

МАРК СОКОЛЯНСКИЙ

Одесса

НЕОРОМАНТИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ТЕЧЕНИЕ

Интерес к специфике литературных направлений и течений не ослабевает в науке на протяжении трёх десятилетий. Однако нетрудно заметить, как в разные периоды смещались акценты в литературоведческих изысканиях. В конце 1950-х и в 1960-е годы споры велись о возможности типологического изучения литературных направлений, о родовых дефинициях, о доминирующих признаках самих категорий. Новый этап изучения литературного процесса выдвинул на первый план вопросы идейно-художественного своеобразия отдельных литературных направлений и течений как исторических общностей литературного творчества.

В кругу этих актуальных вопросов есть явления, узученные в большей и меньшей степени. Пожалуй, более всего „повезло” проблемам романтизма и реализма середины XIX века. В пёстрой же картине историко-литературного процесса последней трети XIX века и рубежа XIX—XX вв. обнаруживаются течения, часто называемые и упоминаемые, но очень слабо, а то и вовсе не исследованные.

Так, понятие „неоромантизм” вошло в литературно-критический и научный обиход довольно давно; в России, например, первая статья о неоромантизме ещё в 1894 г.¹ Впоследствии этот термин закрепился в литературоведении. Правда, всемирно общеупотребительным он не стал. Пользуются им немецкие, австрийские, польские, реже — французские исследователи. Достаточно ознакомиться со статьями о неоромантизме в немецкоязычных, французских или польских справочных изданиях, чтобы заметить, что в рамках национально-литературных традиций одним и тем же термином обозначаются не вполне адекватные художественные явления². Отсутствует это понятие в английских и аме-

¹ Мережковский Д. С. *Неоромантизм в драме*. — *Вестник иностранной литературы*, 1894, ноябрь, с. 99—123. В 1906 г. в журнале *Современная жизнь* (№№ 9—10) появилась статья И. Аксельрод *Психология неоромантизма*.

² Gero von Wilpert *Sachwörterbuch der Literatur*. — Stuttgart, 1969, ss. 520—521; Larousse en 3 vols. T. 2. — Paris, 1966, p. 1099; St. Sierotwiński *Słownik terminów literackich*. — Wrocław; Warszawa; Kraków, 1966, s. 168.

риканских словарях литературоведческих терминов, хотя в отдельных англоязычных трудах оно всё же используется³.

В русскоязычной хауке термин „неоромантизм” употребляется весьма широко. Уже в первом советском словаре литературоведческих терминов была помещена статья „Неоромантизм”⁴. Специальная, довольно пространная статья, трактующая это понятие, есть в пятом томе *Краткой Литературной энциклопедии*; не обошли его и создатели *Литературного Энциклопедического словаря* (1987 г.). Между тем составители *Словаря литературоведческих терминов* (1974 г.) не включили это понятие в словарь. Да и в *Краткой Литературной Энциклопедии* отмечено, что „неоромантизм” — это „условное, неустойчивое наименование ряда эстетических тенденций, возникших в литературе европейских стран в конце 19 — начале 20 вв.”⁵.

Нет полного единства в отношении к обсуждаемому термину и среди историков литературы. Так, автор обстоятельной монографии о творчестве П. Л. Стивенсона — писателя, которого даже в учебной литературе принято представлять как основоположника английского неоромантизма, на протяжении основных глав книги тщательно избегает слова „неоромантизм”, а в Заключении объясняет свою позицию: „... не стоит вводить термин, пока нет теоретического его обоснования, пока не сформулирована эстетическая сущность выражаемого им понятия, пока не установлены принципы и границы его употребления...”⁶ Изложенным требованиям не откажешь в резонности, но, с другой стороны, редкое из историко-литературных понятий выдержит проверку такими критериями.

Заметим, что речь может идти не о том, вводить или не вводить сегодня термины (да разве они вводятся декретированием?), а о конкретном содержании термина, уж давно и прочно вошедшего в обиход. В специальных трудах о Стивенсоне и Хаггарде, Конраде и Киплинге, Ростане, Гофманстале и ряде других авторов, в академических историях литератур, в учебных пособиях и предисловиях к изданиям художественных произведений он используется вполне осознанно.

