

## Лекция

### Зарубежная литература на рубеже веков

#### Основные тенденции развития историко-литературного процесса в конце 19 – начале 20 веков.

Конец XIX – начало XX века, так называемый *рубеж веков*, – особый исторический этап в развитии западного общества, культуры и литературы. В эту переломную эпоху возникают и развиваются многие явления, которые повлияют на ход историко-культурного процесса XX века. Хронологическими границами рубежа веков считается период *с начала 70-х годов XIX века до конца 10-х годов XX века*.

Период рубежа XIX и XX веков является и самостоятельной литературной эпохой и, одновременно, своеобразным прологом к XX веку. Несмотря на то что календарно XX столетие началось в 1900 г., основные специфические черты его истории, культуры и искусства складываются только к концу 1910-х годов. Как известно, изменения в искусстве происходят тогда, когда меняется сознание человека и общества. Для того чтобы сложилось искусство XX века, была необходима трансформация мировоззрения общества, менталитет XIX века должен был уступить место сознанию XX столетия. Периодом формирования нового сознания и, соответственно, нового искусства XX века стал рубеж веков.

Можно выделить основные *историко-культурные черты*, определяющие специфику эпохи рубежа XIX—XX веков.

Прежде всего историю, культуру и искусство этого периода характеризует *переходность*. Возникают и начинают развиваться многие явления, которые окажут влияние на ход истории и развитие литературного процесса XX века. Появляются предпосылки для возникновения таких исторических реалий XX столетия, как Первая и Вторая мировые войны, фашизм, коммунизм. Многие политические, социальные и экономические конфликты начинают складываться именно на рубеже веков. Тогда же постепенно формируются элементы такого явления искусства XX века, как модернизм, и его отдельных течений – сюрреализма, экспрессионизма, футуризма и других.

Еще одна важная черта рубежа веков – *парадоксальность*. Историко-культурное движение рубежа веков неоднозначно, двойственно. С одной стороны, в конце XIX – начале XX века происходит *обновление всех видов искусства* (живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, литературы). Ускоренным темпом идет *развитие технического прогресса*, появляется большое число новых изобретений, которые способствуют облегчению человеческого труда и жизни: динамомашин, динамит, железобетон (1867), электрическая лампа (1874), телефон (1876), радио (1893), беспроводной телеграф, кинематограф, рентгеновский луч (1895), вертолет (1905). В 1887 г. открывается первая линия электрического трамвая, в 1903 г. появляется первый конвейер для сборки автомобилей, совершается первый полет аэроплана братьев Райт, в 1905 г. – первая неоновая реклама и т.д.

Как следствие активного развития прогресса на рубеже веков состоялись грандиозные, с точки зрения технического обновления, события: сооружение в Нью-Йорке Бруклинского моста (1883), открытие в нью-йоркской гавани статуи Свободы (1886), возведение в Париже Эйфелевой башни (1889), прокладка трансатлантического кабеля (1904), строительство в 1904—1914 гг.

Панамского канала и др. Новые географические достижения стирают последние «белые пятна» на карте земного шара: в 1908 г. люди достигли Северного полюса, в 1911 г. – Южного.

С другой стороны, на рубеже веков мир *делится на сферы влияния* между крупными капиталистическими странами (Англией, Францией, Германией, США, Россией). Как следствие этого ведутся постоянные войны, в которых сталкиваются экономические интересы разных государств, претендующих на роль политического и экономического лидера. Это череда локальных войн: франко-прусская (1870—1871), русско-турецкая (1877—1878), японо-китайская (1894—1895), испано-американская (1898—1899), русско-японская (1904—1905), итало-турецкая (1911—1912), балканские войны (1912—1913) и как своеобразный итог процесса – Первая мировая война (1914—1918). К этому следует добавить большое количество колониальных войн, целью которых был захват новых экономических ресурсов (месторождений полезных ископаемых, плодородных земель и т.д.). Так, Франция в 1890-х годах захватывает колонии в Африке, Западном Судане, Мадагаскаре, Марокко; Англия в конце XIX века ведет колониальные войны в Центральной Африке, Египте, Судане. Нередко захваты колоний вызывали вооруженные конфликты между странами-конкурентами. Характерный случай: Германия спровоцировала серьезные столкновения в Трансваале с Англией (1896), в Марокко с Францией (1905 и 1911).

Постоянное политическое и экономическое противостояние стран-конкурентов сопровождалось и социальными конфликтами, вызванными ростом капиталистических отношений. Характерные явления этого времени – забастовки (например, Пуллмановская забастовка – 1894), восстания рабочих (шахтерское восстание в Бельгии – 1886, Хеймаркетский бунт – 1886), революции (русские революции – 1905, 1917; мексиканская революция – 1910—1917; буржуазно-демократическая революция в Китае – 1911; Ноябрьская революция в Германии – 1918).

Таким образом, парадоксальность, неоднозначность бурного историко-культурного развития эпохи рубежа веков (искусства, науки и техники) заключается в том, что оно происходило параллельно с многочисленными политическими, социальными и экономическими конфликтами, а нередко было и взаимосвязано с ними. Искусство и наука оказались бессильными оказать позитивное влияние на западно-европейскую цивилизацию, удержать общество от катастрофы. Более того, технический прогресс способствовал нарастанию напряженности между конкурирующими державами.

Под влиянием социально-исторических процессов в европейском обществе рубежа XIX—XX веков складывается особого рода духовная атмосфера, которую принято обозначать термином **«синдром конца века»**, или **fin de siècle** (фр.). Это мироощущение характеризуется чувством неуверенности в будущем, ощущением тревоги, предчувствием грядущей катастрофы.

Томас Манн, крупнейший немецкий писатель XX века, писал о трагическом смысле выражения *fin de siècle*, ставшего очень популярным в европейском обществе рубежа веков: «это была формула близкого конца, сверхмодная и претенциозная формула, выражавшая чувство гибели определенной эпохи, а именно – буржуазной эпохи».

