторское и обыденное переосмысление

личности музыканта, 31 Эстетика Гегеля: этапы развития искусства, определение прекрасного, представление о творческом акте, предмет искусства, учение о жанрах, их эволюции, о сущности символа, 38 «Озерная школа». У. Вордсворт. Концепция творчества и творческой личности, представления о связи человека и природы, проблема воображения и рассудка, языка искусства («Предисловие к лирическим балладам»). Поэтичность обыденности, роль воображения – сонет «На Вестминстерском мосту», 39 С.Т. Кольридж. Первичное и вторичное воображение, ассоциативность художественного языка, отличие его от языка обыденной речи, 43 Д. Китс. Концепция личности поэта и творчества («Гомер», письма). «Ода греческой вазе» - соотношение искусства и действительности, проблема правды и красоты. «Ода соловью» - романтическое томление, тема смерти, реальное и ирреальное, 44 П.Б. Шелли. «Защита поэзии» - смысл творчества, воображение, предмет искусства и его роль в обществе, 48 Первый сборник Дж.Г. Байрона «Часы досуга». Сатирический обзор современной поэзии в «Английских бардах и шотландских обозревателях», 60 У. Теккерея. Видение мира живописцем и литератором. Предисловия к романам «Ньюкомы» и «История Пенденниса» как отражение концепции искусства и истории, 71 Тема поэта и поэзии у А. де Виньи и А. де Мюссе (цикл «Ночи»), 73 Ф. Стендаль. Философия, этика и эстетика. «Расин и Шекспир», «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» как основа писательского кредо, 81 Т. Готье и его эстетическая программа («Мадемуазель де Мопен», «Эмали и камеи»), 82 Группа «Парнас»: теория «искусства для искусства», 83 Ш. Бодлер. Эстетические воззрения («Цветы зла»), 84 Г. Флобер. Философия, этика и эстетика (теория «объективного романа»), 93 Э. По. Особенности мировоззрения и эстетической концепции писателя, 94 Статья «Философия творчества» и поэтическое новаторство Э.По («Ворон», «Колокола», «Аннабель Ли»), 99 У. Уитмен. Трансцендентализм – философская основа творчества.

При изучении литературного процесса XIX века необходимо стремиться к типологическому освещению явлений (романтизм, реализм и т.п.), к освоению теоретических знаний в области литературы, выработке понятия о культурных

эпохах, развитию и закреплению навыков литературоведческого анализа текста художественного произведения в единстве формы и содержания. При этом следует учитывать отсутствие линейной, механической последовательности возникновения литературных явлений (романтизм, реализм и т.п.). Поэтому нельзя говорить о том, что центральным литературным событием XIX века является реализм как более высокая ступень творческой эволюции, а предшествующие ему «течения» и «направления» - не вполне «совершенными», не состоявшимися, не «дотянувшими» до реализма, так же, как и неверно было бы считать «последующие течения» разрушающими и искажающими реализм, следовательно, также неполноценными.

Для домашних занятий необходимо наличие обязательного минимума текстов.

Большинство программных произведений представлено в хрестоматиях:

Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. – М., 1976.

Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Критический реализм. Хрестоматия. - М., 1979.

Нужно учитывать, что ни одна из хрестоматий не содержит полного круга обязательных произведений. Поэтому следует пользоваться любым отечественным издание текстов, рекомендованных к прочтению, однако желательно, чтобы произведения зарубежных писателей, поэтов, теоретиков искусства цитировались по наиболее авторитетным изданиям (полные собрания сочинений, серия «Литературные памятники», двуязычные книги издательства «Радуга», серия «История эстетики в памятниках и документах»).

В процессе чтения текста очень полезно выписывать все, что имеет непосредственное отношение к избранной теме. Делать это лучше всего на отдельных листочках (на одной стороне), чтобы потом можно было легко расположить их в необходимом порядке. На каждом таком листочке следует указывать автора и название цитируемого произведения, место и год издания книги, страницу.

Изучение рекомендуемой литературы.

В процессе самостоятельной работы нужно изучить один из вузовских учебников по зарубежной литературе XIX века (любое издание последних лет), специальные учебные пособия или соответствующие разделы рекомендуемой справочной литературы:

1. История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.
2. Зарубежные писатели: Библиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.
3. История всемирной литературы: В 9-ти т. – Т.6. – М., 1989.

Для основательной работы над курсом требуется *изучение специальной научной литературы*, рекомендуемой к отдельным темам, например:

- Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – М., 1975.
- Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – М., 1973.
- Грешных В.И. Ранний романтизм: фрагментарный стиль мышления. – Л., 1991.
- Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.
- Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. – М., 1978.
- Реизов Б.Г. Французский роман XIX в. – М., 1969.
- Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л., 1958.
- Соколова Т.В. Июльская революция и французская литература (1830-1831). – Л., 1973.
- Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX века. – М., 1972.
- Николюкин А.Н. Американский романтизм и современность. – М., 1968.
- Дополнительная научная литература* понадобится при углубленном изучении рассматриваемой темы:
- Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996.
- Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма (Ф.Р. Шлегель, Новалис). – М., 1978.
- Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма (Гельдерлин, Шлейермахер). – М., 1989.
- Дейч Ал. Судьба Фридриха Гельдерлина//Дейч Ал. Судьбы поэтов. – М., 1968.

- Стадников Г.В. Генрих Гейне. – М., 1984.
- Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. – Л., 1970.
- Дьяконова Н.Я. Лирическая поэзия Байрона. - М., 1975.
- Батай Ж. Блейк// Батай Ж. Литература и зло. М., 1994. – С. 59-73.
- Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки. – М., 1993.
- Катарский И.В. Диккенс. – М., 1960.
- Катарский И.В. Диккенс и его время. – М., 1966.
- Михальская Н.П. Чарльз Диккенс. – М., 1987.
- Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. – М., 1975.
- Ивашева В.В. Теккерей-сатирик. – М., 1958.
- Реизов Б.Г. Стендаль: годы ученья. – Л., 1968.
- Реизов Б.Г. Стендаль: философия, история, политика, эстетика. – Л., 1974.
- Реизов Б.Г. Бальзак. – Л., 1960.
- Реизов Б.Г. Творчество Флобера. – М., 1955.
- Соколова Т.В. Философская поэзия А. де Виньи. - Л., 1981.
- Андриэ Р. Стендаль, или Бал-маскарад. – М., 1985.
- Фелестье Ж. Проспер Мериме. – М., 1987.
- Нольман М.Л. Шарль Бодлер. – М., 1979.
- Сартр Ж.П. Бодлер// Бодлер Ш. Цветы зла. – М., 1993.
- Аллен Г. Эдгар По. – М., 1992.
- Ковалев Ю.В. Герман Мелвилл и американский романтизм. – Л., 1972.
- Венедиктова Т.Д. Поэзия Уолта Уитмена. – М., 1982.

Изучение зарубежной литературы строится на сочетании исследования истории и теории литературного процесса данного периода и анализа творчества отдельных писателей. Занятия подобного рода рекомендуется начинать с изучения общей характеристики литературного процесса XIX века конкретной страны (Англии, Франции, Германии и др.), освоения эстетики литературных направлений, течений и группировок изучаемого периода, а затем приступать к исследованию биографий, творческого пути, мировоззрения отдельных

писателей. При этом обязательно следует делать рабочие записи: составлять хронологическую канву литературного процесса данного периода применительно к литературам стран Европы и Америки, биографий отдельных писателей или собственный рассказ о писателе. Настоятельно рекомендуется, выполняя эти задания, оставлять место для дополнений.

В процессе самостоятельной работы необходимо пользоваться и разработками некоторых тем, наименее изученных в отечественном литературоведении или представляющихся дискуссионными и поэтому вызывающих наибольшие трудности при подготовке к экзамену.

Тема 1. Романтизм как одна из основополагающих систем мировой литературы XIX в. Проблема терминологии, периодизации, метода.

Задачи. Осмыслить проблему романтизма как дискуссионную, определить основные направления дискуссии.

О романтизме много говорилось, о нем много спорили. При этом почти все говорившие и спорившие отмечали недостаточную проясненность самого понятия «романтизм». О романтизме спорили при его возникновении, спорили тогда, когда он достиг расцвета, спорят и до сих пор. Однако удивительно другое – то, что в спорах стремятся отыскать исчерпывающую *формулу романтизма*, подобно формуле классицизма. Вместе с тем следует признать, что нельзя определить романтизм «вообще», на основе привычных параметров: политических позиций, философских взглядов, психологических особенностей, литературных приемов, - поскольку

а) *в истории мы встречаемся не с романтизмом, а с романтизмами:* английским, немецким, французским, итальянским, русским и др., - явлениями различными по своей общественной природе, по национальным особенностям, по эпохе своего развития;

б) *хронологические рамки романтизма* подвижны, что обусловлено, во-первых, несинхронностью различных уровней культуры, то есть разными временными периодами возникновения романтизма в странах Европы и Америки, что не позволяет установить некое единство отдельных романтизмов поверх национальных границ. Во-вторых, *стремлением* современных литературоведов, именующих этим словом всю литературную формацию XIX века и считающих неоромантизм отправной точкой модернизма, а модернистские стили (экспрессионизм, сюрреализм, экзистенциализм) – естественным звеном видоизменяющейся романтической культуры, *раздвинуть хронологические пределы* этого явления за границы не только XIX, но и XX веков (постмодернизм).

Романтическая эстетика вообще принципиально избегает формул, она текуча.

Все споры о сущности романтизма сводятся к трем концепциям:

1. Романтизм рассматривается как закрытая система – исторически обусловленный и ограниченный этап развития литературы.
2. Романтизм рассматривается как открытая система – как тип мышления.
3. Романтизм рассматривается или как цельное явление (попытки типологизации, как правило, неудачны, поскольку большой литературный материал остается за пределами типологии и не получает своего объяснения), или как совокупность различных «романтизмов».

Кроме того, для исследования романтического искусства первостепенное значение имеет различие понятий *«романтизм»* и *«романтика»*. Следует разделять *романтизм как особую художественную систему* и *романтику как пафос*, особую разновидность эмоциональной направленности творчества. «Романтика» - понятие вечное, а «романтизм» - историческое, свойственное определенной эпохе. Следует отметить «размытость» термина «романтизм»: можно отметить почти омонимическую семантику термина, когда под романтизмом понимают литературное направление, эпоху, стиль, эстетическую систему или тип культуры.

Романтизм – понятие как историко-литературное, так и культурологическое, то есть можно говорить и о культуре романтизма. Обладая высокой степенью саморефлексии, культура романтизма на практике пришла к осознанию собственной многовариантности. Существовавшая от века фактическая множественность культурных типов превратилась в сознательный плюрализм творческих принципов.

Литература

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000. С.21-30.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – М., 1973.

Реизов Б.Г. Романтизм и мечта//Реизов Б.Г. История и теория литературы. – Л., 1986. С. 233-238.

Реизов Б.Г. Романтизм как историческое явление//Реизов Б.Г. История и теория литературы. – Л., 1986. С. 238-242.

Толмачев В.М. Романтизм: лицо, культура, стиль//«На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. - М., 2000. С.104-116.

Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Назовите направления, по которым развивается дискуссия о романтизме.
- Как следует различать понятия «романтизм» и «романтика»?
- Раскройте омонимическую семантику термина «романтизм».

Тема 2. Романтизм как литературное направление (роль средних веков в системе идей и форм романтизма).

Задачи. Уяснить своеобразие романтизма как литературного направления.

Необычайно сложна связь между романтизмом как личным стилем, поколением, самоназванием и романтизмом как синхронической структурой, большим литературным временем. Учитывая, что в романтизме сосуществует множество очень разных индивидуальных романтических картин мира, а также национальных констант, следует отметить их сходство в морфологическом плане. Общие свойства романтизма:

- ненормативность, утверждение себя через отрицание:

Каждое новое явление в романтизме одновременно контрромантизм и романтизм: смена явлений обусловлена расширением сферы «поисков

абсолюта», «наиболее реальной из реальностей творчества». С попыткой определения через «анти-» ассоциировались самые разные явления: например, желание Стендаля отделить свой романтизм от историзма Скотта, творческая полемика Мелвилла с трансцендентализмом, неприятие Готье принципов литературного труда Ж. Санд, критика Гейне средневековой ориентации «партии В. Шлегеля»; преодоление красноречия в пользу художественного языка, лишённого любых оттенков утилитарности и массовости. Противопоставляя себя классицизму, романтизм не отбрасывал полностью классического канона, но интегрировал его в историческую картину развития искусства, протестуя против поглощения индивидуального творческого начала различными формами «всеобщего» (догматы церкви, метафизические системы в философии, иерархия жанров в риторической словесности, античность в интерпретации Винкельмана, роль денег в буржуазном обществе и ханжество его социальной идеологии, использование машин в производстве).

- абсолютная (ничем не ограниченная) свобода творчества:

Не принимая «всевластия» цивилизации над «мыслящим тростником», романтики вдохновлялись мыслью о полной независимости художника, о высшем назначении творчества и бытии творимого. Романтики словно отказывали в конечной достоверности всему, что не выступает продолжением творчества и найденного в нем языка как сферы символа, синтеза. В той мере, в какой творчество для романтиков родственно откровению, некоей квинтэссенции «доверия к себе» и даже темперамента, оно наделяет христианство статусом личного мифа. На протяжении приблизительно столетия возвышение творчества до культа носит в романтической культуре литературоцентричный характер. Носителями пророческого гения романтизма выступают прежде всего лирик и лирика – «музыкальная» способность романтика все видеть и слышать по-своему, имманентно своей жизни в творчестве. Основные понятия творчества у романтиков имеют характер метафор, образов-символов, стирающих четкий рубеж между творческими специализациями – философствованием и писательством, живописью и

литературой, словом и мелодией, научной и литераторской деятельностью. Романтический «рассуждающий поэт» сочетает в себе самые разные виды интеллектуализма. Однако при описании искомого романтиками синтеза сближение искусств имеет условный характер. Романтические авторы испытывали порой значительные затруднения в выражении «невыразимого» и прибегали тогда к рационализации своего метода к множеству ассоциаций и аналогий. Чаще всего это *отсылки к музыке* (общий глубинный принцип становящегося универсума, «молитва», творческий дионисизм, ритм волн поэтического сознания, имперсональность, способ суггестии, то есть почти гипнотического воздействия на читателя) *и к живописи* (портретность феноменальной стороны мира, рисунок письма и манера отбора деталей, техника подтекста – передача внутренних состояний через вещный символ, фонетическое полнозвучие). Романтический писатель – Протей, мастер перевоплощений. *«Я» творческой личности* (взятое в том или ином аспекте – подчеркнуто духовном или подчеркнуто биологическом) – всегда центральное звено романтической иконологии. Романтик в главном для себя всегда двуипостасен. С одной стороны, он пророк, визионер, безумец, харизматическая личность, преступник и т.п., с другой – вечный страж и регистратор своего опыта как ни на что не похожего художественного языка. *Эстетизм романтической культуры* – в отречении от «жизни» ради ее стилизации. Существовать в этой культуре «Я» – значит быть творчески воспринятым и выраженным, доведенным до вербальной реальности.

- *нериторическое художественное слово:*

Способом мышления романтизма является *символ* – трагическая интуиция о нецельности мира в слове, о противоречии между старым и новым, поверхностью и глубиной, внешней и внутренней формой, поэзией и прозой. Романтический текст не подражает образцам, риторически аккумулирующим в себе нормативное представление о мире, но сам тяготеет к образцовости, к формированию длящегося (всегда нового) горизонта смысла. В логическом рационализме для романтиков была неприемлема подневольность мышления,

доминантное положение самоценных технических приемов, при котором писатель с его творческой волей оказывался на второстепенном месте: слова автоматически склеиваются в фигуры речи, смыслы складываются в силлогизмы, и та спрессованная веками мудрость, которая именуется и используется в этих традиционных сочленениях, даже не актуализируется по-настоящему в авторском сознании. Именно против такого усредненного рационализма, принудительно подключающего автора к сложившейся традиции, к готовым законам ума и красоты, протестовали романтические писатели. Грандиозный переворот, инициированный романтиками, однако, реально складывался из *небольших сдвигов* на разных уровнях поэтики. В тысячелетних идеях-символах типа «мир-книга» или «великая цепь бытия» романтики лишь слегка меняли акценты, вводили специфичные нюансы, что, собственно, и составляет жизнь культуры. Например, в романтической словесности активно функционирует традиционный топос «мальчик-старик», который трансформируется в образ мудрого ребенка в эстетике Новалиса, Вордсворта в соответствии с индивидуальным стилем каждого автора. Разрыв с риторикой не мог быть тотальным также потому, что риторическая система растянута во времени и неоднородна: риторика продолжала существовать в определенных бытовых жанрах, а школа – постоянный проводник риторической культуры на протяжении XIX века – обеспечивала непрерывность традиции классического образования.

Романтическая поэзия программно осознается в антитезе риторической. Стиль – категория классической риторики, рассматривающей поэзию как сумму технических приемов, цель которых – убедить, преподать моральный урок, взволновать. Романтики, видевшие цель поэзии в самовыражении автора и наслаждении читателей, соответственно кардинально переосмыслили понятие стиля. Вместо критерия следования правилам, решающим моментом становится искренность и полнота самовыражения. Стиль переосмысливался как очень личностная категория. «Органическая форма», «единственно точное слово в единственно точном месте», «музыкальность», «чистая поэзия»,

«живописность», «точка зрения», «танец», «объективный коррелят» - вот весьма выборочный перечень знаменитых и перетекающих друг в друга определений, наметивших эстетическую каноничность сугубо личного опыта и тем самым со временем натурализовавших образ романтического абсолюта. В целом отношения романтиков с классицистической поэтикой строились на импульсах притяжения и отталкивания.

- романтическая картина мира, общества, человека, природы, творчества/искусства:

Романтизм противопоставил свой образ творящейся художником реальности не рационализму как таковому, а механистичной *картине мира*, данной эпохой Просвещения. Особый романтический рационализм – в том, чтобы вскрыть в явлении противоречие, увидеть его антиномически, проблематично – как длящееся именно в художнике событие. Этот процесс сопоставим с попытками европейских романтиков воплотить идею множественности в единичном, которая проявляется на разных уровнях. Во-первых, на уровне шеллингианской философии тождества, в которой единичное вытекает из качественной дифференциации на «субъективное» и «объективное», порождая конечное. Нечто, качественно определившееся, не только остается укорененным в тождестве, но и связанным структурно и органично с тотальностью вещей. Первоначальное тождество раскрывается в двойном феноменальном ряде «потенций»: с одной стороны, в ряде, где преобладает элемент субъективности, с другой - в котором преобладает момент объективности. Однако в преобладании первого всегда подразумевается второе, и наоборот. «Абсолютное тождество есть «единое целое», вне которого никакая вещь не существует сама по себе. Это сам Универсум, совечный Тождеству» (Реале Д., Антисери Д.). Эта философская система была, по определению Б.Г. Реизова, «основной, ведущей, торжествующей философией эпохи». Во-вторых, как частный случай проявления философии тождества на

уровне натурфилософского осмысления магии: «Магия. /.../ Учение о взаимопредставляемости универсума. Учение об эманации (персонифицированная эманация)» (Новалис). С этой точки зрения, все в мире является разными ступенями, формами воплощения сущности, связано друг с другом, следовательно, в единичном - малом - знаке заключена информация о множественном - большом - универсуме. В-третьих, на уровне эстетики, где единое видится во многом, а множественность - в едином: «Все произведения - одно единственное произведение, все искусства - одно единое искусство, все поэтические творения - одно единое творение» (Ф. Шлегель).