Сразу же отметим, что истолковывается это понятие не всегда однозначно, а его объём и границы устанавливаются зачастую „на глазок”. Л. Г. Андреев остроумно назвал неоромантизм „рабочим термином”⁷. Впрочем, и рабочий термин полезен и правомерен лишь

³ См., напр.: E. Legois and L. Casamian. *A History of English Literature*. — London; 1954, p. 1221; Aatos Ojala, *Aestheticism and Oscar Wilde*. Part I. — Helsinki, 1954.

⁴ Чешинин-Ветринский В. Неоромантизм. — В кн.: *Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов*. В 2-х томах. Т. I. М.-Л., 1925, с. 514—515.

⁵ *Краткая Литературная Энциклопедия*. Т. 5. — Москва, 1968, стб. 233.

⁶ Дьяконова Н. Я. *Стивенсон и английская литература XIX века*. — Ленинград, 1984, с. 189.

⁷ Андреев Л. Г. *Западноевропейская литература, XX век*. — *Вопросы литературы*, 1983, № 8, с. 134.

тогда, когда за ним стоит ряд явлений, типологическая общность которых сомнений не вызывает.

Какой же ряд литературных явлений скрывается за привычным, но тающим много неясного понятием „неоромантизм“?

Наиболее представлен выстраиваемый многими исследователями ряд английских неоромантиков: Стивенсон, Конан Дойл, Хаггард, Хенли, Конрад, Киплинг, Квиллер-Куч (ингода под этой рубрикой встречаются имена Честертона и Уайльда). Из писателей континентально-европейских называют в этой связи Ростана, Гофмансталя, молодого Гауптмана, нескольких немецких и австрийских поэтов рубежа веков, ряд польских литераторов, стоявших на платформе *Молодой Польши*⁸, из американцев — Джека Лондона... Впрочем, в определении объёма понятия *неоромантизм* и принадлежности к этому течению тех или иных писателей полного единства взглядов не наблюдается.

Расширительное толкование термина проявлялось и в пору его возникновения, имеет оно место и поныне. Так, Д. С. Мережковский называл „неоромантизмом“ всё то в искусстве конца XIX в., что было порождено мятежом против традиционного реализма и чрезвычайно популярного в ту пору натурализма: „...В высшей степени любопытно проследить первые шаги *художественного анархизма*, возмущения нарождающихся литературных школ против всех старых принципов и законов реализма, позитивизма, натурализма, почти нераздельно царивших в продолжение последних тридцати лет в европейских литературах. Начало и конец нередко бывают сродни: недаром же многие критики обозначили это новое движение именем *неоромантизма*...”⁹.

Таким образом еще на рубеже веков вошло в литературоведческий обиход и до сих пор полностью не ушло из него отождествление неоромантизма с декадансом. С другой стороны, появилась тенденция вневременного, так сказать, аисторического понимания предлагаемой категории. Так, новейший автор в книге, специально посвящённой вопросам неоромантизма, зачисляет в неоромантики не только Стивенсона, Конрада и Честертона, но также С. Лагерлёф, А. Блока, А. Грина, В. Хлебникова, зрелого Верхарна, раннего Альберти, Р.-М. Рильке, У. Б. Йейтса, А. Мачадо, Р. Дарио, Х. Р. Хименеса, Гарсиа Лорку, Э. Багрицкого, К. Паустовского...¹⁰ В таком случае игнорируются какие бы то ни было исторические рамки, и этот подход способен породить сомнения в корректности использования историко-литературного термина.

Однако обратимся к конкретным явлениям и фактам литературы конца XIX в. Вспышка интереса к искусству романтизма, несомненно,

⁸ О польском неоромантизме см. подробнее: J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*. — Warszawa, 1963.

⁹ Мережковский Д. С. Указ. соч., с. 99.

¹⁰ Царик Д. К. *Типология неоромантизма*. — Кишинёв, 1984.

проявилась в ту пору. Далеко не безразличное отношение Стивенсона и его британских последователей к романтической и литературе первой трети XIX в. общеизвестно. Вспомним, к примеру, что молодой Оскар Уайльд, выступая в Америке с лекцией *Ренессанс английского искусства*, вёл отсчёт этому ренессансу от романтиков и прежде всего — от Китса. В Германии Рикарда Хух на рубеже веков выступила с двухтомным трудом (*Расцвет романтики* и *Распространение и упадок романтики*), говорящим о глубоком интересе к искусству той же эпохи. При всём различии социокультурных ситуаций в обеих странах была какая-то общая почва у этого тяготения к романтической эстетике.