Такое трагическое мировосприятие порождается *спецификой историко-культурного развития этого периода*. Прежде всего на рубеже XIX—XX веков под воздействием научных открытий стали резко меняться привычные представления о сущности человека и об окружающем его мире. Во всех областях знания совершались новые открытия, расширявшие и менявшие прежние представления о вещах. например, физиология описала сложные, взаимозависимые законы жизни организма: химическая атомистика уничтожила разрыв между живой и неживой природой. Закон сохранения и превращения энергии, сформулированный Робертом Майером, доказал способность

веществ переходить друг в друга, превращаться одни в другие. Элементы материи были признаны разными формами одного и того же универсального движения.

Чарльз Дарвин, опубликовав свои труды «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859) и «Происхождение человека и половой отбор» (1871), навсегда изменил традиционные представления о происхождении и сущности жизни, об истории человечества. Ученый провозгласил естественный отбор основной движущей силой эволюции. Дарвин утверждал, что в природе преимущественно выживают и оставляют потомство те особи, которые лучше приспособлены. Соответственно, многообразие животных и растительных видов – результат длительного эволюционного процесса живой природы, движение от низших форм организмов к высшим.

Идеи Дарвина опровергали метафизические представления о неизменяемости природы, т.е. историю творения, представленную в Ветхом завете. Исследователь не только теоретически обосновал свою концепцию, но и показал на фактическом материале изменения видов, с позиций строгой логики объяснил механизмы эволюции.

Открытие в 1869 г. Дмитрием Ивановичем Менделеевым Периодического закона химических элементов кардинально поменяло представления о материи. До этого элементы разбивались на отдельные группы и семейства по принципу их химического сходства и каждая группа рассматривалась обособленно от других. Менделеев сопоставил между собой *не только сходные, но и несходные элементы*, систематизировал их. Периодический закон показал всеобщую связь между химическими элементами, теперь они рассматривались как единые по своей природе, органичные звенья одной цепи веществ природы.

Открытия физиков конца XIX – начала XX века коренным образом изменили научную картину мира. например, работы Вильгельма Конрада Рентгена, Пьера и Марии Кюри, Эрнеста Резерфорда, Фредерика Содди и Джозефа Томсона устранили представление об атомах как неделимых последних частицах материи: эти элементы оказались более сложными и изменчивыми. теория относительности Альберта Эйнштейна, представленная в 1905 г., изменила представление о независимости времени и пространства как основных форм бытия.

Таким образом, научные открытия рубежа веков радикально меняли представления об устройстве жизни. Если в XIX веке английский физик Уильям Томсон утверждал, что человеку известно, как устроен мир, и ученым осталось уточнять лишь отдельные детали, то открытия рубежа веков показали по меньшей мере преждевременность этого утверждения. Мир, заново открытый учеными, оказался нестатичным, подвижным, многовариантным. Разнородные элементы материи, явления и силы природы обнаружили сложную взаимосвязь, с большим трудом поддающуюся классификации.

В динамичной и напряженной атмосфере рубежа веков открытия ученых расшатывали привычные мировоззренческие категории, представления о законах и процессах, управляющих природой.

Говоря о духовной атмосфере европейского общества конца XIX – начала XX века, следует помимо научно-технического прогресса учитывать, что рубеж веков – это напряженное и тревожное время. Как уже отмечалось, конфронтация между крупнейшими капиталистическими государствами постоянно нарастала, социальные и политические конфликты приобретали все более острый, агрессивный характер. Сообщения о катастрофах, военных столкновениях, дипломатических проблемах, стачках, волнениях, революциях благодаря новым средствам связи (телеграфу и телефону, связавшим Европу и Америку, а впоследствии Азию и Африку) распространялись с

невиданной скоростью и заставляли человечество постоянно ощущать свою зависимость от этих событий, чувствовать угрозу и опасность, исходящие от них.

Постоянная взрывоопасная ситуация в мире провоцировала масштабное беспокойство, предчувствие катастрофы, громадных социальных потрясений. Не случайно современники называли последнюю треть XIX столетия эпохой упадка западной цивилизации, «закатом Европы». Часто говорилось о смертельной усталости от жизни и о бесполезности всякой деятельности.

Французский писатель Альфонс Доде писал: «Глаза нашего поколения не горят огнем. У нас нет пыла ни к любви, ни к отечеству. Мы все поражены скукой и истощением, побеждены до начала действия, у всех у нас души анархистов, которым не достает храбрости для действия». Столь же депрессивно звучат слова Ги де Мопассана: «Счастливы те, которые не замечают с неизмеримым отвращением, что ничто не изменяется, ничто не проходит, и все утомляет. И как это до сих пор публика нашего мира не закричала: «Занавес!» – не потребовала следующего акта с другими существами, отличными от людей, с другими формами, с другими праздниками, с другими растениями, с другими звездами, с другими изобретениями, с другими приключениями». Марк Твен мрачно подметил: «Самое удивительное, что полки библиотек не завалены книгами, которые осмеивали бы этот жалкий мир, эту бессмысленную вселенную, это кровожадное и презренное человечество – осмеивали бы и изничтожали всю эту омерзительную систему».

Надо отметить, что предчувствие грядущих социальных и политических катаклизмов не обмануло человечество. Как известно, в дальнейшем политические и экономические конфликты между соперничающими капиталистическими странами привели к Первой мировой войне, которая стала страшным потрясением, социальной и духовной катастрофой для западноевропейского общества начала XX века. В свою очередь, в конце 30-х годов XX столетия неразрешенные и усугубленные конфликты спровоцировали Вторую мировую войну.