Человек в романтизме – это прежде всего универсальный, целостный человек, человек, равновеликий космосу, универсуму, заключающий в себе мировое, человеческое все. Характер романтического героя сложен, подвижен, представляет собой смешение разных сторон человеческой природы, национальных типов. Одним из способов романтической мифологизации личности являлась универсальная **ирония**, теория которой была разработана Ф. Шлегелем на философском фундаменте учения Фихте: «Мы должны возвышаться над нашей собственной любовью и быть в состоянии мысленно уничтожить то, чему мы поклоняемся, иначе мы не достигнем понимания мира, какими бы другими способностями мы ни обладали» (Шлегель). Отсюда простое правило: в искусстве не принимать ничего всерьез, не отдавать своих симпатий целиком одному герою, рассматривать вопрос с разных сторон и в трагическом переживании усматривать элементы комизма; разрушать то, что только что создал, то, «чему поклонялся», смеяться над серьезными чувствами, которые только что изображал. Благодаря иронии все конечное и обусловленное становится текучим, движущимся, необусловленным, бесконечным. Ирония декларирует идею и одновременно ее снимает, декларирует предмет и одновременно выводит его из его законченности и однозначности, ирония ставит под вопрос все сотворенное и вводит мир в поток непрерывного творения. Творцом этого бесконечно творящегося мира является личность, ее сознание, ее

душа, но ирония распространяется и на личность, не позволяя ей окостенеть, застыть, принять устойчивые, установленные формы. Таким образом, ***ирония – универсальная разрушительница мирового канона и универсальная творительница деканонизированной вселенной.***

Натурфилософия романтиков – в идее одухотворенности природы, единства человека и природы. Единство человека и природы может быть как ***гармоничным***, когда состояние природы созвучно внутреннему миру человека, соответствует его эмоциональному настрою, так и ***дисгармоничным***, когда внутренней духовной гармонии человека противопоставлена дисгармония внешнего мира или наоборот красота и величие природы антитетичны душевному разладу героя.

По мере своей актуализации романтизм все острее ставил вопрос об «эстетике», о смысле и параметрах именно художественной реальности, художественной экспрессии и тем самым как бы объективистски, экспериментально освобождался от всего внешнетворческого. Романтики декларировали намерение овладеть первореальностью творчества и поставить «жизнь» в зависимость от Книги, жизнетворчества. Романтики воспринимали ***художника*** как посредника между творящимся в слове миром и человечеством. ***Творчество*** не сводимо к ремеслу, к социальному статусу, к жанру и теме: творец живет в ***искусстве*** и делает его элементом все, к чему прикасается. Открытие романтиками смерти как краеугольной категории творческого сознания постепенно сделало их из экстравертов и поклонников природы интровертами, психологистами природы творчества. На «пути вовнутрь» и собирании «бытия небытия» ими были последовательно пройдены и прожиты «средневековье», «богоборчество», космос, пастораль, современный город, вещь, почва, физиология, бессознательное, секс, война, ничто с тем, чтобы в процессе и анатомии романтического сознания нащупать возможность синтеза – реальности в слове той основополагающей матрицы, которая в условиях секуляризации ставит вопрос о бессмертии в творчестве. Романтизм сформировал ***миф о музыке*** как непосредственном языке страстей, свободном от

синтаксических и иных формальных ограничений. *Музыка* получает свое значение исключительно из музыкального контекста, в то время как материал поэзии испытывает сильное влияния поэтического контекста, вносящего в стихотворение груз словарных значений. Этот культ музыкальной непосредственности заставляет романтиков идеализировать народную, примитивную, «неученую» музыку, оказывающуюся наиболее близким аналогом языка самой природы. «Музыка – эхо, эхо внешней природы, звуки которого отдаются в глубинах нашей души... В пении вольно дышит грудь человека, когда он, младенец, рад прильнуть к сосцам Природы» (Й. Гёррес).

-романтический релятивизм:

Относительностью (релятивизмом) было отмечено самоопределение романтизма как художественной системы. Можно выделить три общих направления этой релятивизации:

географическая относительность, раньше всех получившая признание в форме более или менее поверхностного «экзотизма», интереса к культурной инаковости чужих народов; у романтиков этот интерес доходит до страстного влечения к чужим культурам, как «ближним» (г-жа де Сталь и Германия), так и «дальним» (страсть к Востоку у Нерваля или Флобера);

историческая относительность, то есть внешне-«живописный», но также и философский аспект красоты, которую романтики научились находить в «неклассических» цивилизациях прошлого; нередко это выражалось в выборе «любимой эпохи» (для романтиков конца XVIII века и 1830-х гг., таковой было средневековье, для Готье – барочный XVII в., для Флобера – поздняя античность, для Гонкуров – XVIII в. и т.д.) и в стремлении отождествиться с ее людьми. Принцип исторической относительности предполагает изучение каждого события в контексте характерных для данного времени нравственных представлений, условий и обычаев.

социальная относительность, то есть тот факт, что мышление и творчество неодинаковы даже в пределах одной современной нации; об этом свидетельствовали такие явления, как заново открытый романтиками фольклор,

народные верования, возникающая «массовая культура» в ее современном смысле – роман-фельетон, карикатура, мелодрама и т.д., а равно и попытка социалистов найти себе опору в творчестве угнетенных классов (например, поэтов-рабочих), что позднее породило всевозможные проекты альтернативной «народной культуры».

Литература

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А.Соловьевой. – М., 2000. С.31-35.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – М., 1973.

Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. – М., 2002.

Реизов Б.Г. Романтизм и мечта//Реизов Б.Г. История и теория литературы. – Л., 1986. С. 233-238.

Реизов Б.Г. Романтизм как историческое явление//Реизов Б.Г. История и теория литературы. – Л., 1986. С. 238-242.

Толмачев В.М. Романтизм: лицо, культура, стиль//«На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. М., 2000. С.104-116.

Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.

Федоров Ф.П. Человек в романтической литературе. – Рига, 1987.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Назовите общие морфологические свойства романтизма.
- Раскройте смысл следующий концептуальных положений романтизма:
 - ненормативность, утверждение себя через отрицание;
 - абсолютная свобода творчества;
 - нериторическое художественное слово;
 - романтическая картина мира;
 - романтическая картина общества;

- романтическая картина человека;
- романтическая картина природы;
- романтическая картина творчества/искусства;
- романтический релятивизм.
- Дайте определение понятию «романтическая ирония».
- Каковы были представления романтиков о творчестве?
- Каким образом романтики воспринимали художника?

Тема 3. Основные и наиболее характерные понятия романтизма: двойственность и стремление к универсальности (понятие о романтическом двоемирии). Открытие историзма романтиками, его своеобразие. Открытие «местного колорита», принципа «живописания».

Задачи. Усвоить основные и наиболее характерные понятия романтизма.

1) *Двоемирие* характеризует мир, в котором конфликт между духовным и материальным, бесконечным и конечным как этически и эстетически неравноценными, но равными по «силе» субстанциями не может быть преодолен в гармонии, в слиянии. Двоемирием характеризуется не только земной, но и сверхреальный мир. Сверхреальный мир, будучи миром надисторическим, вечным, становится ареной борьбы между добром и злом, красотой и безобразием, истиной и ложью и т.д. Здесь отражено и двойное видение романтика – преобладание критики цивилизации над желаемой органичностью культуры (формы, поступка), что подтверждено многообразием романтических антитез: дух-плоть, конец-начало, хаос-порядок, содержание-форма, любовь-ненависть, индивид-общество, сознательное-бессознательное. Причем зачастую земные конфликты проецируются на вечность: сфера вечности перестает быть антитезой времени, истории; вечность «временизируется» (усваивает содержание времени, истории), конечное входит как составная часть в сверхреальное, в то, что прежде мыслилось только как бесконечное.

Онтологическое равенство вечности и времени неизбежно ведет к снятию вечности, ибо земной мир интерпретируется как мир двоemiрия, трансформирующийся в негативное единомирие. Вместе с тем романтики связаны с настоящим, с вхождением в неотменимое личное время творчества, в миф гения, который любой ценой отчуждает дрящущееся, «живую ткань вечно творимого мироздания» (Шлегель), то есть факт своего воображения, лирики, бытия в творчестве – от ставшего. Обособление личного времени творчества от хронологических времени и места – предпосылка романтического самопознания как порога сверхчеловечества. Одновременно с движением романтизма от «родного» к «вселенскому» намечается изменение парадигмы романтического идеализма. Он становится все меньше «платоновским»: двоemiрным, аллегорическим, дидактическим, реалистическим, - а все больше – поюсторонним, иллюзионным, символическим. Романтическое *двойное видение*, хотя и хранит верность своей трагической утопии синтеза, но постоянно колеблется между своего рода активизмом и созерцательностью (романтикой и классикой, духом и плотью, идеей и вещью, хаосом и порядком, Дионисом и Аполлоном, Германией и Италией, Западом и Востоком, Севером и Югом, верхом и низом, временем и пространством, бытием и временем, бытием и ничто).

2) *Историзм* – понимание исторического процесса в его общем движении и в его местных особенностях. *Историзм* у романтиков – это не столько тематическо-археологический интерес к зафиксированной в прошлом старине, сколько интуиция, музыка. Вместе с тем историзм – это признание объективности и необратимости хода истории, понимаемой как история цивилизации, а не правительства, прослеживание связи истории частной жизни с историей жизни общества, государства и т.д.

В разные эпохи выражалось стремление осмыслить и переосмыслить более ранний, общественно значимый историко-культурный опыт. Уже в рамках «классического мышления» происходила своеобразная художественная интерпретация истории, специфика которой определялась действием насущных

литературно-художественных закономерностей и исканий свойственных той или иной художественной системе: барочному историко-пасторальному (д'Юрфе), или историко-галантному (Ла Кальпренед) роману, или историческому роману рококо («Кливленд» Прево). В пределах той или иной художественной системы существовало лишь два типа «исторического» романа: так называемый *археологический роман* описывал преимущественно материальную культуру и быт; *галантно-героический* – любовь вне характеров, так как герои были лишены какой-либо исторической специфики.

Новая специфика историзации и историзма предполагает рефлексию в масштабе целого, вбирая и структурируя новые мифы, включает модус массового в парадигму разнообразных форм жанрового мышления эпохи, продуцирует поиски новых моделей личностной и общественной идентификации, в том числе на основе развертывания романистом своеобразного исторического «эксперимента». Исторический роман XIX века аккумулировал в своей структуре новую специфику романического и развивался во взаимосвязи не только с романскими жанрами, но взаимодействовал как с драматургией, лирическими, лиро-эпическими жанрами, так и с историографией, философией, публицистикой, литературной критикой, то есть со всеми областями современного ему гуманитарного и естественнонаучного знания. Художественно выверяются возможности нового восприятия действительности, роль сознательного и бессознательного, случайного и закономерного, - смысл и смыслы общественного развития, личностного и общественного бытия. *Историзм и историчность* обрели новое качество в послереволюционную эпоху (конец XVIII-начало XIX вв.), начали утрачивать свойственную мышлению этого времени универсальную абстрактность (не только у Вольтера, но и у Дж. Вико, гораздо менее – у Гердера). Они стали предметом пристального историзирующего размышления в качестве категорий не только исторических, но и эстетических – на уровне не только «высокой» литературной традиции, но и, в первую очередь, массового научного, социокультурного, художественного сознания – историографии и романистики эпохи. Архетип жанра исторического

романа ориентирован на создание особого художественного пространства, которое не только разграничивает, противопоставляет, но и переосмысливая, смешивает, сближает эпохи, делает их составляющими единого повествовательного целого, в соответствии со стадией развития литературы, а также индивидуальной жанровой и эстетической стратегией романиста. Романтики поставили проблему саморефлексии культурного сознания, «впервые обратившего взгляд не вовне, а внутрь себя, на свое собственное бытие, задумавшегося о собственных предпосылках и основаниях. Эта драма аналитической интроспекции культуры с особой силой проявилась в литературе» (Г.К. Косиков). Исторический роман явился одной из тех областей культуры, где «аналитическая интроспекция» была направлена на связь временных пластов – прошлого, настоящего и будущего, каждый из которых обладал переменной модальностью и структурирующей функцией. Ставший в XIX веке жанром не только «в себе», но и «для себя», исторический роман выработал собственную повествовательную стратегию, которая существенно отличалась от традиционной романной и романической из-за заложенного в структуре жанра противоречия между художественным миром, функционирующим на основе законов жанрово-поэтологической преемственности, и собственно историческим знанием. Важнейшими составляющими познавательной парадигмы в системе романтической (и не только) литературы и культуры XIX века являются: понятие эпохи; проблема национальностей; история и ее смысл; прогрессивный традиционализм. Теория и эстетика исторического романа предполагает решением проблем правды и вымысла; героя; действия и композиции; разработки концепции «синтетического» романа.

3) Принцип *местного колорита* заключается в воссоздании «местного» своеобразия во многих аспектах: историко-этнографическом, психологическом, социальном, языковом. Специфику «иной», экзотической культуры передают обычаи и привычки героев, речь которых отражает их национальность, социальное положение, воспитание и образ мышления. Для того чтобы подчеркнуть колоритность образов или изображаемой «местности» используется

«подлинная» (оригинальная) лексика (просторечия, диалектизмы), выражения (идиомы, пословицы и поговорки). Чтобы создать ощущение достоверности, подлинности изображаемого, писатель приводит перевод использованных слов, использует подробный комментарий в примечаниях или ремарках, а также вступительных статьях.

4) *Живописание* было одной из самых дерзких новаций романтиков. Оно «взрывает» традиционный аналитический метод в поэзии и свободно развивается в романе (Т.В. Соколова). Истоки этого принципа и его философское обоснование – в исторической науке 20-х годов XIX века. Известно, что общий характер мировосприятия, понимание истории и политические взгляды, нравственные и эстетические принципы романтиков складывались под влиянием либеральной историографии эпохи Реставрации. Новой философией истории определяется не только смысл романтической поэзии тех лет, но и ее стиль. Особенную роль в утверждении живописания как эстетического принципа сыграли *П. де Барант с его «нарративным» методом истории*, а также *Ж. Мишле*, своеобразно развивавший некоторые идеи «эклектической» философии В. Кузена. Главным требованием «нарративного» или «безличного» метода Баранта было изображение, показ вещей, а не рассуждения о них, воспроизведение картины событий, а не красноречие, расточаемое их предполагаемым очевидцем. Словесная картина должна, подобно полотну живописца, передавать подробности, которые заставили бы читателя не судить изображаемых героев, а представить себя на их месте. В таком «безличном» методе исторического исследования П. де Барант видел возможность по-настоящему понять отдельные события и исторические эпохи в целом, освободившись от традиционного представления о них и всякого предвзятого мнения. *Идеи Баранта определяются Ж. Мишле как метод «живописный» и «материалистический»*. Свой метод Мишле называет «*символическим*» и противопоставляет «материалистическому» живописанию П. де Баранта. Цель, которой следует Мишле, - «показать идею под прозрачной формой». В конце 20-х годов под влиянием натурфилософии Шеллинга у Мишле возникает идея

географических описаний. Он убежден, что географическая среда является неотъемлемым фактором материального и духовного общества в данный исторический момент. Таким образом, *живописание* становится способом глубокого проникновения в историю, методом воспроизведения и изучения исторического и национального колорита, понимаемого широко, как совокупность всех элементов, характеризующих быт и национальные традиции, внешний облик и этические представления, мышление людей конкретной исторической эпохи.

Во второй половине 20-х годов, когда историческая тема утверждается в литературе, живописание входит и в творчество романтических поэтов, рождая в их среде бурные споры, первую, хотя и недолговечную теорию поэтического живописания, и вскоре – острую критику ее (В. Гюго, Сент-Бев, Бальзак, Стендаль, Ламартин, Мюссе). Считая живописание способом правдивого изображения действительности, романтики понимали правду как исследование внутреннего смысла явлений. Поэтому они требовали не копирования модели, не воспроизведения всех подробностей внешней формы, а поисков характерного, то есть выбора и акцентирования лишь нескольких наиболее существенных черт (или даже одной из них). Поэт оставляет без внимания многие детали, которые могут быть хоть и привычными, но тем не менее случайными, а значит, второстепенными. Ограничиваясь лишь несколькими выразительными штрихами, он предоставляет воображению читателя дополнить остальные подробности. *Принцип характерного, конкретного* особенно важен в живописании явлений, которые вошли в поэзию только в эпоху романтизма: картины природы, бытовые детали, весь материальный мир, окружающий человека. Таким образом, не только цвет сам по себе, но все многообразие зрительно воспринимаемых черт окружающего мира включается в *понятие «живописания»*, а *смысл живописания* – в том, чтобы уловить закономерность, которой подчинены изображаемые явления (Т.В. Соколова).

Литература

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000. С.31-40.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – М., 1973.

Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. – М., 2002.

Соколова Т.В. Проблема поэтического живописания во Франции на рубеже 20 – 30-х годов XIX века//Литературные связи и традиции: Межвузов. сб. – Горький, 1976. С.111-123.

Толмачев В.М. Романтизм: лицо, культура, стиль//«На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. М., 2000. С.104-116.

Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.

Федоров Ф.П. Человек в романтической литературе. – Рига, 1987.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Охарактеризуйте романтическое понятие «двоемирие».
- Что подразумевали романтики под «двойным видением»?
- В чем заключается принцип воссоздания «местного колорита»?
- Дайте определение понятия «живописание».
- В чем смысл «живописания»?

Тема 5. Немецкий романтизм. Две волны немецкого романтизма, причины явления, временные границы.

Задачи. Уяснить национальное своеобразие немецкого романтизма.

XIX век – век долгой актуализации романтической культуры, сумма стилей которой достаточно условна и подразумевает многоголосие, а не целостность, диктуемую одним «большим стилем». Поначалу романтизм в Германии заявил о себе национально и локально, но затем благодаря становлению иных вариантов

романтизма приобрел статус общекультурного явления. Представление о романтизме как отчасти стихийном единстве в разнообразии складывается в 1880-е – 1890-е гг., то есть тогда, когда имеет место либо решительное смещение в архаическое прошлое стилей, предшествующих романтизму, либо «постбытие» их составных частей уже в качестве романтической атрибутики. Немецкий романтизм отличает «романтичность»: надмирность, очарованность космосом и музыкой тайных взаимодействий мира, некоторое недоверие к «плоти» и «здоровью», но вместе с тем явное принятие всего духовного и спиритуально-мистического, включая дионисийский лепет лирического порыва. Немецкий романтизм выражает себя по преимуществу в рамках еще неромантического художественного языка предшествующего столетия.

Во второй половине 90-х годов XVIII века в литературной жизни Германии складывается активная и влиятельная группа передовой творческой интеллигенции, оказавшая огромное воздействие на духовную жизнь не только внутри страны, но и за ее пределами и получившая впоследствии название «*иенской школы*». Одним из центров духовной жизни Германии той поры являлся дом братьев Шлегелей, утверждающих новое направление в литературе. Частые гости здесь – молодые естествоиспытатели Риттер и Стефенс, философы Шеллинг и Фихте, из Берлина сюда приезжает начинающий молодой литератор Л. Тик, в свою очередь связанный тесной личной дружбой и общностью взглядов на литературу и искусство с Вакенродером. Гостем дома бывал и Гете. Издание журнала «Атеней» в 1797 году придало иенской школе прочные организационные основы.

Одна из особенностей деятельности иенской школы заключается в том, что основные усилия ее представителей были направлены в область теории, а собственно художественное творчество в известной мере играло второстепенную роль, хотя многие их художественные произведения вошли в фонд классического наследия немецкой литературы.

Творчество *иенских романтиков* закладывает основу романтической системы кровообращения всего XIX века, но вместе с тем множеством нитей связано с

языковыми клише, жанровыми образованиями, литературным бытом, манерой философствования и т.д. эпохи, по основополагающим характеристикам доромантической. Достаточно назвать натурфилософски или пантеистически окрашенные идеи всеединства, жанр романа воспитания, тираноборческую героину, практическую тождественность аллегории и символа.

Второй волной немецкого романтизма является *гейдельбергская романтическая школа*. Своеобразным центром романтического движения в первом десятилетии XIX века стал Гейдельберг, где образовался кружок поэтов и прозаиков, представлявших новое поколение романтиков и проявлявших повышенный интерес ко всему немецкому: истории и культуре.

Литература

История зарубежной литературы XIX века. Учебник/Под ред. Е.М. Апенко. - М., 2001. С.7-10.

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000. С.248-255.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – М., 1973.

Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996.

Толмачев В.М. Романтизм: лицо, культура, стиль//«На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. М., 2000. С.104-116.

Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Когда и в связи с чем появились романтические представления об искусстве и литературе?
- Каковы характерные черты немецкого романтизма?
- Назовите центры немецкой романтической мысли.

- В чем своеобразие иенской романтической школы?
- Определите направленность гейдельбергской романтической мысли.

Тема 8. Новалис. Философия и эстетика. Развитие жанра фрагмента в творчестве Новалиса. Связь с Фихте и Шеллингом.

Задачи. Познакомиться с философской и эстетической концепцией Новалиса, проследить генетическую связь философии и эстетики Новалиса с Фихте и Шеллингом. Уяснить значение жанра фрагмента в творчестве Новалиса, изучив их тексты.

Философский стиль Новалиса, как, впрочем, и многих романтиков, складывался под влиянием трудов Фихте, в частности, его «Наукоучения». Долгое время Новалис и Ф. Шлегель говорили об авторе «Наукоучения» не иначе, как «наш Фихте». Они ходили на его лекции в пору его профессорства в Йене, а после переезда в Берлин Шеллинг, братья Шлегели и Фихте так сдружились, что даже возникла мысль жить коммуной и вести общее хозяйство. Слова «философствовать» и «фихтезировать» были для Новалиса и Шлегеля синонимами, поскольку романтикам была близка основная идея «Наукоучения»: свободное мышление разворачивается в бесконечной серии ограниченных самопониманий и все время преодолевает их, тем самым осуществляя себя. **Самосознание**, будучи исходной точкой системы, является также непрерывно отодвигающейся целью. От этого центрального положения уже один шаг до романтической иронии. Как в ранних, так и в поздних рассуждениях Новалиса явственно ощущается влияние философии Фихте. Например, в высказывании «является ли лирическое стихотворение собственно стихотворением, т.е. плюспоэзией, или прозой, т.е. минуспоэзией», несомненно, сказывается трактовка *Количества* по Фихте. Вместе с тем постепенно Новалис расшатывает изученные категории; пытаясь играть ими, комбинировать, рисует для себя схемки, но категории еще остаются незыблемыми. Отталкиваясь от Фихте,

Новалис пытается импровизировать: философия – самосознание, но, значит, и самоощущение; может, философия есть изначальное чувство? Здесь важен и романтический поворот проблемы, и стиль мышления: сказать свое, предварительно зацепившись за чужое, в диалоге с другим голосом. «Наукоучение» для Новалиса оказалось в высшей степени стимулирующим чтением: из Фихте Новалис вышел самостоятельным мыслителем, а не последовательным фихтеанцем. Основное, что преподавал ему Фихте – метод философствования, когда категории вырастают друг из друга с необходимостью, но без формально-логического детерминизма; искусство работать с абстракциями, не отрываясь от конкретно-практического опыта; **главный идеалистический принцип – выведение внешнего мира из внутреннего**. В стержневом понятии фихтеанского «Наукоучения» - понятии *Деятельности* – Новалис акцентирует антитетичность характера Деятельности, то, что она реализует себя через противоречие: «...сущность воспринимается только через внешние противоречия, через Деятельность». Новалис только подготавливал почву для грядущих романтических размышлений об идеале и парадоксах. В принципе уже всю эстетику йенского романтизма можно вывести из одного отрывка фихтевских штудий: «Через добровольное отречение от абсолюта в нас возникает бесконечная свободная Деятельность. Нам доступен единственный абсолюта: невозможность достижения Абсолюта. Этот данный нам абсолюта познаваем лишь *негативно*, в то время как мы действуем и видим, что действие не приводит к искомому». Философский стиль романтиков – это и есть способы **интеллектуальной Деятельности** в заданных условиях, хитрые формы умозрительной активности во имя ускользающего абсолюта. И осязаемая новизна романтических открытий во всех областях – во многом плод деятельностной концепции мира. **Деятельностная концепция** была сформулирована Фихте на основе философских заключений Канта, который продемонстрировал, что чистый дух не укладывается в схоластические доказательства. Ставя познание перед вещью в себе, Кант, с одной стороны ограничивал сферу чистого разума, но, с другой, его сакраментальный вопрос

«как возможны синтетические понятия априори?» нацеливал на поиск новых моделей познания. Для Новалиса, в частности, этот вопрос равнозначен широкому кругу проблем: «Является ли философия искусством (догматикой), (наукой)? Существует ли искусство открытия без фактических данных, в абсолюте? Можно ли подчинить правилам стихи и безумие? Есть ли вечный двигатель? Реальна ли магия? Исчислима ли бесконечность? Поддаются ли доказательству свобода, бог и бессмертие?» Романтики искали ответы на эти вопросы, экспериментируя на границах свободы и рассудка, обращаясь к фантазии, интуиции, поэтическому воображению и всем тайным силам человеческой души. Новалис называл свой философский стиль и стиль своих единомышленников «эластичным», подразумевая «непрерывное движение туда-сюда от явлений к принципам и наоборот». Философский стиль романтиков не складывался стихийно или по небрежности. Даже если вначале возникали спонтанные находки, как, например, обращение Новалиса к жанру фрагмента, то затем все тщательно осмыслялось и увязывалось с другими эстетическими и философскими принципами. У романтика, как правило, всегда включено «боковое зрение»: параллельно развитию мысли идет рефлексия относительно метода познания и способов выражения. Самое простое ее проявление – уделять внимание языку, «замечать» слова в процессе говорения. Одним из аспектов этой рефлексии является *этимологизирование*, которой было повальным увлечением среди романтиков. Постепенно в работах романтиков этимология оформляется как научная дисциплина. У Новалиса этимологизирование становится важной частью его философии эстетики: у него речь идет об этимологическом прорыве сквозь внешний язык к внутреннему, о поиске душой единственного слова-формулы, очищающего и возрождающего свой «особенный» смысл, о неповторимом слиянии слова и понятия в акте этимологического освоения мира. Поэзия превращается в волшебство, «каждое слово – слово заклятья». *Язык* уже не ритуал мысли, а орудие магии, снимающей противоположность Духа и Материи. Единственное слово, найденное поэтом, оказывается архаически-первозданным, индивидуальное становится высшим выразителем

универсального. Слово-заклятие, заклинание, восходящее к праязыку – инструмент управления вещами, *тайное знание*, открывающее возможность заново формировать все вокруг: *этимология*, *толкуемая как магия*, принимает на себя функции *медиума (посредника) между поэтом и природой*. Этимология связана у Новалиса и с образами детей: этимологические значения слов подобны детским речам – та же смесь наивности, пророчества и абсурда. Вместе с тем поэзия и язык сближены: в современной поэзии актуализируется праязык, в современном языке актуализируется прапоэзия. Благодаря поэзии слово этимологизирует, вспоминает себя, свой миф и свой образ и может играть всеми значениями. Поэтому поэзия поэзии – самопознание. Этот аспект разрабатывали и Ф. Шлегель и Новалис, говоря о *трансцендентальной поэзии*. В *трансцендентальной поэзии* смешаны философия и поэзия. Поэзия поэзии все время меняет освещение, уровни, точки зрения, проходит через ряд перевоплощений, ищет все новые средства выражения. Это игра, и ценится в первую очередь сам процесс игры. Поэзия поэзии – это идея рефлексии, отождествление языка с забытым знанием, оживление внутренней формы, раскрытие скрытого метафоризма в слове. *Синтез поэзии и философии* – одна из самых расхожих романтических идей, однако в кругу йенских романтиков этот тезис осмыслялся в следующих аспектах: 1) язык философии должен, как и поэзия, оживлять этимологические смыслы и метафоры, скрытые в слове; 2) образность и символичность философского стиля – не украшение, а иронический путь к истине; 3) поэтичность сообщает философскому стилю завершенность, целостность, органичность; 4) в поэзии необходима рефлексия, игра (концепция трансцендентальной поэзии).

Философские фрагменты многие исследователи считают исторической модификацией афористики на рубеже XVIII-XIX веков. Однако поскольку в ту же эпоху продолжают существовать традиционные разновидности афоризмов – «максимы», «рефлексии», «сентенции», - своеобразие фрагмента как жанра романтической мысли выступает на их фоне особенно рельефно. Вначале фрагменты осознавались романтиками в рамках афористической традиции, но

постепенно различие между фрагментами и афоризмами стало восприниматься аналогично разграничению между искусственной и естественной поэзией. Афоризм осмыслялся как жанр искусственный, дидактичный, риторический, с налетом аллегоризма. *Фрагмент*, напротив, ассоциировался с естественными открытыми формами вроде романа. Афористика претендует на суммирование житейской мудрости, однако подходящий афоризм или пословицу можно подыскать практически на любой случай и в ситуации нравственного выбора они бесполезны. Автор афоризмов настроен универсально-безразлично, главное для него – эффектное выражение впечатляющей мысли. Автор фрагментов, наоборот, всегда имеет в виду конкретного читателя, который ждет не готовых сентенций, а следит за становлением мысли, учится самостоятельно думать. Фрагменты четко не запоминаются, но затем всплывают и бродят в уме, стимулируя размышление. Афоризмы же как бы напрашиваются на то, чтобы их учили наизусть.

Первая серия фрагментов Новалиса «Цветочная пыльца», отредактированная Ф. Шлегелем, была опубликована в «Атенеуме» в 1798 году, и затем пошли другие циклы. Фрагменты оказались публицистически оперативным жанром, позволяющим мобильно откликаться на политические события. Однако фрагмент зарекомендовал себя и как философский романтический жанр, отвергающий системность. Новалис, например, формулировал свою позицию и идеал в этом вопросе весьма недвусмысленно: «Настоящая философская система должна быть свободной и беспредельной или, выражаясь яснее, бессистемность должна включаться в систему». Логика представляется Новалису «трупом мысли». Он мечтал о заботливом выращивании индивидуальных мыслей без дискриминации: «В духовно-природной системе надо всюду собирать идеи, обеспечивать каждой особую почву, климат, особый уход, особое соседство – чтобы создать рай идей – такова подлинная система». Образ рая в данном случае равноценен Идеалу, Золотому веку и связан с представлениями о языке Адама, в котором для каждой вещи есть правильное волшебное имя. Новалис не помещает этот рай в заоблачные дали, а мыслит его совершенно конкретно,

буквально: «Надо соединить его рассеянные черты – заполнить форму. Возрождение рая». Философская деятельность Новалиса и была в этом смысле попыткой возродить рай (О. Вайнштейн)

Тексты

Новалис. Фрагменты//Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. Сост. А.Ф. Головенченко и др. – М., 1976. С.56.

«Фрагменты»//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980.С.94-107.

Литература

История зарубежной литературы XIX века. Учебник/Под ред. Е.М. Апенко. - М.,2001.С.19-22.

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000. С.256-258; 261-263.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – М., 1973.

Вайнштейн О.б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. – М., 1994. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6. Историческая поэтика).

Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма (Ф.Р. Шлегель, Новалис). – М., 1978.

Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996.

Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Какую роль в формировании философии романтиков (Новалиса, Ф. Шлегеля, в частности) играло «Наукоучение» Фихте?

- Каким образом Новалис понимает этимологизирование?
- Раскройте смысл понятия «слово-заклятие» (по Новалису).
- Что подразумевают романтики под трансцендентальной поэзией?
- Прочтите фрагменты Новалиса: 1) Поэзия на деле есть абсолютно-реальное. Это средоточие моей философии. Чем больше поэзии, тем ближе к действительности; 2) Поэзия – героиня философии. Философия поднимает поэзию до значения основного принципа. Она помогает нам познать ценность поэзии. Философия есть теория поэзии. Она показывает нам, что есть поэзия, - поэзия есть все и вся; 3) Разобщение поэта и мыслителя – только видимость, и оно в ущерб обоим. Это знак болезни и болезненных обстоятельств; 4) Поэт постигает природу лучше, чем разум ученого; 5) Жизнь есть нечто подобное цветку, звуку, силе. Романтик изучает жизнь так же, как живописец, музыкант и физик изучают цвет, звук и силу. Тщательное изучение жизни образует романтика, подобно тому как тщательное изучение цвета, формы, звука и силы образует живописца, музыканта и механика; 6) Самым чудесным и вечным феноменом является наше собственное бытие. Величайшей тайной для человека является он сам; 7) Магия. (Мистическая грамматика). Магия целиком отлична от философии и составляет особый мир – науку-искусство. Магическая астрономия, грамматика, философия, религия, химия и др. Учение о взаимопредставляемости универсума. Учение об эманации (персонифицированная эманация); 8) Место души там, где соприкасаются внутренний и внешний миры, где они проникают друг в друга. Оно в каждой точке проникновения; 9) Обычный предмет и идеал, взаимно насыщаясь, образуют единый чудесный идеал; 10) Мы связаны со всеми частями универсума, равно как и с прошлым и с будущим. Выбор наиболее важной и действенной связи зависит от направления и длительности нашего внимания; 11) Как мало люди воспитывают в себе тотальное молчаливое внимание ко всему происходящему внутри и извне в каждый момент. Внимание – мать гения, по замечанию Бонне; 12) В философии нет ни малейшей реальности в собственном смысле слова; 13) Построение языка сознания. Совершенствование выражения.

Готовность говорить с самим собой. Наша мысль – двойной язык – наше восприятие – симпатия; 14) О характере слов. Слова восприятия – слова-понятия – типы речи – фигуры...; 15) Поэзия для людей – как хор в греческой драме – образ действия прекрасной, ритмической души – голоса, сопровождающие формирование Я...; 16) Перспективная стереометрика живописи. Искусство плоскостей и линий. Кубическое искусство.

- Охарактеризуйте центральное понятие его натурфилософии (фрагмент №7).
- Покажите на примерах, что Новалис приближался к идее потока сознания.
- Прав ли был Ф. Шлегель, когда писал о стиле Новалиса: «Он думает элементарно. Его предложения – атомы»? Свой ответ обоснуйте.
- Покажите на примерах внутреннюю связь, систему внешне бессистемной фрагментарной философии Новалиса.
- Попытайтесь определить специфику фрагмента как жанра, сравнив его с афоризмом:
 - а) прочтите извлечения из «Максим и рефлексий» Гете: 1) Лирика – в целом – должна быть весьма разумной, в частности же немного простоватой. 2) Суеверие – это поэзия жизни, а потому не беда, если поэт суеверен. 3) Древний мир мы охотно ставим выше себя, грядущий же – никогда. Только отец не завидует таланту сына. 4) Искусство – дело серьезное, особенно серьезное, когда оно занимается объектами благородными и возвышенными; художник же стоит над искусством и над объектом; на первом – ибо пользуется им как средством, над вторым – ибо на свой лад трактует его.
 - б) сравните стиль афоризмов Гете со стилем философских фрагментов Новалиса.
 - в) обратите внимание на присутствие дидактизма в афоризмах Гете.
- Можно ли говорить о нравоучительности фрагментов Новалиса?
- г) обладают ли новалисовские фрагменты лаконической завершенностью афоризмов Гете?
- Какова роль жанра фрагмента в творчестве Новалиса?

Тема 14. В.Г. Вакенродер. Иероглифический язык искусства, концепция музыки, двойственность творческой личности и самого искусства.

Задачи. Познакомиться с личностью и творчеством немецкого романтика.

В истории раннего романтизма в Германии имя *В.Г. Вакенродера (1773-1798)* занимает особое место. Рано умерший автор сборников *«Сердечные излияния отшельника, любителя искусств» (анонимно, 1799)* и *«Фантазии об искусстве, для друзей искусства» (посмертно, 1799, издано при участии Л.Тика)* фактически предварил своими романтическими размышлениями многие положения эстетики иенской школы.

Сожаления Вакенродера по поводу утраченного величия европейского искусства, разочарования в современном духе искусства пронизывали почти все без исключения этюды его первого сборника. Устами своего Отшельника, избегающего общества и находящего утешение исключительно в мире, навеянном картинами старых мастеров, Вакенродер утверждал собственные мысли: недостижимые образцы великих художников Возрождения недоступны ныне пониманию новомодных прагматиков в искусстве и изощренных в техническом отношении ремесленников кисти. Антитеза наивного, но духовно совершенного мира старых полотен подражательно-беспомощному, вымученному искусству римско-версальской школы составляла главную суть всех полемических рассуждений молодого романтика. Новое осмысление итальянской живописи и творчества Дюрера следует у него логике культурно-философских тенденций и логике эстетических исканий эпохи: коль скоро искусство является зеркалом всякого культурно-исторического момента, этапа, то оно оказывается и *языком культуры*, которым та говорит в каждый отдельный исторический момент о самой себе, создавая адекватный запечатляющий ее художественный облик. Но тогда искусство есть язык истории, и все метаморфозы единого в своей вечной изменчивости исторического мира и, шире, искусство есть язык самой вечной природы или бытия, вечной природы, «созерцающей свое совершенство» через человека, а потому и принимающей

вид исторической изменчивости (история возникает на «уровне» человеческого, вместе с человеком).

Полемика Вакенродера со своими оппонентами на страницах «Сердечных излияний отшельника» была патриотически заострена. Однако его призывы к немецким художникам оглянуться на искусство предков неотделимы от убеждений в том, что истинный талант помимо обязательного воплощения национального характера своего народа в творениях искусства должен еще выражать и некие универсальные, всеобщие для человечества черты. Вакенродер решал проблему дуализма национально-специфического и универсального в искусстве в определенной степени субъективно, используя аллегорические сопоставления, опираясь нередко на личные вкусы и симпатии. Для обоих вакенродеровских сборников было характерно отождествление искусства с религией. Причем в изложении Вакенродера религия оказывалась некоей системой художественных доказательств бытия Бога в окружающем человека мире. Он утверждает представление о художественном творчестве по божественному «наитию» как творчестве почти бессознательном, совершающемся в состоянии экстаза.