Еще одно важное обстоятельство, формирующее «синдром конца века», связано с завершением эпохи относительно гармоничного, «патриархального» развития общества XIX века с его устоявшимися социальными, этическими и эстетическими традициями. Взамен привычных понятий начинают вырабатываться другие, идет процесс переоценки традиционных принципов, идеалов и создания новых, отвечающих иным историческим условиям.

Итак, на рубеже веков мир стремительно менялся, появлялись все новые реалии, которые активно вторгались в жизнь и вытесняли привычные явления и представления. Человек оказался в ситуации, когда одна эпоха уже закончилась, а другая еще не сформировалась. Динамичная, непредсказуемая, жесткая действительность порождала чувство тревоги, ощущение близящейся катастрофы.

Мироощущение рубежа веков отражено во многих произведениях искусства того времени: «Слепые» М. Метерлинка, «Будденброки» Т. Манна, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси, «Остров пингвинов» А. Франса, «Вишневый сад» А.П. Чехова. Возможно, одно из самых ярких визуальных воплощений *fin de siècle* – это картина норвежского художника Э. Мунка «Крик» (1893): на фоне кроваво-красного заката изображена фигура кричащего человека, чье бесполое лицо похоже на череп, человек плотно зажимает уши ладонями, будто этот крик может его убить. На заднем плане видны удаленные силуэты двух незнакомцев, которые кажутся совершенно равнодушными к крику.

## ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕЧЕНИЙ

### КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

К основным литературным течениям рубежа веков относятся реализм, натурализм, символизм, эстетизм и неоромантизм.

Реализм конца XIX – начала XX века (Г. де Мопассан, Т. Гарди, М. Твен, Дж. Голсуорси и др.) вошел в постклассическую стадию. Он показал свою преемственность по отношению к реализму XIX столетия (Ч. Диккенс, О. де Бальзак, Г. Флобер) и одновременно обнаружил новые черты.

Прежде всего в реалистическом искусстве рубежа веков происходит углубление психологизма. В творчестве таких писателей, как Г. де Мопассан, К. Гамсун, Г. Джеймс и других, более важную роль начинает играть описание внутреннего мира личности. Одновременно с психологизмом заостряется социально-критическое начало, публицистичность и полемичность («Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу, «Враг народа» Г. Ибсена, «Американская трагедия» Т. Драйзера). Традиционное реалистическое бытописание в значительной степени обогащается символикой, аллегорией, гротеском, фантастикой («Тэсс из рода д'Эрбевиллей» Т. Гарди, «Остров пингвинов» А. Франса).

Для реализма рубежа веков характерной становится «бессюжетность»: уменьшается событийность произведений. Поэтика жизнеподобия, служившая воспроизведению «жизни в формах самой жизни» и определявшая облик реалистической литературы XIX века, постепенно уступает место иным структурообразующим тенденциям; существеннейшую роль начинает играть условность («Остров пингвинов» А. Франса, «Тележка с яблоками» Б. Шоу, «Облик грядущего» Г. Уэллса).

Обновление реалистического искусства на рубеже веков затрагивает и драматургию. Как следствие в европейском театре конца XIX века появляется «**новая драма**» (Генрик Ибсен, Бернард Шоу, Герхард Гауптман). Она возникла во время господства так называемых «хорошо сделанных пьес», далеких от жизни, основанных на разработке интриги, с точным расчетом сценических эффектов, с ориентацией на вкусы среднего зрителя. Представители «новой драмы», напротив, обращаются к важным социально-общественным и философским проблемам; они переносят акцент с внешнего действия и событийного драматизма на усиление психологизма, создание подтекста и многозначной символики. В историко-литературной перспективе «новая драма» послужила реформации драматургии XIX столетия и ознаменовала собой начало драматургии XX века.

**Натурализм** — литературное направление, сложившееся в Европе и США в последней трети XIX века. Представителями натурализма являются Эдмон и Жюль де Гонкур, Эмиль Золя, Анри Сear, Поль Алексис, Жорис-Карл Гюисманс, Фрэнк Норрис, Стивен Крейн и др. Отдельные черты натурализма можно обнаружить в творчестве писателей-реалистов: Г. де Мопассана, Т. Гарди, Д. Голсуорси, Т. Драйзера, Д. Лондона, драматургов Г. Ибсена, А. Стриндберга и некоторых других.

*Основа натуралистической эстетики* – философия позитивизма О. Конта и И. Тэна (см. выше). Кроме того, большую роль в формировании натурализма сыграли достижения в области естественных наук – биологии, физиологии и психологии. Писатели-натуралисты проецировали законы природы, открытые учеными-естествоиспытателями (Ч. Дарвин, Ш. Летурно, К. Бернар, Ч. Ломброзо), на жизнь человеческого общества.

Под влиянием философии позитивизма, провозгласившей истинным только достоверное знание, полученное и проверенное опытным путем, в эстетике натурализма формируется *особая концепция писателя и творчества*. Писатель-натуралист является ученым, который беспристрастно исследует жизнь человека и общества; творчество в концепции натурализма становится научным исследованием, а не игрой воображения ради эстетического удовольствия. Э. Золя, теоретик и практик натурализма, характеризуя свой творческий метод, говорил: «Я не хочу, подобно Бальзаку,

быть моралистом, политиком, философом. Я хочу быть ученым, изучать факты, изображать их – вот и вся моя задача».

Основная задача натуралистической литературы – *правдивое, точное и всестороннее изображение действительности*.

Творчество для писателя-натуралиста – это акт познания. Художественную ценность имеет только такое произведение, которое рисует современное общество во всех его проявлениях. Натуралисты настаивали на *предельно объективном, безличном изображении реальности*. Автор должен был самоустраниться из произведения, отказаться от каких-либо оценочных категорий при изображении им реальных фактов. В произведении, построенном на принципах строгого факта, изображаемое должно говорить само за себя. Оценка явления должна быть отражена в его изображении. Таким образом, должна отпасть необходимость вмешательства писателя с разъяснениями и обобщениями.

Отсюда вытекает принцип *документальности*: писатель должен опираться только на подлинные документы, каждое произведение должно быть строго документально. Натуралистическая теория отвергла право автора на воображение, на вымысел. Например, написанию каждого романа Э. Золя предшествовала огромная подготовительная работа: сбор документального материала, фактов, интервью, наблюдения и т.д. Создавая «Жерминаль», роман о шахтерах, писатель побывал в поселках горняков, спускался в забои, делал зарисовки того, как работают отбойные молотки, извлекается порода, движутся вагонетки в стволах шахт и т.д. Работая над историческим романом «Разгром», в котором описывается поражение Франции во франко-прусской войне, Э. Золя собрал и творчески переработал огромный документальный материал. Помимо всевозможных приказов, распоряжений, сводок, донесений, записных книжек и дневников участников войны, из которых он черпал многочисленные детали, писатель собрал целую библиотеку книг, альбомов, карт, инструкций и наставлений по военной технике, справочников с описанием формы и знаков отличия французских и прусских генералов и офицеров всех родов оружия и другие документы.

Важнейший принцип натурализма – *детерминизм*, т.е. причинная обусловленность жизненных обстоятельств и ситуаций, предопределенность характера и темперамента личности различными факторами. Общество и индивид рассматривались натуралистами как результат определенных воздействий, внутренних и внешних, который можно изучить и объяснить. В этом они следовали за философом-позитивистом И. Тэнном. Его учение о трех первичных силах (раса, среда, момент) натуралисты положили в основу характеристики персонажей.

В соответствии с фактором расы натуралисты подчеркивали необходимость изучать наследственность, физиологию личности, ее темперамент. Э. Золя вслед за философами-позитивистами утверждал: «Наследственность определяет лицо мира».

Характерной чертой натурализма было *обращение к запретным темам*. Натуралисты, исходя из концепции творчества как научного исследования, полагали, что искусство должно изображать все стороны человеческой жизни без исключения. Отрицая запретные темы в литературе, натуралисты считали, что безобразное, достоверно изображенное, приобретает в художественном произведении эстетическую ценность. Именно поэтому во многих произведениях натуралистов воплощаются темы «дна общества» (проститутки, преступники, бродяги), социальных пороков, проблема общественного неравенства и др. Э. и Ж. де Гонкуры писали: «неужели так называемые «низкие классы» не имеют право на роман, неужели этот низший «свет» – народ – должен оставаться под литературным запрещением и пользоваться презрением авторов, обходивших до сих пор молчанием душу и сердце, которые у него могут оказаться?» Обращаясь к запретным темам, писатели-натуралисты не стремились шокировать читателя, они старались создать в своем творчестве объемную и достоверную картину жизни человеческого общества.

Таким образом, натурализм стремился к предельно объективному изображению мира, к полной правде, к реальному факту. Писатель-натуралист должен был стать объективным ученым и писать только о том, что он досконально изучил. Для него не может быть ничего красивого или некрасивого, он должен быть эстетически нейтральным по отношению к изображаемому. Анализ человека и общества строился натуралистами на основе строгого биологического, социального и исторического детерминизма (раса, среда, момент).

Как самостоятельный метод к началу XX века натурализм перестает существовать, но такие принципы этого направления, как объективизация авторской позиции, документальность и детальное воспроизведение физиологических сторон человеческой жизни, прочно вошли в арсенал творчества писателей последующих поколений.

**Символизм** как литературное направление складывается во Франции в 1870-е годы и существует до конца 1890-х годов. Во Франции наиболее видными представителями символизма были Поль Верлен, Артюр Рембо и Стефан Малларме, в Бельгии – Морис Метерлинк и Эмиль Верхарн, в Германии – Герхард Гауптман и Стефан Георге, в России – Константин Бальмонт, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Валерий Брюсов, Александр Блок и др.

Предтечами символистов, заложившими элементы символистского художественного метода, были романтики и поэты-парнасцы. Кроме того, непосредственными предшественниками символистов стали Шарль Бодлер и Лотреамон (Изидор Дюкас). На символистское мировидение и концепцию искусства большое влияние оказали философские теории Платона, И. Канта, Г. Гегеля и в особенности А. Шопенгауэра.

В основе эстетики символизма лежит *идеалистическая концепция двоемирия*, согласно которой весь реальный мир – вторичен, он является лишь тенью, отражением истинного мира – мира идей. Существующий вне пространства и времени мир идей является подлинным, вечным. Основную задачу искусства символисты видели не в изображении действительности, а в постижении и изображении мира идей, в выражении высшего духовного смысла, сути мира. Поэт-символист должен «исследовать незримое, слышать неслыханное» (А. Рембо).

Образно говоря, символисты сделали объектом изображения не реальность, а вечность как пространство, в котором находятся все подлинные и неизменные категории бытия. Один из поздних символистов, Поль Валери писал: «Поэзия – это тонкое прекрасное объяснение мира это симфония, *объединяющая мир, который нас окружает, с миром, который нас посещает*».

Одна из основ эстетики символизма – *теория символа*. Смысл ее в том, что познание и выражение мира идей возможно с помощью символа – многозначного художественного образа, который обладает способностью условно обозначать сущность явления вместо его конкретно-образного выражения. С помощью символа поэт пытается передать отголоски высшего духовного мира. Символ становится своеобразным окном в мир высшей духовной реальности. С. Малларме, объясняя принципы символистской поэтики, писал: «Я говорю: цветок. И вот из глубин забвения, куда звуки моего голоса отсылают силуэты всевозможных цветков, всплывает нечто иное, чем виденные мной раньше чашечки цветков, – сама музыкальная идея цветка, сладостная, ее не найдешь ни в одном букете».