Большинство «Фантазий об искусстве» посвящено музыке, и в них в различных вариантах утверждается мысль о неземной, трансцендентальной ее сущности, которая может быть постигнута только чувством, но не разумом: «В зеркале звуков человеческое прежде познает себя; именно благодаря им мы научаемся *чувствовать чувства*». Музыка для Вакенродера является наиболее романтическим видом искусства, так как по самой своей специфике она может быть менее всего связана с реальной конкретной действительностью и способна наиболее непосредственно передавать чувства, настроения, движения души.

«Сердечные излияния» и «Фантазии об искусстве» - это фрагментарные опыты исповеди их автора; их творческая формула – говорить самое существенное о самом существенном, но в виде указаний и намеков на такую существенность, причем всегда остается место и для вопросов и сомнений. Еще одним важным моментом этих работ Вакенродера является стилизация, прямо связывающая эти

опыты романтика с автобиографическим материалом, причем в данном случае стилизация не означает отчуждения от своего «я», не означает создания образа рассказчика, не зависящего от душевного мира автора, не означает неискренности или притворства, но, напротив, является ключом к раскрытию самого «сокровенного» и очищенного содержания своего внутреннего мира: так, образ монаха или музыканта есть стилизация как заострение *внутренней* сущности своего «я».

Опыты об искусстве, созданные Вакенродером, были синтетическим выражением определенных культурно-философских и эстетических тенденций конца века. Этот синтез подразумевается у Вакенродера всегда – даже и в самом кратком и скромном экскурсе в область истории искусства; в нем причина того, почему взгляд Вакенродера на историю искусства был существенно новым и как существенно новый воспринимался несколькими поколениями немецких художников, хотя Вакенродер и не был историком искусства и не сделал никаких эстетических «открытий» в истории искусства. «Открытием» было *целое* – мировоззрение, прочитывавшееся или угадывавшееся за фрагментарностью всего отдельного. Именно поэтому все недосказанное Вакенродером с легкостью доказывалось и развивалось романтической эстетикой: Вакенродер своим интуитивно-художественным синтезом положил начало дальнейшим романтическим переосмыслениям гердеровско-морицевской философии культуры, которая нашла свое отражение в его собственной эстетике.

Литература

История зарубежной литературы XIX века: Учебник/Под ред. Е.М. Апенко. - М., 2001.

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Зарубежные писатели: Библиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – М., 1973.

Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996.

Мисюров Н.Н. Идея всеобщности искусства и «национальное чувство» в «Сердечных излияниях отшельника, любящего искусство»//Межнациональный фактор в научном процессе: Межвузов. сб. – Л., 1989. С. 44- 53. (Зарубежная литература. Проблемы метода. Вып. 3).

Вопросы и задания для самоконтроля

- Каковы наиболее характерные черты эстетики Вакенродера?
- Какое из искусств, по мнению Вакенродера, является самым романтическим? Почему?
- Почему труды Вакенродера были своеобразным «открытием» для романтиков?

Тема 51. В. Скотт. Связь его баллад с народным творчеством.

Задачи. Уяснить отношение В. Скотта к народному творчеству – балладе, в частности, и основные пути влияния баллад на произведения писателя.

История Шотландии, шотландский (и английский) фольклор являются первоосновой произведений В. Скотта.

Еще в детстве В. Скотт узнал народные баллады, что, по его же словам, «дороже золота». Сам В. Скотт говорит об этом в «Автобиографии»: «Местные сведения, имевшие, конечно, большое влияние на образование моих будущих стремлений и вкусов, я заимствовал из старинных песен и преданий...Моя бабушка, в юные годы которой еще были свежи в памяти у всех рассказы о набегах порубежников, рассказывала мне о подвигах Ватта из Гардена, Уайта Уилли из Эквуда, Джемми Тельфера из Дагдеда и других веселых молодцов в стиле Робина Гуда и Маленького Джона».

Важное событие юности В. Скотта – знакомство с книгой Т. Перси «Реликвии старинной английской поэзии»: «...нельзя описать мой восторг, с каким я увидел, что песни и баллады, подобные тем, которые забавляли меня в детстве и

все еще втихомолку жили в моем воображении, считаются предметом, достойным серьезного исследования».

В. Скотт увлекается коллекционированием народных баллад, заводит специальную тетрадь для их записи, путешествует по Лиддсдейлу (1792), по Стерлингширу и Пертширу (1793), где собирает баллады. Поездки поддерживали и развивали в нем любовь к народному творчеству, обогащали его представления о фольклоре.

В 1802-1803 гг. вышли в свет три тома «Поэзии менестрелей шотландского Порубежья». Коллекционеры и исследователи древности (Т. Перси, Дж. Эллис, Льюис) доброжелательно встретили труд «шотландского чародея» и приняли в свои ряды нового крупнейшего исследователя фольклора. Скотт считал Порубежье районом, где *балладная поэзия* получила наибольшее развитие. Переиздавая в 1830 г. свой труд, Скотт снабдил его пространством предисловием под названием «Вводные замечания о народной поэзии и различных сборниках британских (преимущественно шотландских баллад)», в котором проявилось отношение автора к балладе.

В. Скотт выделяет *три группы баллад: исторические* – о событиях, имевших место в действительности; *романтические* баллады, повествующие о вымышленном и чудесном, и о реальных событиях Порубежья; *подражания древним*. В. Скотт отмечает, что с помощью *исторических баллад* может быть восстановлена история Шотландии, начиная с 1287 года и до конца гражданских войн в 1745 году. Предмет большинства исторических баллад – военные схватки англичан и шотландцев. Патриотизм, ненависть к врагу, большая экспрессия в передаче духа времени – ведущие черты исторических баллад. Главная тема *романтических баллад* – сила переживаний и красота чувств, где доблесть и любовь взаимосвязаны. Памятники народной поэзии дают живое представление о своеобразии обычаев и морали далеких времен. Использование сверхъестественного – характерная черта шотландской поэзии. Народные верования, предрассудки, суеверия обогащают эмоциональный настрой баллад.

В третий том собрания «Поэзии менестрелей шотландского Порубежья» вошли поэмы, написанные самим Скоттом «в подражание древним песням». Его цель – соединить «суровую гармонию и смелый вымысел, чарующий нас в старинных балладах, с изяществом чувств и версификации, которое отсутствует в произведениях грубого века». Балладная поэзия ощущается в поэмах Скотта «Песнь последнего менестреля» (1805), «Мармион» (1806), «Дева озера» (1810) и др.

В «Деве озера» историческая правда о том, как шотландский король Иаков П. Стюарт усмирил род Дугласов, соединяется с народными преданиями о странствиях короля под видом охотника по Шотландии и о роде Дугласов. Время действия поэмы - XV в. Баллада «Эллис Брэнд» из поэмы «Дева озера» также создана в духе народной баллады.

Произведения народного творчества, по мнению В. Скотта, - неисчерпаемая сокровищница литературы. Народная память – кладовая разнообразных сюжетов, тем, образов, литература и историография не отделены друг от друга непроходимой стеной, связаны друг с другом и обогащают друг друга. Фантастика, которой так богато народное творчество, полагает Скотт, делает более занимательным и роман, и поэмы, и пьесы, оживляя в воображении читателя давно минувшее время, но ее использование не должно быть чрезмерным (статья «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнеста Теодора Вильгельма Гофмана»). Только синтез народных литературных традиций и нового способствует сохранению преемственности литературного процесса, созданию подлинного произведения, достойного остаться в сокровищнице национальной культуры (предисловие к «Певериллю Пику») (О.Л. Мощанская).

Тексты

Скотт В. Дева озера//Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. Сост. А.Ф. Головенченко и др. – М., 1976. С. 294.

Литература

История зарубежной литературы XIX века. Учебник/Под ред. Е.М. Апенко. - М., 2001. С.284-286.

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000. С.124-137.

Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – М., 1975.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. – М., 1978.

Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. – Л., 1970.

Мошанская О.л. Фольклорные традиции в поэзии В. Скотта//Литературные связи и традиции: Межвузов. сб. – Горький, 1976. С. 85-96.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Что явилось импульсом к изучению и собиранию фольклора В. Скоттом?
- Назовите цель исследований народного творчества В. Скоттом.
- Охарактеризуйте три группы баллад, выделяемых В. Скоттом.
- С какой целью Скотт создавал поэмы «в подражание древним песням»?
- Что ценит В. Скотт в произведениях народного творчества?
- Что, по мнению Скотта, способствует преемственности литературного процесса?
- Прочтите поэму «Дева озера» В. Скотта. Определите идейно-художественное значение баллады «Эллис Брэнд» в структуре поэмы.

Тема 73. Ф. Стендаль. Философия, этика и эстетика. «Расин и Шекспир», «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» как основа писательского кредо.

Задачи. Познакомиться с философией, этикой и эстетикой Стендаля, изучить основные его теоретические труды, оценить широту литературных и

культурологических интересов, уяснить его новаторство, своеобразие художественного метода.

Стендаль (наст. имя Анри-Мари Бейль, 1783-1842) был глубоко знаком с эстетическими идеями раннего французского романтизма. В 1802 году он внимательно читал «Гения христианства», и книга Ф. Шатобриана «расширила диапазон его художественных эмоций» (Б. Г. Реизов). В работах Ж. де Сталь Стендаль нашел весьма близкие ему идеи национального характера и, в соответствии с ними, формируется у него представление о национальной самобытности художественного сознания, запечатленной во всех формах творческой деятельности. Оппозиция итальянского и французского искусства, столь характерная для Стендаля, несомненно, отражает влияние эстетической концепции Ж. де Сталь. Типичная для эпохи романтизма универсальная трактовка эстетических проблем воплотилась в первых книгах Стендаля, посвященных истории живописи и музыки («Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии» (1817); «История живописи в Италии» (1817); «Жизнь Россини» (1824); «Салон 1824 года»). В художественном мышлении Стендаля пространственное, живописное и графически точное видение мира много значило, и школа живописи явилась необходимым этапом в его литературном развитии. Стендалевское восприятие живописи отражает общее представление писателя о задачах современного искусства: «...наша жадная душа требует от искусства изображения страстей, а вовсе не порождаемых страстями поступков». Живопись в такой же мере, как и литература, должна стремиться к углубленному психологизму. По наблюдению Н.В. Забабуровой, риторика и описательность изначально рассматриваются Стендалем как препятствия на пути к естественности и правдоподобию в изображении чувств. Первый недостаток он считает свойственным французской литературной традиции и находит его у всех французских классиков от Корнеля до Руссо. **Описательность** представляется ему новацией современной романтической школы с ее стремлением к детальному воссозданию колорита. В наброске статьи о «Красном и черном»

(1832) Стендаль иронически характеризует соответствующие приемы В. Скотта: «Можно быть уверенным в успехе, посвятив две страницы описанию вида из окна комнаты, где находится герой, еще две страницы – описанию его костюма и еще две – описанию кресла, в котором он сидит». Во многом аналогичны его упреки в адрес современной живописи в «Салоне 1824 года»: «...школа Давида, достигшая большого искусства в передаче мускулов человеческого тела, не в состоянии создавать лица с отчетливым выражением тех или иных чувств». Одним из главных элементов живописи Стендаль признает *экспрессию*: «Экспрессия в искусстве – все. Картина без экспрессии – лишь зрительный образ, способный доставить глазу минутное развлечение». Речь в данном случае идет о психологической экспрессии. Именно с этих позиций Стендаль отвергал идеал классической греческой красоты, лежавший в основе стиля академической живописи его времени, - красоты форм, свидетельствующих об определенных душевных качествах «благовоспитанного афинянина». К этим свойствам, закрепленным в античном идеале, Стендаль относит «медлительность», «важность», «известную заученность в проявлении грации»: «главное - ничего внезапного, ничего такого, что мы называем *естественным*, ни малейшего следа ветрености и веселости».

В портретных характеристиках Стендаля-романиста ассоциации с греческим эталоном красоты всегда *негативны*. Описывая г-на де Бовуази в «Красном и черном», Стендаль проводит ироническую аналогию: в заученном изяществе светского фата угадываются знакомые контуры античной статуи. «Черты его лица являли совершенство и невыразительность истинно греческой красоты. Его необычайно узкая голова была увенчана пирамидой прекрасных белокурых волос. Они были завиты с невероятной тщательностью: ни один волосок не отделялся от другого». Когда Люсьен Левен усаживает в кресло бездушную гордячку г-жу Гранде, лишившуюся чувств, автор язвительно замечает: «Ее красота заключалась не в выразительности и грациозности, а была подлинной красотой форм, и поэту она почти ничего не проигрывала от обморока». Очарование лица Клелии Конти, замечает Стендаль, было в том, «что при всей

его необычайной редкостной красоте оно нисколько не напоминало греческие статуи». Образцы истинной красоты Стендаль находил в живописи итальянского Возрождения, поскольку, с его точки зрения, она уже открыла новые грани современного идеала, которому посвящено много страниц в книге «История живописи в Италии». Современный идеал красоты Стендаль свел к нескольким основным чертам, уделив при этом особое внимание его внутреннему психологическому содержанию: «Если бы надо было снова выработать идеальную красоту, - писал он, - пришлось бы избрать следующие качества:

1. Необычайно живой ум.
2. Много грации в чертах лица.
3. Сверкающий взгляд, но сверкающий не мрачным огнем страстей, а блеском остроумия. Самое живое выражение душевных движений – в глазах, которые недоступны скульптуре. Следовательно, современные глаза должны быть очень большими.
4. Много веселости.
5. Большой запас восприимчивости.
6. Стройный стан и, главное, юношески-живое выражение лица».

В полотнах великих итальянских мастеров Стендаль находил *грацию*, которой он наделил всех своих главных персонажей в «*Пармском монастыре*». Здесь каждый из героев имеет свою живописную модель. Сочетание величия, достоинства и мягкой грации, «нежная и меланхолическая экспрессия» пленяли Стендаля на картинах Леонардо да Винчи. Он писал о Леонардо: «Собственный его гений толкал его на поиски *современного типа красоты*; этим он резко отличался от всех флорентийских художников». Мать Фабрицио, маркиза дель Донго, и Джина Сансеверина напоминают прекрасную Иродиаду Леонардо да Винчи. Лицо Клелии вызывает в памяти женские лица, созданные Гвидо Рении, у которого, как заметил Стендаль, «красота доведена до высшей, быть может, формы, в какой она когда-либо предстала перед людьми». Фабрицио воплощает «небесную грацию» Корреджо, одного из любимых художников

Стендаля. «Корреджо ищет изящных ракурсов», - писал Стендаль, - «его лица не имеют в себе ничего строгого», «их глаза выражают небесную сладость». Поэтому никто не может противиться очарованию Фабрицио. Граф Моска, отчаянно ревнуя, не может найти в своей душе ненависти к юному сопернику: «А как очаровательна его улыбка! От нее веет легким светлым счастьем юности, и она порождает радость в других». Каноник Борда, влюбленный в Джину, также вынужден признать преимущество соперника: «...лучше всего у него взгляд, полный томной неги, и выражение лица как на полотнах Корреджо». Эти аналогии отличаются смысловой завершенностью и наглядно свидетельствуют об эстетической роли живописи в поэтике Стендаля. Идеал современной красоты, очерченный Стендалем в «Истории живописи», остался неизменным на протяжении всего его творчества и определил особенности поэтики портрета его романах. Центральным элементом портретной характеристики и вместе с тем важнейшим средством психологического анализа у Стендаля всегда является «сверкающий взгляд» - выражение ума и страсти. Именно во взгляде, а не в позе, жесте выражается экспрессия в стендалевских романах. Посредством взгляда персонажи обнаруживают свои тайные страсти, признаются в любви и ненависти, ведут друг с другом диалог. Стендаль по существу создает совершенно новый художественный язык - язык взглядов, которым, по его мнению, еще недостаточно овладела современная живопись. «Живопись должна передавать чувства скорее при помощи взглядов и выражения человеческого лица - что ей вполне доступно - нежели при помощи формы мускулов», - подчеркивал Стендаль. Поэтому по существу в его оценках произведений живописи и литературы в 1820-е годы обнаруживается единый критерий. В «Салоне 1824 года», одобрительно отзываясь о картине, навеянной «Новой Элоизой» Руссо, Стендаль замечает: «Легче, по-моему, нарисовать руку или ногу большой, косо стоящей фигуры в «Потопе» Жироде, чем передать глаза Сен-Пре, смотрящего на Жюли и обдумывающего гибельный поступок». А в 1830 году он примерно в тех же понятиях оценивает различие художественной манеры Вальтера Скотта и мадам де Лафайет: «Легче описать одежду и медный

ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца».

Таким образом, овладение новыми приемами «психологической живописи» осмысливается Стендалем как важнейшая и универсальная задача искусства, обратившегося к изучению и художественному воплощению душевной жизни.