С теорией символа тесно связана *теория соответствий*, согласно которой все явления природы (цвета, звуки, запахи) – это символы, отголоски идеального мира, его проекции, тесно связанные друг с другом. В символистском произведении эти явления становятся многозначными образами, с их помощью поэт ассоциативно познает и отражает высшую духовную реальность. А. Рембо в сонете «Гласные» описывает цепь ассоциаций. Здесь каждый гласный звук соответствует определенному цвету и ряду ассоциативных образов в воображении поэта:

«А» черный, белый «Е», «И» красный, «У» зеленый,

«О» голубой – цвета причудливой загадки:

«А» – черный полог мух, которым в полдень сладки

Миазмы трупные и воздух воспаленный.

Заливы млечной мглы, «Е» – белые палатки,

Льды, белые цари, сад, небом окропленный;

«И» – пламень пурпура, вкус яростно соленый-  
Вкус крови на губах, как после жаркой схватки.  
«У» – трепетная гладь, божественное море,  
Покой бескрайних нив, покой в усталом взоре  
Алхимика, чей лоб морщины бороздят.  
«О» – резкий горный горн, сигнал миров нетленных,  
Молчанье ангелов, безмолвие вселенных;  
«О» – лучезарнейшей Омеги вечный взгляд!

(Пер. В. Микушевича)

Уподобление звука цвету дает поэту возможность выразить трансцендентальное, «невыразимое». Каждый гласный звук связывается с определенными явлениями и понятиями человеческого и вселенского бытия. Можно проследить движение ассоциаций. Например, с гласной «У» связан зеленый цвет, обладающий способностью передавать состояние покоя, умиротворенности. Зеленый цвет неслучайно ассоциируется с тихим морем, безмятежными просторами, усталостью после плодотворного трудового дня. Звук «О» ассоциативно связан с резкими звуками трубы, поскольку они распространяются в воздухе, то, соответственно, вызывают в памяти образ небесной голубизны, а голубой цвет ассоциируется с небесным пространством, образами ангелов, неведомыми мирами. С. Малларме – поэт, теоретик символизма разработал *теорию подтекста*, согласно которой в символистском произведении должен содержаться подтекст, который выражает глубинный, тайный смысл вещей. Яркий пример воплощения теории подтекста – стихотворение С. Малларме «Лебедь»:

Могучий, девственный, в красе извивных линий,  
Безумием крыла ужель не разорвет  
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней  
Полетов скованных прозрачно-синий лед?  
И Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки  
Он знает, что ему не взвиться, не запеть:  
Не создал в песне он страны, чтоб улететь,  
Когда придет зима в сиянье белой скуки.  
Он шеей отряхнет смертельное бессилье,  
Которым вольного теперь неволит даль,  
Но не позор земли, что приморозил крылья.  
Он скован белизной земного одеянья,  
И стынет в гордых снах ненужного изгнанья,  
Окутанный в надменную печаль.

(Пер. М. Волошина)

В сонете рассказывается о лебедь, замерзающем на озере, которое сковал лед. Поэт связывает образ лебедя – прекрасной птицы, парящей над землей, – с высоким искусством. Белый цвет лебединого оперения становится метафорой чистого, самоценного творческого начала. Лебедь – хрупкое, незащищенное существо – гибнет при соприкосновении со льдом – символом бездушия, холодности обыденной жизни. Лед озера также символизирует невоплощенные мечты, погибший талант, катастрофу, которую нельзя предотвратить.

Важный принцип символистской поэзии – *музыкальность*. Символисты стремились к слиянию поэзии с музыкой, добиваясь музыкальности звучания стиха. Они считали, что музыка – самый глубоко действующий вид искусства, способный выразить невыразимое, высшую духовную реальность. Музыкальность приводит к расширению смыслового пространства художественного

произведения. В программном стихотворении «Поэтическое искусство» П. Верлен сформулировал принцип музыкальности:

О, музыки всегда и снова!  
Стихи крылатые твои  
Пусть ищут за чертой земного,  
Иных небес, иной любви!

(Пер. В. Брюсова)

Большое значение в эстетике символизма имеет понятие *суггестивности*, разработанное П. Верленом и С. Малларме. Суггестивность (от лат. *suggestio* – внушение, намек, подсказывание) – особое свойство некоторых поэтических произведений, состоящее в их способности воздействовать на подсознание, воображение, чувства читателя посредством ассоциаций. Суть суггестивности не в назывании предметов, а во внушении эмоций, в ослаблении основного и усилении дополнительного смыслового оттенка слова. Поэт не навязывает, а за счет прихотливых поэтических ассоциаций внушает читателю ту или иную эмоцию. например, в стихотворении «Закат» П. Верлен с помощью особого ритма, размытой, ассоциативной образности передает читателю неясное чувство печали, грусти:

Вечерняя даль  
Румянцем объята,  
На поле печаль  
Струится заката.  
Струится печаль  
О бывшем когда-то...  
Кого-то мне жаль  
Под песню заката.  
И движется ряд  
Багряных видений,  
Встают и скользят  
Их странные тени,  
Встают и скользят  
В причудливой смене  
И в алый закат  
Уходят их тени.

(Пер. В. Брюсова)

С разработкой основных принципов символизма связано *новаторство в области стихосложения*. новый объект поэзии потребовал новой гибкой поэтической формы. Символисты разрушили традиционный для французской поэзии классический 12-сложный александрийский стих, строгие рамки которого не отвечали задачам символистской поэзии. П. Верлен использовал так называемый освобожденный стих, который сохраняет ритмические контуры стиха, но нарушает рифму, заменяя ее созвучиями, ассонансами. А. Рембо ввел «свободный стих» (верлибр), который отвергает рифму и предполагает многообразную и гибкую ритмику. Ш. Бодлер, А. Рембо и С. Малларме разработали одну из самых распространенных форм в символистской поэзии – стихотворения в прозе.

Символизм был важным этапом развития литературы, представители этого направления много сделали для обновления поэзии: расширили изобразительные возможности слова; разработали ассоциативный принцип построения образов; осуществили реформу стиха; развили принципы

эстетики безобразного (например, стихотворения А. Рембо «Искательницы вшей», «Венера Анадиомена»). Творчество поэтов-символистов сыграло важную роль в развитии искусства XX века. В дальнейшем символизм окажет непосредственное влияние на формирование сюрреализма, экспрессионизма, театра абсурда и других модернистских течений литературы XX столетия.

**Эстетизм** – одно из течений искусства рубежа веков – складывается в 1880—1890-е годы в Англии, возникая как реакция на викторианскую идеологию и мораль, на философию позитивизма, учение Ч. Дарвина, работы Г. Спенсера. теоретиками эстетизма были философы **Джон Раскин** (1819—1900) и **Уолтер Пейтер** (1839—1894). Они провозгласили новую концепцию искусства и красоты.

Д. Раскин считал, что искусство выполняет дидактическую функцию: утверждает важные «общественные и политические добродетели». Искусство служит усовершенствованию общества и возвышению души как самого художника, так и почитателей его таланта. Д. Раскин полагал, что в области красоты *этическое должно превалировать над эстетическим*, т.е. сфера творчества художника должна ограничиваться моралью, нравственностью. наиболее близка идеалу нравственной красоты Д. Раскина эпоха Средневековья периода расцвета готики, в то время как Возрождение означало для него упадок и разложение.

У. Пейтер, напротив, придерживался субъективистского варианта концепции «искусства для искусства»: для него *искусство не должно учить добру, оно безразлично к морали*. теоретик эстетизма не признавал этических ограничений в области искусства и призывал к безграничной свободе художественного творчества. Красота стоит выше категорий добра и зла, поскольку является высшей ценностью, через которую человек приобщается к истине.

Общее в концепциях искусства Д. Раскина и У. Пейтера было в том, что они оба видели в искусстве альтернативу прагматической идеологии капиталистического общества. Искусство и красота для них – единственное средство вернуть человеку утраченную целостность и приблизить его к высшей духовности.

Преемниками У. Пейтера стали деятели искусства, объединившиеся вокруг журналов «Желтая книга» и «Савой», которые стали выходить в свет в 1894 и 1895 гг. Это были поэты Артур Саймонз, Эрнест Доусон, Джон Дэвидсон, художник и писатель Обри Бердсли. Писатели-эстеты выступали против этических и эстетических стереотипов викторианской идеологии, противопоставляя им гедонистическое мировоззрение. Кроме того, эстетизм полемизировал с реализмом и натурализмом, обвиняя эти направления в абсолютизации животной природы человека и сведении его к существу биологически и социально детерминированному, т.е. фактически лишенному индивидуальности и одухотворенности.

В условиях кризиса христианских ценностей рубежа веков искусство становится для эстетов формой религии, потому что через него человек познает содержание жизни и открывает истину. Красота рассматривалась писателями-эстетам и как основной объект и критерий искусства, и как единственная сила, способная преобразить и усовершенствовать повседневную жизнь. Постигая красоту, человек познает подлинное содержание мира, потому что красота и есть истина, представленная в бесконечном многообразии форм.

Важная категория эстетизма – идея «чистого искусства», или «искусства ради искусства». Это концепция художественного творчества, максимально абстрагированного от действительности. Реальность, согласно теории «чистого искусства», не может быть эстетическим объектом, поскольку красота (а значит и истина) проявляется не в изображении обыденной жизни, а в совершенной форме художественного произведения.

Вождем эстетизма после смерти У. Пейтера становится **Оскар Уайльд** (1854—1900). Вслед за своим учителем О. Уайльд развивает философию искусства. По его мнению, объектом искусства должна быть не реальность, а воображение, фантазия, т.е. нечто нереальное, волшебное, не подчиненное никаким прагматическим целям. О. Уайльд протестовал против стремления писателей воспроизводить в художественном произведении современную действительность, поскольку она уродлива и непоэтична. По словам писателя, «великие произведения полны жизни – в сущности, полны жизни они одни Потому что жизнь ужасающе бесформенна жизнь – всегда неудача».

В своем знаменитом эссе «Упадок искусства лжи» теоретик эстетизма утверждал, что искусство более значимо и существенно, чем сама реальность. Реальность рассматривалась им как нечто вторичное по отношению к искусству.

О. Уайльд считал искусство аморальным в том значении, что оно стоит над моралью, поскольку прекрасное, выражаемое искусством, шире рамок моральных ограничений. «Эстетика выше этики», – говорил он. – «Она принадлежит сфере более высокой духовности мы достигаем совершенства, о котором мечтали святые, совершенства тех, для кого грех невозможен». Таким образом, искусство, согласно О. Уайльду, обладает самостоятельной ценностью, оно противопоставлено обыденной реальности и не выражает ничего, кроме своего внутреннего глубинного смысла.

Эстетизм, просуществовав относительно недолго, оставил заметный след в европейской литературе рубежа веков: он обобщил и обогатил эстетические идеи Платона, Шопенгауэра, романтиков, поэтов-парнасцев и символистов. Кроме того, мировоззрение и система ценностей эстетов, проникнув в широкие слои общества конца XIX века, реализовывались в моде на определенный интерьер, изысканные костюмы, стиль поведения и культ яркой индивидуальности.

Другое течение, сформировавшееся на рубеже веков, – **неоромантизм** (Роберт Льюис Стивенсон, Джозеф Конрад, Редьярд Киплинг, Эдмон Ростан). Неоромантиков не устраивала современная действительность, казавшаяся им пошлой и однообразной, поэтому в своих произведениях они воспевали романтику опасностей и приключений. Они воскрешают в конце XIX века романтическую *концепцию двоемирия*, но в отличие от романтиков начала XIX столетия, переносят своих героев из дисгармоничной реальности не в идеальный мир мечты, воображения, а в мир экзотических стран, необыкновенных приключений, неординарных событий, в обстановку, требующую исключительного мужества. Таким образом, поиск идеала неоромантики осуществляют в действительности, а не в мире искусства, фантазии, мечты, как это было у романтиков. Именно поэтому для неоромантизма характерен культ приключений, мужества, опасностей и стремление к необычному.