Наиболее существенными, после экспрессии, элементами живописи Стендаль считал ***светотень и колорит*** (Н.В. Забабурова). В «Салоне 1824 года» он заметил, что светотень в современной живописи так же редка, как и правдивая передача душевных движений. В суждениях Стендаля о живописи рисунок, контур, как правило, противопоставляются световому и цветовому колориту картины. В этом отношении его эстетические критерии соответствуют общим устремлениям европейской живописи первой трети XIX века, противопоставившей местный колорит статичным академическим образцам. «Восторгаются святым Петром Тициана, - пишет Стендаль в «Истории живописи Италии», - но никто не упоминает при этом об идеальной красоте колорита; восторгаются «Ночью» Корреджо, но никогда не услышишь: «Это идеально прекрасная светотень». В отношении этих двух неотъемлемых и важнейших элементов живописи, выражающих ее сущность в большей степени, чем красота контуров, мы ничем не отличаемся от итальянцев 1500 года». Художники, довольствующиеся рисунком и контуром, пренебрегающие эффектами светотени, пишут, как выражается Стендаль «копии статуй». В этом состоит, по его мнению, основной недостаток «школы Давида». Искусство светотени и колорита в романной живописи Стендаля пока недостаточно изучено. С точки зрения колорита наиболее интересен его ***роман «Красное и черное»***, и исследователи проявили большой интерес к содержащейся в нем цветовой символике. Исчерпывающий анализ дискуссий по данному вопросу представлен в монографии Б. Г. Реизова. Концепция Б. Г. Реизова, выделившего в романе ключевые пророческие сцены, выполненные в красной и черной цветовой гамме, представляется наиболее объективной и убедительной. Необходимо лишь

дополнить ее некоторыми наблюдениями, иллюстрирующими особенности художественного мастерства Стендаля. Красный и черный цвета составляют в романе Стендаля продуманную цветовую оппозицию. В «Красном и черном» имеется не одна, а три «красных» сцены (Н.В. Забабурова). Все они разворачиваются в едином пространстве празднично убранной церкви. Для Стендаля церковь есть образ смерти. Именно в церкви, во время похорон матери, он осознал невосполнимость потери и пережил минуты отчаяния. «Я никогда не мог впоследствии спокойно смотреть на церковь св. Гуго и прилегающий к ней собор, - писал Стендаль в «Жизни Анри Брюлара». - Один лишь звон церковных колоколов еще в 1828 году, когда я снова побывал в Гренобле, вызвал у меня тоску, мрачную, сухую, без всякой нежности, тоску, близкую к гневу». Красный колорит «церковных» сцен в романе Стендаля - это цвет тревоги, грядущей неотвратимой катастрофы. Первая, «верьерская», сцена включает тщательно подобранные световые эффекты. Солнечные лучи, проникающие сквозь темно-красную материю, превращают разбрызганную на полу святую воду в кровь. Определяя оттенок красного цвета в этой сцене, Стендаль употребляет слово «cramoisie» (насыщенный красный цвет, переходящий в лиловый). Это уточнение важно для стилистики романа. «У настоящего художника, - писал Стендаль, - зеленый тон дерева будет один, когда оно осеняет Леду, которая купается и играет с лебедем, и совсем другой, когда разбойники пользуются сумраком леса, чтобы зарезать путешественника». На обрывке газеты, найденном Жюльеном, сообщается о казни некоего Женреля в Безансоне. Именно в Безансоне разворачивается вторая «красная» сцена. Готовясь к церковному празднику, Жюльен украшает собор красными драпировками. Темно-красный цвет убранства верьерской церкви здесь сменяется алым, более ярким и светлым тоном («rouge»). Зловещие краски первой сцены утрачивают резкость, церковь погружена в мягкий полумрак. Жюльен, наслаждаясь тишиной, прохладой, слушая колокольный благовест, испытывает умиротворение, отрешившись на миг от тревог и мук честолюбия. Внезапная встреча с г-жой де Реналь, ее обморок при виде Жюльена вносят

диссонанс, возвращают читателя к зловещим предзнаменованиям. В последней «красной» сцене соединяются уже обозначенные в тексте романа живописные детали: темно-красные («cramoisie») занавеси верьерской церкви и силуэт молящейся г-жи де Реналь. Цветовые эффекты в «Красном и черном» реализуются прежде всего в контрастах. «Красным» сценам противопоставлены две знаменитые «черные» сцены (траур Матильды и погребение Жюльена). К этому следует добавить, что черный цвет сопровождает Жюльена на всем протяжении романа. Каждая его новая социальная роль начинается с того, что его переодевают в черную одежду. «Часа через полтора г-н де Реналь вернулся с новым гувернером, одетым в черное с головы до ног». В Безансоне, прежде чем явиться в семинарию, Жюльен оставляет свою городскую одежду в гостинице и облачается в черную сутану. Наконец, вступление Жюльена в свет сопровождается третьим, поистине символическим переодеванием: «Жюльен выглядел очень молодо и производил впечатление юноши, который носит глубокий траур». Смысловая наполненность указанных цветовых эффектов очевидна и позволяет оценить особенности «живописной» техники Стендаля. Впоследствии у Стендаля сохраняется влечение к цветовым названиям романов. В числе вариантов названия «Люсьена Левена» несколько цветовых оппозиций: «Амарантовое и черное» (амарантовый - еще один оттенок красного цвета, пурпурно-красный), «Синее и белое», «Красное и белое». По мнению Б. Г. Реизова, все они более или менее случайны и, по всей вероятности, воплощают эмблемы военных мундиров и политических партий. Свой неоконченный роман 1830-х годов Стендаль назвал «Розовое и зеленое», и смысл данной цветовой гаммы до сих пор неясен, во всяком случае, сохранившиеся главы и фрагменты романа не заключают в себе сколько-нибудь определенный ответ. В целом в большинстве стендалевских романов цвет не играет значительной роли. Стендаль чрезвычайно скуп на цветовые эпитеты, цветовые реалии практически отсутствуют в его описаниях пейзажей, интерьеров, костюмов. Поэтому в художественном мире Стендаля роман «Красное и черное» занимает особое положение: только в нем символика цвета реализуется в системе лейтмотивов и

достигает смысловой завершенности. Зато чрезвычайно важным для стэндалевской поэтики оказывается эффект светотени, все значение которого Стендаль постигает, изучая полотна великих мастеров итальянского Возрождения. В стэндалевском восприятии этого эффекта решающим становится противопоставление тьмы и света. Безлунная темная ночь - обычный фон кульминационных любовных сцен романов Стендаля. Жюльен и г-жа де Реналь проводят летние вечера в саду, под огромной липой, где всегда очень темно: «Тьма была такая, что ничего не было видно». В этой крошечной тьме Жюльен целует руку г-жи де Реналь, и ее муж, сидящий в четырех шагах, не видит происходящего. «Ночь была черным-черна», когда Жюльен отправился на последнее свидание с г-жой де Реналь перед отъездом в Париж, и комната г-жи де Реналь погружена в такой мрак, что только по голосу Жюльен узнает свою возлюбленную. В полной темноте проходят свидания Клелии, верной своему обету, и Фабрицио. Французский исследователь Ж. Дюран заметил, что ноктюрн у Стендаля символизирует интимность и сокровенность общения в духе мифа о Психее. Вторжение света в ночные сцены всегда создает атмосферу тревоги или печали. Заря - предвестница неизбежной разлуки. Жюльен прощается с г-жой де Реналь, потому что «заря начинала отчетливо обрисовывать контуры елей на горах, к востоку от Верьера». Ночник или свет свечи разрушают ощущение покоя и счастья. Во время болезни маленького Сандрино Фабрицио поневоле видит Клелию при свете горящей свечи, и для нее это становится роковым предзнаменованием.

Первое свидание Жюльена и Матильды де Ла-Моль, увлеченных не страстью, а любовной стратегией, проходит на совершенно ином световом фоне, подчеркнута контрастном. Здесь господствуют резкие черно-белые тени. «Луна взошла около одиннадцати, и сейчас, в половине первого, она заливала ярким светом весь фасад особняка, выходящий в сад». «Луна светила так ярко, что тени от нее в комнате Матильды были совсем черными». Эти черные тени в воображении Жюльена превращаются в притаившихся недругов. Жюльен и Матильда ведут вымученный разговор, где нет ни слова о любви: «Луна озаряла

полным светом». И даже заря лишена здесь верьерских поэтических красок: «...утренняя заря заалела за садами на востоке на дальних дымовых трубах».

Опыт живописи весьма значим и для стендалевских *пейзажей*. В живописи вплоть до XIX века пейзаж был прежде всего фоном для портретной или сюжетной композиции. Самостоятельным жанром становится только в эпоху романтизма. Размышления Стендаля о пейзажной живописи помогают лучше понять его литературную трактовку пейзажа. В «Салоне 1824 года» он отмечает, что современных пейзажистов охватила своего рода «эпидемия»: «множество из этих господ взяли за виды Италии». Итальянский пейзаж для русских и европейских романтиков становится в первой трети XIX века своеобразным символом абсолютно прекрасного. Но Стендаль в подобных пейзажах видит фальшь, ибо современные французские художники (Шовен, Бидо, картины которых он описывает в «Салоне 1824 года») не владеют колоритом и не способны верно передать свет итальянского неба и оттенок зелени южных деревьев, «словно для этих пейзажистов солнце Италии уже не светит». В то же время Стендаль полагал, что правдивость в пейзажной живописи должна иметь определенные эстетические ограничения, прежде всего связанные с выбором объекта. Ему не по душе, когда художник ищет в пейзаже не красоту, а достоверность бытовых реалий. Он восхищался искусством английского художника Констебля, который правдив и точен, «как зеркало». «Только хотелось бы, - замечал Стендаль, - чтобы зеркало это поставлено было перед роскошным видом, вроде входа в долину Гранд-Шартреза, возле Гренобля, а не перед телегой для сена, которая перебирается вброд через канал со стоячей водой». (Стендаль имел в виду известную картину Констебля «Телега для сена»). Подобным же образом он отзывался о картине Лепренса «Погрузка скота на корабль в Гонфлере», блестящей правдивостью, но предназначенной для людей, не требующих от пейзажа того, «чтобы он возвышал их душу или нежно волновал их». Такая позиция для Стендаля весьма характерна. Ему был близок типично романтический пейзаж, величественный и поэтический, как в «Новой Элоизе» Руссо. «Я люблю живописные пейзажи - признавался он в «Записках

туриста», - порой они производят на меня такое же впечатление, как смычок, управляемый искусной рукой, когда он скользит по звучным струнам скрипки. Такие пейзажи рожают безрассудные чувства: они увеличивают радость и облегчают горе». Живописность Стендаль находил в самой природе, полагая, что искусство пока бессильно выразить красоту реального пейзажа. Восхищаясь окрестностями Гренобля в «Записках туриста», он размышлял об ограниченных возможностях слова: «Но как описать все это? Потребовалось бы десять страниц, и надо было бы применить эпический и высокопарный тон, к чему я питаю отвращение, а результатом таких усилий могла бы оказаться лишь скука для читателя». В романах Стендаля пейзажи не имеют каких-либо живописных моделей, характерной их особенностью является абсолютная географическая точность. К. Пигарев выделяет *два основных типа романтического пейзажа: «оссиановский», суровый и бурный, передающий ярость природных стихий, и идиллический, окрашенный в элегические тона.* Стендалю ближе идиллический тип пейзажа. **В «Красном и черном»** разворачивается величественный горный пейзаж с характерными романтическими аксессуарами (недоступные утесы, потаенные пещеры, взбегающие на головокружительную высоту тропы). В то же время это совершенно реальный пейзаж французских Альп, и мы находим его в «Жизни Анри Брюлара», в «Записках туриста». «В «Записках туриста» много страниц отдано пейзажным картинам, и автор, подобно Жюльену Сорелю, переживает минуты душевного подъема, созерцая величественные панорамы, открывающиеся с горных круч. **В «Пармском монастыре»** преобладает поэтический озерный пейзаж, выражающий столь ценимую Стендалем «сладостную меланхолию». Озеро Комо, окруженное цепью гор, еще в юности казалось Стендалю, впервые очутившемуся в Италии, образцом идеального природного ландшафта. С течением времени воспоминания об озере Комо приобретают у Стендаля ностальгический характер. Все это определяет лирическую интонацию пейзажа в стендалевских романах. Стендалевские пейзажи, всегда покойны, наполнены тишиной. Жюльен смотрит в раскаленное летним зноем небо, где бесшумно парит ястреб, и в абсолютную тишину

вторгается лишь звон кузнечиков. Фабрицио проводит ночь над спящим плеском мелких волн, замиравших у берега. Пейзажи становятся фоном для одиноких размышлений героев, подчеркивают атмосферу внутренней сосредоточенности. День и ночь, сохраняют свой символический смысл в пейзажных картинах Стендаля. В «Красном и черном» ослепительный свет дня, резкие полуденные тени соответствуют переживаемой Жюльеном минуте: он бросает вызов судьбе, но повторит ли он судьбу своего кумира - Наполеона? Ночной идиллический пейзаж наполняет душу Фабрицио умилением и счастьем, он отдается «великодушным и добродетельным чувствам», вытеснившим житейские горести. Следует заметить, что идеальные природные ландшафты вызывали у Стендаля ассоциацию с полотнами итальянских мастеров Возрождения. Он находил совершенным пейзажный фон в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи, где каждая деталь исполнена глубокого смысла: в отворенные окна виден «мирный деревенский пейзаж», и угасающий вечерний свет окрашивает его грустью. «Меланхолический и нежный колорит», составляющий основу стиля Леонардо, был близок Стендалю. В «Записках туриста», описывая свое путешествие по прекрасному ущелью Тансен, Стендаль вспоминает о картинах Перуджино и фресках Рафаэля. Таким образом, опыт живописи органично входил в художественную систему Стендаля претворялся в собственно писательском видении мира, пространственно точном и контрастом. В этом отношении особую роль сыграла итальянская живопись эпохи Возрождения, определившая стендалевский идеал прекрасного и открывшая Стендалю, как писателю, формы воплощения психологической экспрессии, цветовых и световых эффектов. Живопись - один из важных факторов, определивших специфику стендалевского метода (Н.В. Забабурова).

Б.Г. Реизов отмечал, что важное значение для эстетики Стендаля и его художественного метода имеет теория темпераментов, созданная еще Гиппократом и существенно доработанная французским ученым-физиологом Кабанисом, который к четырем типам темперамента: флегматическому, меланхолическому, сангвиническому и холерическому – добавил еще два:

нервный и атлетический («Об отношениях физического и духовного в человеке»). Эту теорию Стендаль изложил в «Истории живописи в Италии» (1817), он часто пользуется ею для характеристики своих персонажей. Ею он объясняет различие национальных характеров. Кроме того, Стендаль часто говорил о психике подсознательного. Следует отметить, что здесь речь идет о психологии, основывающейся на физиологии, признающей, что причины человеческих переживаний скрываются в глубинах бессознательного, и побуждения, заставляющие людей действовать, могут быть неизвестны им самим. Теория подсознания зарождалась в те времена, когда основой познания было признано ощущение. Самый термин «подсознательное» возник гораздо позже, но понятие это функционировало в художественной литературе XVII века, в частности, в «Принцессе Клевской», сыгравшей немалую роль и в истории романа, и в эволюции творческого метода Стендаля. Можно найти этому немало подтверждений, например, маркиз де ла Моль («Красное и черное») в трудную минуту непроизвольно, по непонятным ему побуждениям произносит бранные слова, которых он никогда прежде не употреблял, и Стендаль отмечает, что эти слова дают облегчение маркизу своей непривычностью и неожиданностью. Клелия Конти, спасая Фабрицио дель Донго («Пармский монастырь»), говорит себе: «Я спасаю своего мужа». Слова, которые она никогда не произнесла бы, если бы все, что люди говорят, шло от разума. То же происходит с Матильдой де Ла Моль. Наблюдая подсознательную жизнь души, Стендаль рационализирует ее, чтобы понять и объяснить ее читателю, используя метод старого рационализма XVII века, пытавшегося понять природу по аналогии с разумом. Стендаль мыслит и физиологию, и психологию как единый, строго целесообразный процесс, имеющий одну цель – наслаждение, счастье.

Заслуживает внимания отношение Стендаля к романтизму и крупнейшим его представителям. В декабре 1813 года он начал читать «Курс драматической литературы» А.В. Шлегеля в переводе Неккер де Соссюр. Теория искусства Шлегеля, по мнению Стендаля, - «раздражающая смесь прекрасных истин и

глупых ошибок», поскольку ей не хватает утилитаризма и «физиологии». Несмотря на то, что и в 1821 году Шлегель остается для Стендаля самым раздражающим художником, французский писатель ценил в «Курсе драматической литературы» главы о Шекспире («У Шекспира нужно перенять только его *искусство*, только способ изображения, но не изображаемые предметы» («Расин и Шекспир»)) и требование свободы творчества. Кроме того, Стендаль был многим обязан «Эдинбургскому обозрению». Прежде всего он часто заимствовал из этого журнала отдельные фразы, определения и формулировки, которые приводил в своих сочинениях без ссылок на источник. «Эдинбургское обозрение» надолго определило позицию Стендаля в литературном споре, и в частности, его сочувствие к итальянским романтикам. Английскому журналу Стендаль был обязан и ориентацией в современной литературе, «переоценкой ценностей», которую он производил в эти годы, и особенно тем расплывчатым определением романтизма, позволившим Стендалю принять новое направление не как форму, жанр, кодекс правил, а как выражение современных исторических потребностей, современной психологии «разумного» и «реального» отношения к новой и прогрессирующей действительности: *«все великие писатели были в свое время романтиками. А классики – это те, кто через столетие после их смерти подражает им, вместо того чтобы раскрыть глаза и подражать природе»* («Расин и Шекспир»). Освобождаясь от влияния английских критиков (после 1820 года его интерес к «Эдинбургскому обозрению» ослабевает), Стендаль создавал свое собственное понимание литературы. Его внимание привлекает прежде всего Вальтер Скотт, который оказал на Стендаля огромное и разностороннее влияние. Интерес Стендаля к его романам определялся стремлением познать свою современность, стремление, базирующееся на глубоком понимании прошлого. Именно поэтому Скотт для Стендаля – «величайший романтический писатель Европы, на которого должны ориентироваться не только романисты, но и драматурги». Так же, как Скотт, Стендаль считает необходимым писать исторические романы современным языком, выражающим современные понятия. Он сравнивает стиль

Шатобриана со стилем Скотта, плавным и естественным: «Его мысли возвышенны и изящны, когда в «Айвенго» он описывает душевное величие Ребекки или гордость Тамплиера, но язык его всегда прост». Великое мастерство Скотта, по мнению Стендаля, заключается в умении воссоздать психологию прошлых времен. Еще при первом знакомстве со Скоттом Стендаль заметил, что шотландский романист не уделяет большого внимания любви. В 1822 году он говорит о том, что Скотт не умеет *изображать любовь*, и в этом отношении предпочитает ему женщин-писательниц: м-м де Флао, де Кюрбьер, де Лафайет и др. Однако в этом «недостатке» Скотта Стендаль увидел великое достоинство: «Любопытно и ново то, что романы Вальтера Скотта имеют успех без любовных сцен, которые в продолжение двух веков являются единственным средством успеха всех романов». Таким образом, Стендаль нашел в романах Скотта драматический интерес без любви. Восхищали Стендаля и описания, которыми изобиловали романы Скотта. Стендаль говорил об очаровании некоторых описаний в «Айвенго», которые ему напоминали оперы Россини. В 1832 году он целиком принял *описание как средство изображения* и художественного воздействия: «Это прием, который, может быть, определил изумительный успех бессмертного автора «Пуритан». О причинах предпочтения *жанра романа* Стендалем свидетельствует заметка на полях «Красного и черного»: «В молодости я писал биографии (Моцарта, Микеланджело), сочинения своего рода исторические. Я раскаиваюсь в этом. Правды о крупнейших, как и о самых мелких событиях, мне кажется, достигнуть нельзя. Г-н де Траси говорил мне: правды можно достигнуть только в романе. С каждым днем я убеждаюсь, что во всех других жанрах это пустая претензия». Многие из того, что стало законным достоянием Стендаля, восходит к романам Скотта: характеристика среды, социально обусловленные портреты второстепенных действующих лиц, историческая приуроченность романа. Интерес к современности как новому этапу в развитии европейской цивилизации также связан с именем Вальтера Скотта. Однако через несколько лет недостаточно глубокое изображение любви в романах Скотта показалось Стендалю серьезным недостатком, затмевающим его

большие достоинства. Скотт ничего не понимает в человеческом сердце, он не только избегает говорить о любви, но и вообще о чувствах, заменяя их описанием вещей. Теперь, «человек, угадавший свою эпоху», оказался лишенным какого бы то ни было психологического проникновения. С крайней резкостью Стендаль пишет об этом в марте 1830 года в статье «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская», где он отвергает как раз те описания «Айвенго», которые в 1823 году ему казались прекрасными. Стендаль видит «историческое достоинство» Скотта в описании материального мира: ошейника саксонского раба, одежд, пейзажей. Он утверждает, что это «достоинство» померкнет прежде всего, а м-м де Лафайет, автор «Принцессы Клевской», описывала тончайшие переживания души, которые труднее заметить и изобразить. Таким образом, к 1830 г. описания пейзажа, одежды, стиль Скотта, характеристика эпохи дискредитированы и отвергнуты Стендалем как низшие средства искусства, рассчитанные на тупое любопытство людей, интересующихся только материальным миром, вещами, костюмами. В известной мере это отрицание было связано с утверждением своего собственного творческого метода. С 1826 года Стендаль начинает писать романы. Острый интерес к психологическому анализу, характерный для Стендаля-романиста, сочетается у него со столь же острым интересом к современности и с отвращением к описанию. Перечитывая свой роман «Арманс», Стендаль понял, что одна строка описания *физического движения* может очень облегчить понимание текста. Статья же «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» знаменовала новую эпоху в истории французской литературы, наступившую в 1830-е годы: исторический роман терял свою актуальность, оставаясь, однако, востребованным читающей публикой и издателями, уступая место современной теме с ее психологическим анализом и сложными душевными коллизиями.

Тексты

Стендаль Ф. «Расин и Шекспир»//Стендаль Ф. Собрание сочинений в 15 тт. Т.7. – М., 1959.С.5-33.

Стендаль Ф. «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская»//Стендаль Ф. Собрание сочинений в 15 тт. Т.7. – М., 1959.С.316-319.

Литература

История зарубежной литературы XIX века. Учебник/Под ред. Е.М. Апенко. - М., 2001. С.156-158.

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000. С.388-394.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

Анри Р. Стендаль, или Бал-маскарад. – М., 1985.

Забабурова Н. В. Роль живописи в эстетической и художественной системе Стендаля Роль искусства в поэтике литературного произведения: Сб. научн. трудов. - Орджоникидзе, 1989. С. 62-73.

Забабурова Н.В. Стендаль и «Принцесса Клевская» (Об истоках психологического реализма во французском романе XIX века)//Вопросы эволюции метода: Межвузов. сб. – Л., 1984. С. 17-26. (Зарубежная литература. Проблемы метода. Вып. 2).

Реизов Б.Г. Стендаль: годы ученья. – Л., 1968.

Реизов Б.Г. Стендаль: философия, история, политика, эстетика. – Л., 1974.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Назовите французских писателей, предшественников Стендаля, оказавших значительное влияние на формирование его эстетических взглядов. В чем проявилось их влияние?
- В каких трудах Стендаля раскрываются его представления о живописи? Охарактеризуйте их основные положения.
- Какой смысл вкладывает Стендаль в понятие «идеальная красота»? На чем базируется у него это понятие?
- Каким образом представления Стендаля о живописи связаны с литературой?

- Что такое «психологическая живопись»?
- Раскройте смысл понятия «описательность» и определите его значение в эстетике Стендаля, с учетом эволюции его взглядов.
- Приведите примеры использования описательности Стендалем в его романах.
- Какую роль в описаниях играет цвет?
- В чем проявляется новаторское решение описательных картин у Стендаля?
- Какие типы пейзажа различает Стендаль?
- Определите роль пейзажа в романах Стендаля.
- Какое значение для становления творческого метода Стендаля имела теория темпераментов?
- Почему Стендаль не принимает романтическую эстетику А.В. Шлегеля, относясь скептически к немецкому романтизму в целом?
- Проследите эволюцию эстетических взглядов Стендаля на примере его восприятия творчества В. Скотта.

Тема 81. Проблемы «чистого искусства». Т. Готье и его эстетическая программа («Мадемуазель де Мопен», «Эмали и камеи»).

Задачи. Получить представление о сущности концепции «чистая поэзия». Познакомиться с биографией, личностью, эстетической концепцией и творчеством Т. Готье. Изучить тексты его важнейших критических работ и поэтических произведений. Уяснить значение творчества Т. Готье в истории французской литературы.

Понятие (концепция) «чистая поэзия» прежде было автоматически связано с «реакционными» направлениями романтической эстетики, особенно – с «искусством для искусства». В основу этого отношения к «чистой поэзии» положено, «изучение словесности в качестве «служанки политэкономии» и составной части идеологии («течений», «направлений» и других видов литературной партийности), а также механическое подверствывание литературного

процесса к важным, но по сути своей внелитературным датам» (В.М. Толмачев). Между тем исторически концепция «чистого искусства» формировалась в процессе эволюции художественного сознания (самосознания) как потенциально неотъемлемая, органически присущая ему составляющая. Эволюционировала прежде всего, «сама идея искусства в духовном универсуме» (А. Банфи). Идея «чистого искусства» формировалась в процессе автономизации искусства в совокупности всех видов деятельности человека, дифференциации разных видов искусства, разграничении коммуникативной и чисто художественной функций слова, освобождением от риторики и навязанных извне художнику правил и системы условных приемов, сковывающих его творческую фантазию. Поэтому понятие (концепция) «чистая поэзия» связано главным образом с проблемами формирования и становления литературы как вида искусства, с процессом ее внутреннего развития, ее собственным содержанием и решением ее собственных вопросов: в частности, расширением границ поэзии, отрицанием непосредственного дидактического воздействия и утилитарной пользы, актуализацией индивидуального авторского начала творческого процесса, переосмыслением роли и сущности поэта и т.д. Поэзия же становится литературой только тогда, когда творческими усилиями автора/поэта создается «сложная феноменология поэтической реальности» (А. Банфи), когда слово, будучи носителем обобщенного опыта, обретает свою собственную безотносительную ценность.

Проблема выявления характерных черт литературы как вида искусства становится актуальной во второй половине XVIII века, когда в связи с прогрессом в познании многих сторон развития культуры, исподволь нараставшим в европейской общественной мысли с эпохи Ренессанса, но оттеснявшимся на второй и третий план развитием естественнонаучной

мысли, все более настоятельно вставали вопросы философского истолкования культуры. «Исходной точкой» для истинного понимания прекрасного в искусстве (эстетического), по наблюдениям Гегеля, является кантовская критика («Критика способности суждения», 1790). Действительно, в стремлении определить специфику художественного как такового И. Кант выбирает материал, в предельной степени очищенный от внеэстетических элементов, и приходит к идее об автономии и незаинтересованности эстетического начала. Метафизика Канта, произведя переворот в эстетической мысли Ф. Шиллера, повлияла на развитие взглядов Гете, проявилась в трудах немецких романтиков иенской школы: Вакенродера, Тика, Новалиса, Фр. Шлегеля, однако лишь в философии Шеллинга, по определению Гегеля, было найдено *понятие* и научное место искусства.

Вслед за Кантом сам Гегель замыкает художественную структуру на самой себе, рассматривает ее без соотнесения с чем-то другим, должным, полезным и т.д., вне цели, лежащей вонне, проводя границу между искусством свободным (собственно искусством) и служебным (неискусством). В 30-40-х годах XIX века Гегель и его философская система стали предметом всеобщего внимания, центром притяжения всех культурных сил Германии и других европейских стран. В частности, во Франции философы-гегельянцы В. Кузен в Сорбонне и К. Мишле в Коллеж де Франс популяризировали метафизику немецкого философа. Как отметил французский исследователь истории «чистого искусства» А. Кассань, Кузен, который писал в «Revue des Deux Mondes» (1845): «Надо понимать и любить мораль ради морали, религию ради религии, *искусство для искусства*», видел в искусстве для искусства «независимую власть». Призывая воспринимать искусство для искусства как род религии, французский философ назвал красоту основной и единственной целью искусства. Причем его «красота» связана не с подражанием природе, а с идеалом, который, в свою очередь, является целью страстного созерцания художника. Сущностью красоты, по определению Кузена, является идея. Таким образом проявляется связь теории Кузена с теорией идеальной красоты

Винкельмана, которой следовал также и Жоффруа, читавший курс «Эстетики» в 1826 г. в Ecole Normale (среди его слушателей были Дюшатель, Вите и Сент-Бёв), в своих лекциях он проводил параллели между школой идеала и подражания.

Следует отметить принципиальный характер осмысления в это время специфики литературы как особого вида искусства. Выделение художественного критерия, поэтического, происходило не на основе материала литературы или явлений словесности, а на базе абстракций философской эстетики, нормативных представлений в целом: об объекте искусства, вкусе, идеале прекрасного и т. д. Вместе с тем, значение этого явления трудно переоценить, поскольку оно послужило импульсом кардинальных сдвигов художественного сознания: «впервые во Франции слово «искусство», применяемое к изящной литературе, получило устойчивое значение. В XVIII-м столетии вся литература стремилась приобрести характер философии, и под этим наименованием она обнимала гораздо больше, чем сколько обозначается в наше время этим словом. Теперь вся литература стремилась приобрести имя и значение искусства» (Г. Брандес).

Вместе с тем осмысление предмета и сущности литературы в европейской философской и поэтической практике отчетливо развивалось по нескольким направлениям (небольшие сдвиги на разных уровнях поэтики), обеспечивавшим кардинальный переворот художественного сознания:

- 1.автономизация литературного поля (через отграничение от других видов искусства, научных дисциплин и словесной деятельности по степени функциональности (цели и задачи литературы), предмета и способа изображения и т.д.);
- 2.переосмысление понятие мимесиса, в частности, разграничения действительности литературы и фактической (физической) реальности;
- 3.преодоление и разрушение главенствующей роли риторической системы в поэтике и творчестве (художественной практике), высвобождение поэтической системы из-под власти системы элоквенции;

4.разрушение канонов традиционализма как извне навязанных творческой личности правил, декларация творческой свободы художника;

5.переосмысление представлений о творческой личности.

Одними из первых открытых деклараций «чистой поэзии» во Франции можно считать предисловие к четвертому изданию романа «Сен-Мар» Альфреда де Виньи «Размышления об истине в искусстве» (1829) и предисловие к сборнику «Ориенталии» Виктора Гюго (1829).

Так, например, размышляя об истине (vérité) в искусстве, Виньи утверждает, что «правда» (vérité) в искусстве не тождественна «жизненной правде» (vrai visible), а всегда будет являться неким обобщением: «это идеальная совокупность ее принципиальных форм..., наконец, это итоговая сумма сумм всех ее (жизненной правды – Е.С.) ценностей». То есть искусство не должно быть повторением действительности, оттиском (la contre-épreuve) с нее. По мнению Виньи, «искусство можно рассматривать лишь в его связи с *ИДЕАЛОМ ПРЕКРАСНОГО*», а «жизненная правда (vrai) здесь вторична».

Стендаль в статье «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» (1830) заостряет проблему своим почти провокационным заявлением: «Всякое произведение искусства есть прекрасная ложь», противопоставляя правду жизни, или, как он ее называет, «стенограмму» художественной правде - иллюзии правды в произведении искусства, то есть лжи.

Выделяя ряд проблем (элементов), определяющих сущность концепции «чистой поэзии», можно сделать вывод о том, что некоторые из них, сформулированные в общих чертах, внешне почти ничем не отличаются от проблем, волновавших поэтов и философов доромантических эпох, романтики лишь наполнили их новым содержанием. Так, отрицая традиции логического рационализма в эстетике и философии, они на первый план выдвигают личность поэта с его творческой волей, его независимость по отношению к сложившейся литературной традиции, к готовым трафаретным представлениям о красоте, гармонии и т.п. В широком смысле концепция «чистого искусства» включает в себя определение границ и задач поэзии, ее предмета, сущности; роли и

предназначения поэта; свободы поэта и его творчества; творческого процесса, в частности, степени (уровня) участия в нем сознательного и интуитивного; поиски своего метода художественного изображения (идиостиля); теоретическое и практические изыскания на уровне языка (переосмысление представления о культуре «готового» слова (А.В. Михайлов) и формальные поиски в поэтической практике.

В идее же «чистой поэзии» заключена собственно романтическая мысль: поэт в процессе творчества создает свой особый мир – мир искусства. Это реальность высшего порядка, существующая по своим внутренним законам, свободная от прямой зависимости от вульгарной, тривиальной повседневности, подчиненной исключительно материальным интересам. Эта реальность принадлежит только сфере духа, интеллектуальной жизни.

Изменение концепта реальности у романтиков не ограничивается изображением внешнего мира, но включает реальность внутреннюю, реальность воображения и творимую художником действительность. Понятия мимесис и реальность расширяются, но не отменяются: принцип подражания нивелируется, заменяясь принципом отражения широко понимаемой реальности (универсума) и сосуществует с принципом выражения (по отношению к макрокосму и микрокосму), который приобретает особую значимость.

По справедливому наблюдению С.Н. Зенкина, *«Искусство для искусства» как один из феноменов «чистой поэзии»* - явление гораздо более сложное, чем предполагается расхожим словоупотреблением; оно отнюдь не исчерпывается такими элементарными признаками, как отказ от социально-политической ангажированности и повышенное внимание к вопросам формально-технического мастерства. «Искусством для искусства» определялись и глубинные, существенные особенности практической эстетики – такие, как образное самовосприятие писателя, типология героя и сюжета, позиция художника по отношению к культурному наследию. Наряду с *теорией* «искусства для искусства» существовала и *практика* «искусства для искусства» - то есть определенный и исторически оправданный тип творчества. О своей

приверженности доктрине «искусства для искусства» заявляли в разное время и с разными оговорками такие крупные мастера, как Г. Флобер, Ш. Бодлер, Ш. Леконт де Лиль, братья Гонкуры и др. Однако, говоря об этом течении, в первую очередь называют поэта, прозаика и критика *Теофиля Готье (1811-1872)*. Возможно, потому, что Готье пришел к эстетике «искусства для искусства» еще в 1830-е годы и был с нею связан наиболее органично: доктрина эта была порождена его творчеством, возникла благодаря его литературной практике.

В предисловии к роману «Мадемуазель де Мопен» (1835; предисловие написано в 1834 г.) Готье формулирует основные положения «искусства для искусства». Одним из основных в этой эстетике является апология бесполезной красоты, выраженная в достаточно резких, полемически заостренных выражениях: «Подлинно прекрасно лишь то, что не может приносить никакой пользы; все полезное безобразно. В доме самое полезное место – это нужник». В этом же предисловии содержатся и язвительные нападки на мораль, вызывающие проповеди чувственных наслаждений, но во всем этом мало общего с романтическим бунтарством, принимающим нередко форму протеста против господствующих моральных норм. Шарль Бодлер писал в 1859 году о романе «Мадемуазель де Мопен» Готье: «Замысел этого романа в том, чтобы выразить не нравы или же страсти своей эпохи, но одну-единственную страсть, совершенно особенную по природе, всемирную и вековую... чтобы воссоздать подобающим стилем не неистовство любви, а *красоту* любви и *красоту* достойных любви предметов, одним словом, воссоздать энтузиазм (весьма отличный от страсти), производимый красотой». Таким образом, в творчестве Готье Бодлер находит *энтузиазм*, вызванный *культу* красоты. Действительно, герой романа произносит гимн красоте: «О, красота!...мы созданы только для того, чтобы любить тебя и поклоняться тебе на коленях, если нашли тебя, чтобы вечно искать тебя по свету, если это счастье не было нам дано... Любовники, поэты, художники и скульпторы – мы все ищем тебя, чтобы вознести тебя на алтарь: любовник в своей любовнице, поэт в своей поэме, художник на своем полотне, скульптор в своем мраморе; но вечное отчаяние –

это не быть в состоянии сделать осязаемой красоту, которую они ощущают». Двадцать лет спустя, в декабре 1856 года, Готье повторит эту программу в журнале «Artiste»: «Что касается наших принципов, они достаточно известны: мы верим в автономию искусства; искусство для нас не средство, но цель...»

Сам Готье работал с удивительной легкостью: без черновиков и поправок. Мученье состояло для него лишь в том, чтобы заставить себя работать: «Ни в коем случае не следует класть голову на плаху до того, как пробьет твой час». В «Дневнике» Гонкуров сохранилось высказывание Готье о манере его сочинительства: «Я работаю степенно, словно уличный писец... Я продвигаюсь вперед не спеша, но все же продвигаюсь, потому что, видите ли, не стараюсь улучшить то, что написал. Статья или даже отдельная страница должны рождаться с первой попытки... Я подбрасываю фразы в воздух, словно... котят, ибо уверен, что они непременно упадут на все четыре лапы».

В стихах Готье не старался передать непосредственное впечатление от увиденного, наоборот, он не любил природу, особенно «дикую» природу: «Я ненавижу деревню: все какие-то деревья, земля, травка-муравка! Какое мне до них дело? Они выглядят эффектно, согласен, но скуку наводят смертную... я отдаю предпочтение картине перед воспроизводимым на ней оригиналом». Поэт не воспринимает красоту не обработанный искусством природы, предпочитая «статую – женщине и мрамор – живой плоти» (А. Кассань). Убежденный, что «природа – это выдумка живописцев», Готье отмечает воздействие искусства на действительность, реальную жизнь в путевых очерках, написанных после поездки в Англию 1842 году: «В любую эпоху у художников есть некоторый идеал, к которому они стремятся и который они стараются как можно лучше воплотить в своих статуях, картинах, стихах; в конце концов идеал этот, так или иначе воспроизводимый повсюду, оказывает воздействие на широкие массы. Молодым людям хочется, чтобы лицо из возлюбленной как можно более приближалось к модному типу. Женщины замечают, что для того, чтобы больше нравиться, им нужно отвечать известным требованиям в облике и уборе; они стараются формировать свою внешность по этому образцу – благодаря прическе,

одежде, особым позам и выражениям лица они приобретают сходство с женщинами, изображенными на картинах. Дети, зачатые среди забот, еще более приближаются к желанному типу; так и выходит, что знаменитый художник изменяет наружность своей модели». Таким образом, искусство не просто отражает жизнь, но и оказывает на нее обратное воздействие, затрагивая даже телесный облик людей (мода). Причем природа здесь воспринимается лишь как пассивный объект одностороннего механического воздействия со стороны цивилизации, когда «имеет место некая искусственная селекция, ориентирующаяся на *заранее заданный* образец. В мире Готье нет ничего естественного» (С.Н. Зенкин). Мир в произведениях Готье строится из элементов культурного наследия, причем главное в этом наследии – искусство, поэтому «искусство для искусства» зачастую равнозначно для него «искусству об искусстве» (Р. Снелл). Так, например, в одном из своих ранних стихотворений «Строка Вордсворта» (1832) Готье пишет об одинокой строке английского романтика: «Церковные шпили, безмолвно указывающие перстом в небо», встреченной им в чьем-то романе, где она служила эпитафией. С самого начала эта поэтическая строка предстает в изоляции, в окружении антипоэтической среды, поскольку автор признается, что ничего больше не читал из Вордсворта, зато тут же отмечает, что об этом поэте «желчным тоном» отзывался Байрон. Позже оказывается, что книга, где встретила строка Вордсворта, - одно из произведений французской «неистойовой словесности». Беззащитное положение поэтической строки среди окружающей пошлости поэт сравнивает с «пером голубки, упавшим в липкую грязь». Но в финале стихотворения эта тягостная ситуация преодолена:

И, если Просперо, мой стих порою болен –

Над Ариэлем власть утрачиваешь ты, -

Рисую на полях я шпили колоколен,

К безмолвным небесам воздетые персты.

(Пер. Р. Дубровкина)

Первоначальный конфликт: поэту изменяет вдохновение («мой стих порою болен»), шекспировский маг Просперо не может совладать с непокорным духом Ариэлем – окончательно разрешается в финале. Поэзия находит выражение в рисунках на полях стихов, и строка Вордсворта звучит как чистое романтическое стремление к идеалу. В этом стихотворении главным действующим лицом становится *текст*, стихотворная строка.

Тексты

Готье Т. Пейзаж//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.216.

Готье Т. Искусство//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.217.

Готье Т. Эмали и камеи. – М., 1989.

Литература

История зарубежной литературы XIX века. Учебник/Под ред. Е.М. Апенко. - М., 2001. С.103-104.

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000. С.348-349.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

Зенкин С.Н. Теофиль Готье и «искусство для искусства»//Работы по французской литературе. – Екатеринбург, 1999. С. 170-200.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Как исторически формировалась концепция «чистого искусства»?
- Назовите ряд проблем, с которыми связано понятие «чистое искусство».
- Какие немецкие философы занимались проблемами автономизации литературы?
- Как была воспринята во Франции XIX века эстетика Гегеля?