Например, в повести Дж. Конрада «Тайфун» (1902) рассказывается о сражении корабля под командованием капитана Мак-Вира с разбушевавшейся морской стихией. Благодаря его личному мужеству, выносливости, умению организовать и подбодрить в тяжелую минуту людей корабль держится на плаву, побеждает разгул стихии. Сюжет повести является воплощением идеи борьбы с роком, судьбой, разрушительными силами, лежащими в основе бытия.

В неоромантической литературе *меняется классический тип романтического героя*: писатели не противопоставляют исключительного героя обществу, толпе, напротив, они открывают исключительное в обыкновенном человеке. Неоромантический герой, пройдя сквозь испытания и опасности, обновляется, раскрывает свой духовный потенциал. Неоромантические тенденции будут различимы и в литературе XX столетия в творчестве Э. Хемингуэя, А. де Сент-Экзюпери и ряда других писателей.

Большинство упомянутых литературных направлений рубежа веков, за исключением реализма, не пережили своей эпохи: изменившись, они либо перешли в нечто другое, либо исчезли совсем. Это показывает, что все они носили переходный, экспериментальный характер в сложную, многообразную и противоречивую эпоху. Однако факт переходности ни в коей мере не обесценивает литературы рубежа веков. Напротив, конец XIX – начало XX века представляет исключительно важный и плодотворный этап развития мировой культуры, преддверие литературы XX века. Писатели этой эпохи создали большое количество произведений, обладающих вневременной ценностью: стихотворения А. Рембо, П. Верлена, Э. Верхарна; новеллы Г. де Мопассана, его романы «Жизнь» и «Милый друг»; «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда; «Пер Гюнт» и «Кукольный дом» Г. Ибсена; «Американская трагедия» Т. Драйзера и многие другие.

Художественный опыт рубежа веков в значительной мере обогатил мировое искусство. Новаторские открытия писателей этой эпохи в области художественной формы и содержания (углубленный психологизм, ассоциативная образность, интеллектуализация литературы, расширение сферы изображаемого) стали неотделимой частью всего последующего литературного процесса.

## СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Вся сложность и противоречивость историко-культурного развития рубежа веков отразилась в искусстве этой эпохи и, в частности, в литературе. Можно выделить несколько специфических особенностей, характеризующих **литературный процесс конца XIX – начала XX века**.

Литературная панорама рубежа веков отличается исключительной *насыщенностью, яркостью, художественным и эстетическим новаторством*. Развиваются такие литературные направления и течения, как *реализм, натурализм, символизм, эстетизм и неоромантизм*. Появление большого количества новых направлений и методов в искусстве стало следствием перемен в сознании человека рубежа веков. Как известно, искусство является одним из способов объяснения мира. В бурную эпоху конца XIX – начала XX века художники, писатели, поэты разрабатывают новые способы и приемы изображения человека и мира, чтобы описать и истолковать быстро меняющуюся реальность.

Тематика и проблематика словесного искусства *расширяются благодаря открытиям, сделанным в разных областях знания* (Ч. Дарвин, К. Бернар, У. Джеймс). Философские и социальные концепции мира и человека (О. Конт, И. Тэн, Г. Спенсер, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше) активно переносились многими писателями в область литературы, определяли их мировидение и поэтику.

Литература на рубеже веков *обогащается в жанровом отношении*. Большое многообразие форм наблюдается в области романа, который был представлен широким спектром жанровых разновидностей: научно-фантастический (Г. Уэллс), социально-психологический (Г. де Мопассан, т. Драйзер, Д. Голсуорси), философский (А. Франс, О. Уайльд), социально-утопический (Г. Уэллс, Д. Лондон). Возрождается популярность жанра новеллы (Г. де Мопассан, Р. Киплинг, т. Манн, Д. Лондон, О. Генри, А.П. Чехов), переживает подъем драматургия (Г. Ибсен, Б. Шоу, Г. Гауптман, А. Стриндберг, М. Метерлинк, А.П. Чехов, М. Горький).

В отношении новых тенденций в романном жанре показательным является появление романа-эпопеи. Желание писателей постигнуть сложные духовные и социальные процессы своего времени способствовало созданию дилогий, трилогий, тетралогий, многотомных эпопей («Ругон-Маккары», «Три города» и «Четвероевангелие» Э. Золя, дилогия об аббате Жероме Куаньяре и «Современная история» А. Франса, «Трилогия желаний» т. Драйзера, цикл о Форсайтах Д. Голсуорси).

Существенной чертой литературного развития эпохи рубежа веков стало *взаимодействие национальных литератур*. В последней трети XIX века обозначился диалог русской и западно-европейской литератур: творчество Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, М. Горького оказало плодотворное влияние на таких зарубежных художников, как Г. де Мопассан, Д. Голсуорси, К. Гамсун, т. Драйзер и многих других. Проблематика, эстетика и общечеловеческий пафос русской литературы оказались актуальными для западного общества рубежа веков. Не случайно в этот период углубились и расширились непосредственные контакты между русскими и зарубежными литераторами: личные встречи, переписка.

В свою очередь, русские прозаики, поэты и драматурги с большим вниманием следили за европейской и американской литературами, брали на вооружение творческий опыт зарубежных писателей. Как известно, А.П. Чехов опирался на достижения Г. Ибсена и Г. Гауптмана, а в своей новеллистической прозе – на Г. де Мопассана. Несомненно влияние французской символистской поэзии на творчество русских поэтов-символистов (К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Блок).