- В чем заключалась специфика осмысления в XIX веке литературы как вида искусства?
- Назовите направления, обеспечившие кардинальный переворот художественного сознания в XIX веке.
- Назовите первые открытые декларации «чистой» поэзии во Франции.
- Раскройте содержание концепции «чистая» поэзия.
- Назовите имена писателей, заявлявших о своей приверженности доктрине «искусства для искусства».
- Охарактеризуйте основные положения доктрины «искусства для искусства», сформулированные Т. Готье.
- Прав ли был французский историк литературы Г. Лансон, назвавший Т. Готье «заблудившимся в литературе живописцем»?
- «Пантеистический мадригал» «Тайное сродство» был впервые опубликован в журнале «Ревю де Де монд» 15 января 1849 года. Пантеистическая тема, которой Готье отдает дань в этом стихотворении, была чрезвычайно модной и распространенной во французской поэзии 40-х гг. XIX века. Популяризации этой темы способствовал, в частности, общий друг Готье и Нерваля поэт и издатель Арсен Уссей (1815-1896) в таких произведениях, как «Бог, пантеистическая ода» (1840), «Небо и земля, пантеистическая история» (1846) и др. Приобретя в 1843 году журнал «Артист» (где Готье стал исполнять обязанности главного редактора), Уссей предоставил его страницы для пропаганды пантеистических идей: именно в «Артисте» был опубликован знаменитый сонет Жерара де Нерваля «Золотые стихи» (1845).

Прочтите стихотворение Т. Готье «Тайное сродство».

Давно две мраморных громады,
Из них воздвигнут был фронтон,
Под небом пламенным Эллады
Лелеяли свой белый сон;

Мечтая меж подводных лилий,

Что Афродита все жива,
Два перла в бездне говорили
Друг другу странные слова,

Среди садов Генералифа,
Где бьют фонтаны с высоты,
Две розы при дворе калифа
Сплели между собой цветы.

В Венеции над куполами,
С ногами красными как кровь,
Два голубя спустились сами,
Чтоб вечной стала их любовь.

Голубка, мрамор, перл и розы –
Все погибают в свой черед,
Перл тает, губят цвет морозы,
Смерть птицам, мрамор упадет.

И, расставаясь, каждый атом
Ложится в бездну вещества
Посевом царственно богатым
Для форм, творений Божества.

Но в превращеньях незаметных
Прекрасной плотью белый прах,
А роза краской губ приветных
В иных становятся телах.

Голубки снова бьют крылами

В сердцах, познавших мир утех,
И перлы, ставшие зубами,
Веселый освещают смех.

Здесь зарожденье тех симпатий,
Чей пыл и нежен и остер,
Чтоб души, чутки к благодати,
Друг в друге встретили сестер.

Покорный сладким ароматам,
Зовущим краскам иль лучам,
Все к атому стремится атом,
Как жадная пчела к цветам.

И вспоминаются мечтанья
Там, на фронтоне иль в волнах,
Давно увядшие признанья
Перед фонтанами в садах,

Над куполами белой птицы
И взмахи крыльев и любовь,
И вот покорные частицы
Друг друга ищут, любят вновь.

Любовь, как прежде, стала бурной,
В тумане прошлое встает,
И на губах цветок пурпурный
Себя, как прежде узнает.

В зубах отливом перламутра

Сияют перлы вечно те ж;
И, кожа девушек в час утра,
Старинный мрамор юн и свеж.

Голубка вновь находит голос,
Страданья эхо своего,
И как бы сердце ни боролось,
Пришелец победит его.

Вы, странных полная предвестий,
Какой фронтон, какой поток,
Сад иль собор нас знали вместе,
Голубку, мрамор, перл, цветок?
(пер. Н.Гумилева)

- Проанализируйте стихотворение Т. Готье «Тайное сродство».
- Охарактеризуйте отношение Т. Готье к природе.
- Каким образом, по Готье, искусство воздействует на действительность?
- Из каких элементов «строится» мир произведений Т. Готье?

Тема 83. Ш. Бодлер. Эстетические воззрения («Цветы зла»).

Задачи. Познакомиться с биографией, личностью, эстетической концепцией и творчеством Ш. Бодлера. Изучить тексты его важнейших критических работ и поэтических произведений. Уяснить значение творчества Ш. Бодлера в истории французской литературы.

Ш. Бодлер (1821-1867) вошел во французскую культуру как критик и поэт. По справедливому суждению А. Тибоде, во Франции «до XIX века были критики, но самой критики не было». Однако с первой половины XIX в. положение меняется, формируются три тенденции: 1) школа здравого смысла *Низара (1806-*

1888) и *С.-М. Жирардена (1801-1873)*, ориентированная на классицизм и атакующая новое искусство; 2) критическая школа *Ж. Жанена (1804-1874)*, названного «принцем критиков» театрального критика «*Journal des débats*»; эта критическая школа поддерживала «современную литературу», то есть романтическую; 3) объяснительная критика, изучающая влияние общества на писателя, а также влияние писателя на социум; у ее истоков стоял *Вильмен (1790-1870)*, воспринявший теории г-жи де Сталь и открывший дорогу *Сент-Беву-критику (1804-1869)*. *Сент-Бев* разработал принципы своего критического метода: критика – это «расследование», позволяющее «непосредственно допрашивать» писателя, «осаждать его», описывать его, сопротивляясь всякому догматизму, критик должен проявлять интерес ко всем формам искусства, ставя творческий дар на службу критике, которая уже, по мнению Сент-Бева, не ремесло, но поистине наука и искусство. Во второй половине века *И. Тэн (1828-1893)* систематически, но объективно охарактеризовывал специфику литературных произведений, исходя из влияния трех факторов: расы, места (климата), времени (принцип географического детерминизма). Особенности творческого дара писателя Тэн определял преобладанием его «главной способности»: критик уже не может ограничиться, как Сент-Бев, описанием факта, он должен, установив основной, главный факт творчества писателя, связать его с отдельными, менее значительными фактами. По мнению Тэна, если долг критика – описывать, то критик также имеет право судить.

Шарль Бодлер, следуя общему принципу романтизма видеть в произведении искусства органическое целое с собственными законами и оценивать его «изнутри», формулирует собственные требования к критику: критик должен проникнуть в узкий артистический круг, участвовать в жизни художника, «забыть себя, чтобы постепенно раствориться в произведении, которое он судит; он становится сотрудником художника». Вот почему на дискуссионный вопрос должен ли критик, пишущий о поэзии, живописи или музыке сам быть поэтом, художником или музыкантом, Бодлер отвечает утвердительно. Таким образом, по Бодлеру, критик чтобы верно судить о произведении искусства, прежде всего

сам должен быть художником. «Когда критик становится поэтом – это событие совсем новое в истории искусств..., напротив, все великие поэты естественно, фатально становятся критиками. В их духовной жизни неминуемо совершается кризис, в результате которого у них возникает желание осмыслить свое искусство, открыть таинственные законы собственного творчества и вывести из своих наблюдений ряд правил, высшая цель которых – абсолютное совершенство. Критик редко становится поэтом, но во всяком поэте, безусловно, дремлет критик», - пишет он в статье «Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже» (1861). Вместе с тем сам Бодлер, будучи поэтом, а не художником или музыкантом, писал не только о литературе: в основном, его критика посвящена живописным и музыкальным произведениям. Критик, по мнению Бодлера, должен быть *простодушным* и *пристрастным*: *простодушным*, то есть «в гордыне своей избирать смиренный удел скромности», чтобы «довольствоваться простым чувственным восприятием и возвратом к первоначальной простоте»; *пристрастным* и даже страстным, «чтобы быть справедливым, то есть, чтобы оправдать свое назначение». По определению Бодлера, есть два типа критики: одна – холодная, алгебраическая, а другая – занимательная и поэтическая: «Я искренне считаю лучшей критику занимательную или поэтическую, а вовсе не ту, холодную и рассудочную, которая, стремясь всему найти объяснение, не питает ни к чему ни ненависти, ни любви и добровольно отказывается от всякого пристрастия». Причем выражение «поэтическая критика» здесь надо понимать буквально: «...лучшей критикой будет отображение...картины в пронзительном и восприимчивом уме. И лучшим анализом картины был бы сонет или элегия». Вместе с тем и критика «в точном смысле слова» должна, по его определению, быть «страстной, пристрастной, тактичной, она должна исходить из позиции сугубо индивидуальной и в то же время такой, которая открывает возможно более широкие горизонты». Чтобы определить метод художника, критик должен проникнуть в тайну символики его «врожденных» идей, поскольку метод художника «является следствием его темперамента», порождением его души. Таким образом, критика Бодлера – целостная,

оригинальная система, противостоящая плоскому дидактизму академической критики.

Эстетическая программа Бодлера базируется на отказе от каких бы то ни было систем и доктрин внеположенных художнику, от правил и теорий, навязываемых творческой личности «присяжными критиками», а также адептами каких-либо направлений. «Отношение к романтизму – зерно эстетической концепции Бодлера; не поняв его, нельзя понять, как именно расценивал Бодлер искусство и его место жизни человека» (В. Мильчина). Сущность его восприятия романтизма наиболее ярко проявилась в «Салоне 1846» в главе «Что такое романтизм?». Некоторые высказывания Бодлера заслуживают особого внимания: 1) *«Романтизм заключается в способе восприятия мира (dans la manière de sentir), а вовсе не в выборе сюжетов или точной правде. Они искали его вовне, тогда как его возможно найти только внутри».* Примечательно, что в своем определении романтизма критик ставит «выбор сюжета» на первое место, тем самым маркируя его значимость. Когда он говорит о выборе сюжета, речь идет не о его важности, существенности, а о манере, способе его воспроизведения, репрезентации. Дело не в том, чтобы художник выбирал сюжет, способный сам по себе пробуждать чувствительность и воображение, но в необходимости воспроизводить какой-либо сюжет субъективно, отметить, «окрасить» его своим собственным темпераментом. Безусловно, у Бодлера говорится об индивидуализме художника, критерии которого он определяет как «наивность и искреннее выражение своего темперамента». Поэтому для романтика, по мнению Бодлера, неважно выберет ли он античный сюжет или сюжет на современную тематику. На втором месте для Бодлера – «способ» воспроизведения сюжетов. Он обвиняет тех, кто исповедует принципы копирования природы и верного ей подражания, концентрируясь на внешнем облике и точности деталей. Формулы «истины в искусстве» и «местного колорита» имеют в виду не тех, кто их сделал знаменитыми (здесь мнения Бодлера, Гюго и Виньи близки), а всех реалистов, воодушевленных заботой о точности и объективности. Они настойчиво добиваются только «внешнего»,

тогда как истинный романтизм находится «внутри» и заключается в преобразении сюжета средствами чувствительности и воображения. 2) *«В моем понимании, романтизм – это самое современное, самое животрепещущее выражение прекрасного»*. Бодлер настаивает на относительном и субъективном характере романтизма. Это не абсолют, не вечная, застывшая формула, которую достаточно применить, использовать, но понятие живое, изменяющееся, в зависимости от личности и тесной связи с современным обществом. Еще более очевидно эта идея выражена Бодлером в главе «О героизме современной жизни» («Салон 1846 года»): в самом деле, существует эволюция и разнообразие концепций как в эстетике, так и в морали. Более того, «мораль века» и эстетика взаимно влияют друг на друга. С одной стороны, у художника есть собственная идея прекрасного, с другой – художник зависит от концепции прекрасного, которая является результатом объединения индивидуальных концепций, присущих его времени: одно воздействует на другое, модифицирует его; это взаимодействие рождает прогресс в искусстве – отсюда убежденность Бодлера в том, что романтизм – последнее выражение прекрасного, самое «свежее» и самое «современное». Необходимо знать свою эпоху, особенно «изучить различные аспекты природы и душевные состояния человека, которых художники прошлого не знали или не принимали во внимание». 3) *«Кто говорит романтизм, говорит современное искусство, – то есть интимность, духовность, колорит, стремление к бесконечности, выраженные всеми средствами, которыми располагает искусство»*. В этом известном высказывании Бодлер характеризует романтизм рядом компонентов, которые призваны подчеркнуть одновременно внутренний смысл явления и тесную взаимозависимость. *Интимность, одухотворенность* создают важнейшее измерение романтизма: «внутренность». Романтический художник находит свои сюжеты не столько в природе, во внешнем мире, сколько в себе самом. Художник не ограничивает себя в простом воспроизведении того, что он видит вокруг себя: он извлекает из действительности элементы, которые соотносятся с его темпераментом, чтобы затем преобразовать их согласно собственному

«внутреннему микрокосму». *Колорит* – фундаментальный элемент романтизма. Он связывает внутреннюю жизнь и внешний мир, человека и универсум, который его окружает. Колорит – основное средство, при помощи которого художник проявляет свой личный темперамент в сюжете. Бодлер воспроизводит мысль Гофмана, согласно которой существует глубокая аналогия между цветовой палитрой, даруемой самой природой, и гаммой чувств человека. Он (колорит) соответствует системе видения, синтетическому действию, когда детали подчинены общему впечатлению, «совокупности впечатления» (если воспользоваться формулой Э. По). Это же подчеркивает Бодлер, сравнивая живопись с другими видами искусств: например, уподобляя искусство колориста искусству эпического поэта, озабоченному выделить крупные линии, главные моменты, эффекты контраста, или определяя еще колорит средствами трех элементов, составляющих основу музыки: мелодии, гармонии, контрапункта. Элементы, которые дают точное определение романтизму в живописи, легко переместимы в область литературы. Противопоставляя великого живописца Делакруа великому романтическому поэту Гюго, Бодлер отмечает сходные черты живописи и поэзии: «Его (Делакруа – Е.С.) произведения – это своего рода поэмы, великие наивные поэмы, созданные с непринужденной дерзостью гения. Поэмы Гюго, напротив, ничего не оставляют для догадки; их автор так упивается своим мастерством, что не упускает ни одной травинки, ни одного блика от уличного фонаря. Зато в поэмах Делакруа даже самое прихотливое воображение зрителя находит для себя обильную пищу. Первый предстает перед нами в невозмутимой позе, даже, пожалуй, в позе какого-то созерцательного эгоизма, отчего над всей его поэзией витает холодок сдержанности; второй, в упорной и желчной страстности, с которой он сражается с трудностями ремесла, не всегда способен на эту сдержанность. Один исходит из детали, другой – из проникновения в самую суть сюжета, так что нередко первому достается лишь его оболочка, тогда как второй вгрызается в самое его нутро. Слишком материалистический, слишком приверженный к внешней стороне явлений г-н

Виктор Гюго сделался живописцем в поэзии; Делакруа же, неизменно преданный своему идеалу, часто, сам того не зная, является поэтом в живописи». По мнению Бодлера, *искусство* – это не «рабское подражание природе». Сама же *природа* – это только «словарь», который поставляет темы и мотивы: «Никто никогда не рассматривал словарь как литературное произведение. Художники, следующие велениям воображения, ищут в своем словаре элементы, согласующиеся с близкой им концепцией, а затем, мастерски сочетая их, придают этим элементам совершенно новый облик». Бодлер относился к природе весьма настороженно и даже неодобрительно: «...я не способен расчувствоваться при виде растений...моя душа восстает против этой странной новой религии, в которой, на мой взгляд, всегда будет для всякого духовного существа нечто шокирующее. Я никогда не поверю, что божественная душа обитает в растениях, а если бы даже она там и обитала, мне было бы на это глубоко наплевать и я все равно считал бы, что моя собственная душа куда ценнее души священных овощей. Мне всегда казалось, что в Природе, цветущей и молодящейся, есть нечто прискорбное, грубое и жестокое – нечто граничащее с бесстыдством» (письмо Ф. Денуайе, конец 1853-начало 1854 гг.). Бодлер полагал, что духовность человека нужно воспитывать; духовным и добрым может сделать человека только цивилизация, а художник, по мнению поэта, тот, кто поднимает «бунт против деспотизма природы», следовательно, именно ему принадлежит роль «воспитателя» духовности человека. Именно художник осуществляет «подмену природы человеком», изображая мир, одухотворенный человеком. Подобный подход Бодлера к природе и предпочтение ей цивилизации помогли ему увидеть в больших городах своеобразную поэзию, «скорбную и славную картину нашей цивилизации». Город как творение рук человеческих, его интеллект и духа при всех его недостатках позволял говорить Бодлеру о человеке, в то время как природа равнодушна к человеку, бездуховна и поэтому она сама по себе Бодлера не интересуется. Чтобы стать истинным художником, одной верности природе недостаточно – нужно воображение. *Великий художник*, по его мнению, - это «страстный темперамент, одаренный

творческим воображением». *Воображение* – это «царица способностей». «Отправной точкой» таланта Бодлер называет *любезность*, ибо талант, по утверждению Бодлера, «*вновь обретенное детство*, но детство вооруженное мужественной силой и аналитическим умом, который позволяет ему упорядочить в процессе творчества сумму произвольно накопленного материала». Одним из важных компонентов эстетики Бодлера является «Прекрасное».

О намерении Бодлера издать сборник стихотворений впервые сообщалось в 1845 году в одном из рекламных анонсов. Предполагалось, что сборнику будет дано название «Лесбиянки», позднее появилось название «Лимбы» (1848), являющееся аллюзией на поэтический свод католической теологии – «Божественную комедию» Данте, где дан подробный «каталог грехов и загробных мук». Таким образом, в этих двух вариантах названия уже сделан акцент на греховности. Название «Цветы зла» впервые появилось в 1855 году, когда в «Ревю де Де Монд» было опубликовано 18 стихотворений Бодлера. В декабре 1856 года поэт подписал контракт с издателем О. Пуле-Маласси (1815-1878). Издание сборника поступило в продажу 25 июня 1857 года. В июле по приговору парижского суда оставшиеся нераспроданными экземпляры книги были конфискованы, а поэт и издатель должны были уплатить штраф. Шесть стихотворений подлежали изъятию, как оскорбляющие нравственность, и их последующая перепечатка была запрещена. Второе издание «Цветов зла» вышло в свет в начале февраля 1861 года. Помимо прежних (и кроме шести запрещенных) в это издание вошло 35 новых стихотворений.

Тексты

Бодлер Ш. Воспарение//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.205.

Бодлер Ш. Соответствия//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.206.

Бодлер Ш. Красота//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.206.

Бодлер Ш. Экзотический аромат//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.206-207.

Бодлер Ш. Продажная муза//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.207.

Бодлер Ш. Предрассветные сумерки//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.207-208.

Бодлер Ш. Авель и Каин//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.208-209.

Бодлер Ш. Из записей «Мое обнаженное сердце»//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.209.

Бодлер Ш. Из статьи «Живописец современной жизни»//Зарубежная литература: XIX в. Романтизм. Крит. Реализм. Хрестоматия/Под ред. Я.Н. Засурского. – М., 1979. С.209-211.

Литература

История зарубежной литературы XIX века. Учебник/Под ред. Е.М. Апенко. - М., 2001. С.202-212.

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000. С.351-355.

Зарубежная литература XIX века: Практикум. – М., 2002. С.320-340.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

Нольман М.Л. Шарль Бодлер. – М., 1979.

Сартр Ж.П. Бодлер// Бодлер Ш. Цветы зла. – М., 1993.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Сравните теорию критики Ш. Бодлера с представлениями о критике Сент-Бева и Тэна.
- Какое определение дает Бодлер романтизму?

- Как он пытается обновить смысл слова «романтизм» в то время, когда романтизм воспринимается как литературное и художественное движение, принадлежащее прошлому?
- Проанализируйте параллель, которую проводит Бодлер между Гюго и Делакруа: почему критик называет Делакруа поэтом; почему он в 1846 году так строг к Гюго?
- Прокомментируйте следующее выражение Бодлера: «...безрассудный теоретик Прекрасного понес бы вздор; утратив дар зрения в наглухо закрытой крепости своей системы, он стал бы поносить жизнь и природу и в своем фанатизме – греческом, итальянском или парижском – запретил бы неведомому народу радоваться, мечтать и мыслить на любой иной лад, нежели привык он сам. Вот что дали бы его принципы, его заляпанная кляксами наука, его вкус, выродившийся и куда более варварский, чем у самих дикарей. Этот доктринер давно забыл цвет неба, форму растений, повадки и запах животных, а его неповоротливые пальцы, скрюченные от пера, уже неспособны с нужным проворством пробегать по огромной клавиатуре таинственных *соответствий*».
- Прочтите сонет Бодлера «Соответствия»:

Природа – древний храм. Невнятным языком
 Живые говорят колонны там от века;
 Там дебри символов смущают человека,
 Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.

Неодолимому влечению подвластны,
 Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
 Великий, словно свет, глубокий, словно сон;
 Так запах, цвет и звук между собой согласны.

Бывает запах свеж, как плоть грудных детей,
 Как флейта, сладостен и зелен, как поляна;

В других – растленное игралище страстей;

Повсюду запахи струятся постоянно;

В бензое, в мускусе и в ладане поет

Осмысленных стихий сверхчувственный полет.

Пер. В. Микушевича

- Прокомментируйте, как Бодлер использует выражение «огромная клавиатура таинственных *соответствий*» в поэзии?
- Проанализируйте сонет «Соответствия».
- Почему этот сонет был назван первым манифестом символизма?
- Как соотносятся тема и идея сонета «Соответствия» с высказываниями Бодлера о природе и натурфилософии (см. письмо Ф.Денуайе, С.)
- Проведите сопоставительный анализ сонета Ш. Бодлера «Соответствия» и стихотворения Т. Готье «Тайное сродство».
- Объясните это суждение Бодлера о «Маленьких поэмах в прозе» (Парижский сплин): «В общем и целом это еще «Цветы зла», но с гораздо большей свободой в подробностях и насмешке» (Письмо к Труба, от 19 февраля 1866).
- «Я весьма горжусь созданием книги, которая проникнута только ужасом и мерзостью зла», - заявил Бодлер по поводу «Цветов зла» (письмо к А. Фулду, государственному министру, от 20 июля 1865). Какие цели и задачи преследовал поэт, создавая сборник «Цветы зла»?
- Прав ли был французский писатель М. Баррес, когда писал по поводу «Цветов зла» Бодлера: «...это книга простая и открытая всякому»?
- Поль Бурже так описывал Бодлера: «Мистический и распутный». Прокомментируйте эту характеристику, проиллюстрировав свой ответ цитатами из поэтических сборников Бодлера.

Тема 87. Формирование эстетических принципов реализма («реалистической школы») Шанфлери Л.Э.Э. Дюранти и А. Ассеза (журнал «Реализм», 1856-57).

Задачи. Получить представление об эстетических принципах реализма и его теоретиках.

Романтизм непродуманно противопоставляется реализму как мечта – действительности. Следует учитывать, что слово «реализм» еще не вошло в понятийный аппарат эстетики XIX века и тем более не связывалось с методом художественной литературы, им обозначались как раз недостойные внимания художника и недопустимые, по мнению сторонников традиционализма, для изображения в произведении искусства низменные проявления жизни. К тому же реализмом обычно называют «правдивую литературу», однако «правдивая литература» не может быть ни включена в понятие школы, ни ограничена ею. Поэтому следует называть *реализмом литературное направление* и выявлять его специфику не на противопоставлении романтизму или натурализму, а на основе собственно истории литературы, на литературном материале.

Реализм как литературное направление организовался во Франции в конце 1840 – начале 1850-х гг.; он имел свои социально-политические тенденции, свои эстетические принципы, свой творческий метод, свою поэтику. Главным теоретиком этой школы был Шанфлери, вдохновителем – Гюстав Курбе, знаменем – Бальзак, а представителями – Мюрже, Дюранти, Барбара и некоторые другие малоизвестные писатели. С точки зрения литературной – это была реакция против байронизма 30-х годов, против «титанических» героев и героинь, против «неистовой» литературы, против исторических тем в романе и драме, против утопического социализма, против так называемой гуманитарной школы, против символической драмы и сентиментально-философской лирики Ламартина и его эпигонов. «Реалисты» опирались на традиции, выработанные французской литературой уже в 30-е годы. Они требовали точного воспроизведения действительности в ее обыденности, скуке и серости, изображения средних классов, мелкой буржуазии по преимуществу, провинциального мещанства, богемы, требовали непременно прозы, прозы

грубой, необработанной, как обыкновенная речь, и вместе с тем «чувства», которое возникает при непосредственной встрече писателя с грустной или веселой действительностью. Глупость торговца в отставке, дурной запах на лестнице, засаленный костюм консьержа, добрая женщина, пекущая пироги, затравленный учениками и дирекцией школьный учитель – все это восхищало своей «правдивостью» и непретенциозностью. Малая тема привлекала сама по себе именно своими скромными размерами, между тем как «мировые проблемы» считались основной ложью «романтизма» и «аристократической» литературы вообще. Как романтическую ложь «реалисты» отвергали всю современную поэзию и всякую поэзию вообще, стих как форму. Это была в целом мелкобуржуазная, реформистская идеология, сложившаяся как раз в период февральской революции 1848 года и достигшая особых успехов к 1856 году. Согласно правилам своей поэтики, «реалисты» оценивали и других писателей. Своими предшественниками они считали Дидро, Ретифа де ла Бретона, малоизвестных писателей XVIII в. с их мелкими бытовыми зарисовками и юмором, Гофмана, Диккенса, Бальзака.

В творчестве Бальзака «реалистов» привлекала бытопись, мелкие люди, мещане, скупцы, старые девы, житейские беды, продранные подошвы. Остальное либо считалось «романтическим», либо не воспринималось вовсе. «Собор Парижской богородицы» Гюго казался бесполезной тратой колорита, между тем как современным и подлинно «реалистическим» романом считались «Отверженные», даже несмотря на их «мировые проблемы»: в этом произведении прельщала симпатия к малым людям, разделение героев на добрых и злых и чувствительность, казавшаяся искренностью и добротой.

В острой полемике, возникшей вокруг этой школы, под словом «реализм» стали понимать бытопись, современную тему, «низкие» сюжеты, пошлые персонажи, отсутствие «идеала», отсутствие идеального героя в том смысле, в котором понимали эти слова прежде, эмпирическое изображение деталей. В эпоху позитивизма такая литература могла сойти за «правдивую». В «реалистическую школу» враждебная критика зачисляла любого писателя, согрешившего против

салонного «идеала»: Флобера, Золя, Гонкуров, Бодлера и многих других. Так вошел в литературу термин «реализм». Впрочем, ту же группу писателей называли «фантастической» школой, «эксцентрической» школой, «богемной» школой и др.

Реализм впервые получил свое имя и формулу своей доктрины только в работах *Шанфлери (наст. имя Ж.Ф. Юссон, 1821-1889)*, первые из которых датируются 1843 годом. В этих трудах Шанфлери выступал как негативист, яростно отрицающий всю современную ему романическую литературу, кроме бальзаковских романов. Так, Шанфлери упрекал фурьеристов в «их идиллическом и ребяческом романтическом характере, ошибках вкуса, порожденных горячностью их энтузиазма» (Э. Бувье), в их стремлении превратить роман в трибуну; он ругал их популистские литературные опыты, а также абсурдную, с его точки зрения, идею, согласно которой человек из народа может стать писателем. Резкую критику Шанфлери заслужили романы Эжена Сю и Александра Дюма за их легкий успех, за безудержное воображение их авторов и легкомысленное обращение с подлинными фактами, поскольку Шанфлери считал роман-фельетон антиподом искусства. Не снискали милости сурового критика и поэтичные романы Жорж Санд с их неистовым лиризмом, с их всепоглощающими страстями, с их искусственным стилем. Достается и противнику романтиков, глашатаю школы Здравого Смысла, Понсару, у которого Шанфлери нашел буржуазный прозаизм, отсутствие воображения и фантазии, ограниченность морали и пошлость стиля. В 1852 году Шанфлери формулирует свою концепцию более позитивно. По его мнению, романист должен прежде всего изучать внешность индивидуумов, задавать им вопросы, проверять их ответы, изучать жилище, опрашивать соседей, затем переписывать эти документы, максимально сокращая вмешательство автора. Идеальным было бы создание своего рода стенографии разговоров персонажей и серий их фотографий в различных ракурсах. Точность наблюдения является сущностью работы романистов: фантазия исчезла, - реализм «стремится стать выражением повседневной пошлости» (Э. Бувье). Только в **1857** году в разношерстном труде,

озаглавленном *«Реализм»*, *Шанфлери манифестирует эту новую литературную тенденцию*. Эта тенденция не была более свободна, чем эстетика классицизма: строгие правила классицистской версификации сменились строгой дисциплиной наблюдения и изучения современных нравов. Романисту оставляли две возможности изображения: 1. живописание самого себя, то есть описание последствий воздействия внешней среды на внутреннюю жизнь; 2. описание общества в его многочисленных взаимодействиях, изучение поколения 1860-х годов. Чтобы быть правдивым, романист должен быть иногда грубым, всегда дерзким и презирать обвинения боязливой и ханжеской публики.

Последователи и ученики Шанфлери критик, журналист и писатель Л.Э. Дюранти (1833-1880) и критик А. Ассеза издавали журнал «Реализм» (вышло 6 номеров), в котором отстаивали принципы «реалистической школы».

Литература

История зарубежной литературы XIX века. Учебник/Под ред. Е.М. Апенко. - М., 2001. С.99-103.

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000. С.384-388.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

Реизов Б.Г. Реализм как правда//Реизов Б.Г. История и теория литературы: Сб. статей. Л., 1986. С. 248-250.

Реизов Б.Г. Реализм как школа//Реизов Б.Г. История и теория литературы: Сб. статей. Л., 1986. С. 250-255.

Вопросы и задания для самоконтроля

- Назовите теоретиков и художников реализма.
- Определите период создания теории «искреннего» реализма Шанфлери.
- Охарактеризуйте постулаты теории романтизма.
- Каковы основные требования, предъявляемые Шанфлери романисту?

Тема 93. Э. По. Особенности мировоззрения и эстетической концепции писателя.

Задачи. Познакомиться с личностью, мировоззрением и эстетической концепцией американского романтика.

Эдгар По сочетает в себе художника, виртуозно владевшего искусством романтического повествования, и ученого, стремившегося к познанию законов мира и строения вселенной. Мировоззренческие идеи писателя прослеживаются в его философских диалогах «Разговор Эйрос и Хармионы» (1839), «Беседа Моноса и Уны» (1841), «Мезмерическое откровение» (1841) и «Сила слов» (1845). Все они написаны – полностью или частично – в форме диалога (явление довольно редкое в американской литературе второй половине XIX века) и на первый взгляд напоминают философские диалоги, хотя и не являются подлинными образцами этого жанра, ибо в них отсутствует столкновение разных мнений. Странность их содержания помогает писателю завуалировать свои мировоззренческие идеи, скрыть подлинное авторское «я» от невнимательного читателя. В соответствии с его эстетической теорией правда не может быть высказана прямо, в лоб, она не должна лежать на поверхности (Э.Ф. Осипова). Именно поэтому интерпретация рассказов По представляет немалые трудности. Диалоги «Разговор Эйрос и Хармионы» и «Беседа Моноса и Уны» объединены общей темой – темой гибели мира. Эсхатологический мотив звучит в них как бы вне времени и пространства. Здесь нет мрачного романтического символизма «Падения дома Ашеров», написанного, кстати, в том же году, что и «Разговор Эйрос и Хармионы». Нет в них и фантастического, сказочного колорита «Маски красной смерти», появившейся вскоре после публикации «Беседы Моноса и Уны». Вневременной характер повествования придает этим коротким произведениям особую значимость.

«Разговор Эйрос и Хармионы» - фантазия в духе Апокалипсиса. В ней говорится о мире, погибшем от огня при столкновении с кометой. Один из персонажей повествует о том, что случилось незадолго до катастрофы. Перед угрозой гибели ученые отложили, наконец, свои распри и взглянули в лицо Истине. Продолжать успокаивать людей сказками о том, что ничего страшного не произойдет, было больше невозможно: «Ученые теперь не тратили свой интеллект, свою душу на то, чтобы успокаивать страхи или отстаивать излюбленную теорию. Они лихорадочно искали правильные подходы. Они иступленно стремились к совершенному знанию. *Истина* встала перед ними в чистоте своей силы и исключительной возвышенности, и мудрые склонились перед ней и стали молиться». Библейская аллюзия здесь очевидна. Поклонение «мудрецов» истине вызывает в памяти сцену поклонения волхвов. Эта скрытая аналогия воспринимается как утверждение: Истина есть Бог, а ученые и философы, поклоняющиеся ложным кумирам, вольно или невольно обманывают людей. Этот обман или самообман, опирающийся на доводы «бескрылого разума», фатален для судеб человечества. Так Эдгар По ставит вопрос об ответственности ученого и роли философа в обществе. В этом диалоге Э. По описывает психическое и физическое состояние людей накануне гибели, но это описание составляет поверхностный слой повествования, сквозь который проступает глубинный смысл. Расшифровать его можно так: задача и назначение ученого – служить истине, а не чьим-то интересам или собственной выгоде; философия оптимизма близорука и вредна, так как исходит из априорных постулатов и не желает считаться с фактами реальности.

В «Беседе Моноса и Уны» эсхатологическая тема получает более детальную разработку. Эдгар По пишет о губительности знания, не опирающегося на нравственность, о гордыне невежества и безумии разума, не вооруженного интуицией, об опасном инфантилизме мысли, увлекающейся абстракциями. Он говорит о возможности уничтожения Земли в результате насилия над природой, о цене технического прогресса, торжестве технократического мышления и подавлении гуманитарного знания, об отсутствии гармонического воспитания в

школах и извращении вкуса как причинах «порчи мира». Удивительный по провидческой точности диагноз грядущих бедствий заключен в предложениях, имеющих необычайно большой удельный вес: «Из-за неумеренного увлечения знанием рано наступила старость мира. Но этого большинство людей не видело или предпочитало не видеть, наслаждаясь радостями, но не испытывая при этом счастья. Что касается меня, то история Земли научила меня пониманию того, что ценой высочайшей цивилизации будет чудовищное разрушение». Чувство конца усиливается тем, что писатель не верит в способность человека и общества к совершенствованию.

Диалоги «Мезмерическое откровение» и «Сила слов» посвящены онтологическим и гносеологическим проблемам. Высказанные в них идеи были настолько смелы для того времени, что автор зашифровал их, используя форму «потустороннего диалога» или «метафизической фантазии» (Ю.В. Ковалев), прибегая к мистификации, вводя множество псевдонаучных подробностей. В «Силе слов», например, одно из действующих лиц высказывает фантастическую мысль о том, что слова могут творить в результате импульсов, передающихся по воздуху. Эту идею можно интерпретировать как выражение деистических представлений писателя о первотолчке, неучастии Бога в процессе творения, то есть деистическое начало осуществило первотолчок и больше в творении не участвовало. Размышления о сущности Бога и материи автор вложил и в уста полумертвеца – героя «Мезмерического откровения». Короткие, но насыщенные диалоги были набросками к картине мира, нарисованной позже в «Эвридике». Взгляд на свойства материи, важные философские и научные положения, вошедшие в его космогоническую теорию, были плодом поэтического воображения, опирающегося на научное знание.

Литература

История зарубежной литературы XIX века. Учебник/Под ред. Е.М. Апенко. - М., 2001.

История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов/Под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2000.

Дополнительная литература

История зарубежной литературы: В 2-х т. – М., 1991.

Зарубежные писатели: Библиографический словарь: В 2-х ч./Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

Аллен Г. Эдгар По. – М., 1992.

Осипова Э.Ф. Картина мира в философских диалогах Эдгара По//Проблемы мира и поэтики в зарубежной литературе XIX – XX веков: Межвузовский сб. научн. трудов. – Пермь, 1995. С. 37-44.

Вопросы и задания для самоконтроля

- В каких произведениях Э.А. По раскрываются особенности его мировоззрения?
- Какие проблемы ставит Э. По в своих философских диалогах?
- Как решаются Э.А. По онтологические, гносеологические проблемы?
- В чем видит По причины «порчи мира»?
- Раскройте отношение Э. По к истине.

Методические требования к студентам.

Для достижения поставленной цели - сформировать систему ориентирующих знаний о литературе Европы и Америки XIX в. – студентам необходимо решить следующие задачи:

- уметь рассматривать литературный процесс в культурном контексте эпохи;
- понимать национальную специфику каждой из изучаемых литератур (французской, английской, немецкой, американской) и межлитературные связи;
- уметь анализировать литературные произведения, относящиеся к разным жанрам, в единстве формы и содержания: жанр «фрагментов», исторические

романы, психологические романы, социальные романы, новеллу, поэтический цикл, романтическую поэму, философскую романтическую драму;

- владеть основными сведениями о биографиях крупнейших писателей изучаемого периода, знать их основные теоретические работы;
- уметь пользоваться справочной и критической литературой, приобрести навыки реферирования и конспектирования критической литературы;
- уметь в письменной форме ответить на контрольные вопросы по курсу;
- уметь самостоятельно подготовить к зачету ряд вопросов, не освещаемых в лекционном курсе;
- уметь дать развернутый устный ответ на экзамене: грамотно построенный, демонстрирующий хорошее понимание вопроса и эрудицию, умение проводить сравнительный анализ, включать рассматриваемое литературное явление в культурный контекст, соответствующий требованиям культуры речи.

Основные понятия, которые должен освоить студент в процессе изучения курса

Принцип отражения действительности и типизации, генерализации; хронотоп романтизма и понятие о «местном колорите», романтический идеал, романтический герой (его варианты), взаимоотношения героя и его окружения, романтический психологизм, романтический историзм, интерпретация тем природы, любви, искусства, свободы, религии; проблема общего и единичного, идея трансцендентальности, концепция воображения и фантазии, двоемирие, специфика гротеска и иронии, романтическое мифотворчество, философские основы жанров и их специфика, общие романтические и индивидуально-авторские символы.

Социально-временная детерминированность событий и характеров, понятие об эволюции характера, вещный мир романов и его роль в композиции, раскрытии идей, характеров; интеллектуальная поэзия, стремление к объективности повествования и способы ее достижения; роль подтекста и формы его создания, микроструктура текста.

Содержание

Темы для самостоятельной работы студентов по курсу «История зарубежной литературы XIX вв.»	75
Методические рекомендации к самостоятельной работе студентов по курсу «История зарубежной литературы XIX вв.»	83
Методические требования к студентам	175