Другая важная часть литературного процесса рубежа веков – *вовлеченность писателей в события общественно-политической жизни*. В этом отношении показательно участие Э. Золя и А. Франса в деле Дрейфуса, протест М. Твена против испано-американской войны, поддержка Р. Кипплингом англо-бурской войны, антивоенная позиция Б. Шоу по отношению к Первой мировой войне.

Неповторимую черту этой литературной эпохи составляет *восприятие бытия в парадоксах*, что особенно ярко отразилось в творчестве О. Уайльда, Б. Шоу, М. Твена. Парадокс стал не только излюбленным художественным приемом писателей, но и элементом их мировосприятия. Парадокс обладает способностью отражать сложность, неоднозначность мира, поэтому неслучайно он становится таким востребованным элементом художественного произведения именно на рубеже веков. Примером парадоксального восприятия действительности могут служить многие пьесы Б. Шоу («Дома вдовца», «Профессия миссис Уоррен» и др.), новеллы М. Твена («Как меня выбирали в губернаторы», «Часы» и др.), афоризмы О. Уайльда.

Писатели *расширяют сферу изображаемого* в художественном произведении. Прежде всего это касается писателей-натуралистов (Ж. и Э. де Гонкуры, Э. Золя). Они обращаются к изображению жизни низов общества (проституток, нищих, бродяг, преступников, алкоголиков), к описанию физиологических сторон жизни человека. Помимо натуралистов область изображаемого раздвигают поэты-символисты (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме), стремившиеся выразить в лирическом произведении невыразимое содержание бытия.

Важной особенностью литературы данного периода является *переход от объективного изображения реальности к субъективному*. Для творчества многих писателей данной эпохи (Г. Джеймса, Дж. Конрада, Ж. – К. Гюисманса, Р.М. Рильке, позднего Г. де Мопассана) первостепенным становится не воссоздание объективной действительности, а изображение субъективного восприятия мира человеком.

Важно отметить, что интерес к области субъективного раньше всего обозначился в таком направлении живописи конца XIX века, как *импрессионизм*, оказавшем большое влияние на творчество многих писателей и поэтов рубежа веков (например, таких как Э. Золя, Г. де Мопассан, П. Верлен, С. Малларме, О. Уайльд и др.).

**Импрессионизм** (от франц. *impression* – впечатление) – направление в искусстве последней трети XIX – начала XX века, основанное на стремлении художника передать свои субъективные впечатления, изобразить реальность в ее бесконечной подвижности, изменчивости, запечатлеть богатство нюансов. Крупнейшими художниками-импрессионистами были Эд. Мане, К. Моне, Э. Дега, О. Ренуар, А. Сислей, П. Сезанн, К. Писсаро и др.

Художники-импрессионисты пытались *не изобразить объект, а передать свое впечатление от объекта*, т.е. выразить субъективное восприятие реальности. Мастера этого направления стремились непредвзято и как можно более естественно и свежо зафиксировать мимолетное впечатление от быстро текущей, постоянно меняющейся жизни. Сюжеты картин для художников были второстепенны, они их брали из повседневной жизни, которую хорошо знали: городские улочки, ремесленники за работой, сельские пейзажи, привычные и всем знакомые здания и т. д. Импрессионисты отвергали тяготившие над академической живописью каноны прекрасного и создавали свои.

Важнейшим литературным и культурологическим понятием эпохи рубежа веков является **декаданс** (позднелат. *decadentia* – упадок) – общее наименование кризисных, пессимистических, упадочных настроений и деструктивных тенденций в искусстве и культуре.

Декаданс не представляет собой конкретного направления, течения или стиля, это общее депрессивное состояние культуры, это дух эпохи, выраженный в искусстве.

К декадентским чертам можно отнести: пессимизм, неприятие действительности, культ чувственных наслаждений, утрату морально-нравственных ценностей, эстетизацию крайнего индивидуализма, неограниченной свободы личности, страх перед жизнью, повышенный интерес к процессам умирания, распада, поэтизацию страдания и смерти. Важный признак декаданса – неразличение или смешение таких категорий, как прекрасное и безобразное, наслаждение и боль, мораль и безнравственность, искусство и жизнь.

В наиболее отчетливом виде мотивы декаданса в искусстве конца XIX – начала XX века можно увидеть в романе Ж. – К. Гюисманса «Наоборот» (1883), пьесе О. Уайльда «Саломея» (1893), графике О. Бёрдсли. Отдельными чертами декаданса отмечено творчество Д.Г. Россетти, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлинка и других.

Перечень имен показывает, что умонастроения декаданса затронули творчество значительной части художников рубежа XIX—XX веков, в том числе многих крупных мастеров искусства, творчество которых в целом не может быть сведено к декадансу. Декадентские тенденции обнаруживаются в переходные эпохи, когда одна идеология, исчерпав свои исторические возможности, сменяется другой. Устаревший тип мышления уже не отвечает требованиям действительности, а другой еще не сформировался настолько, чтобы удовлетворить социально-интеллектуальные потребности. Это и рождает настроения тревоги, неуверенности, разочарования. так было в период упадка Римской империи, в Италии в конце XVI века и в странах Европы на рубеже XIX и XX столетий.

Источником кризисных умонастроений интеллигенции рубежа веков послужила растерянность многих художников перед резкими противоречиями эпохи, перед бурно и парадоксально развивающейся цивилизацией, которая находилась в промежуточном положении между прошлым и будущим, между уходящим XIX столетием и еще не наступившим XX.

Завершая обзор специфических черт литературы рубежа веков, следует отметить, что разнообразие литературных направлений, жанров, форм, стилей, расширение тематики, проблематики и сферы изображаемого, новаторские изменения в поэтике, – все это стало следствием сложного парадоксального характера эпохи. Экспериментируя в области новых художественных приемов и методов, развивая традиционные, искусство конца XIX – начала XX века пыталось объяснить быстро меняющуюся жизнь, подобрать наиболее адекватные слова и формы для динамичной реальности.