Формула Д. С. Мережковского *художественный анархизм* вряд ли точна, но своего рода мятеж против некоторых форм и искусстве середины века, отталкивание от них были заметны в литературе конца века. И дело не только и не столько в критическом отношении ряда писателей конца века к реализму 1830—60-х гг., хотя и оно интересно; вспоминаются в связи с этим панегирики Честертона детективной литературе или скептические замечания Стивенсона о крупнейших реалистах Теккере и Тrollope. Сама действительность конца века с её всепроникающей буржуазной пошлостью, утилитаристскими ценностными установками и растущей угрозой бездуховности вызывала пусть опосредствованную, но вполне определённую эстетическую реакцию.

Г. К. Честертон в книге литературно-критических эссе *Еретики* на основании хорошего знания идейной атмосферы рубежа веков утверждал: „чем безнадежнее ситуация, тем больше должен надеяться человек...”¹¹. Эта тяга к надежде, оптимизм по контрасту с угнетающей действительностью были в какой-то степени веянием времени. Так, известный английский историк той поры У. Лекки имел основания утверждать, что „всё больше и больше людей находят в активной, полезной в бескорыстной работе лучший способ бегства из тупиков безверия”,¹² — имея в виду под „верой” убеждения, жизненное кредо в самом широком смысле. А один из участников литературной жизни конца века наверняка имел основания назвать 1890-е роды *романтическими*¹³.

Стремление уйти в искусстве от пошлой обыденности и житейского прагматизма осложнялось чисто эстетической реакцией на инерцию художественных (и в частности, жанровых) форм середины века, попыткой противопоставить им что-то своё, иное. Однако свести эту попытку исключительно к неоромантизму были бы неправомерно.

Самое общее сравнение историко-литературного процесса конца XIX в. и рубежа веков с началом или серединой века позволяет выявить

¹¹ Chesterton G. K. *Heretics*. — London, 1914, p. 87.

¹² Цит. по: John A. Lester, jr. *Journey through Despair. 1880—1914. Transformations in British literary Culture*. — Princeton, 1968., p. 176.

¹³ Richard Le Gallienne. *The Romantic 90s*. — New York., 1926.

очень значительные различия. Первая треть прошлого века в искусстве западноевропейских народов прошла под знаком полной гегемонии романтизма, в литературе ведущих культурных держав Запада в середине века доминирует критико-реалистическое направление. Что же касается картины литературной жизни в последней трети столетия, то она более пестра и плюралистична: целый ряд направлений и течений активно развиваются и взаимодействуют между собою. Это и символизм, и натурализм, и несколько модифицированный реализм, и неоромантизм. Даже в рамках какой-либо одной национальной литературы трудно выделить доминирующее в ту пору направление или течение. Таким образом, неоромантизм представляет собою лишь одно из течений, развивавшихся в художественной литературе *fin de siècle*.

Одно из течений... Несомненно, у этого течения было своё лицо. В чём же видится „необщее выраженные” этого лица? Можно ли, например, установить его неповторимость, так сказать, от биографий — через повторяемость романтических поворотов в индивидуальных судьбах художников? Вспомнить, что Стивенсон был по материнской линии потомком старинного рода Бэлфуров, что, несмотря на нездоровье, он мчался за любимой женщиной в Америку, а позднее жил на Самоа; вспомнить, что Конрад отдал много лет своей жизни морским плаваниям, пройдя путь от юнги до капитана; вспомнить морские и клондайкские элоключения Джека Лондона и т.п. Но слишком много будет и исключений — судеб отнюдь не романтических: вполне благополучный в зрелые годы Киплинг, не очень преуспевающий провинциальный врач А. Конан Дойл, для заработка сочинявший свои первые рассказы о Шерлоке Холмсе, процветающий журналист, а затем возведённый в рыцарское звание кембриджский профессор А. Квиллер-Куч и т.д.

Несостоятельность биографического подхода в изучении неоромантизма по-своему и, пожалуй, лучше других ещё в 1897 г. определил Оскар Уайльд. Находясь в Редингской тюрьме, он прочитал письма Стивенсона с острова Самоа и был очень разочарован ими: ... Мне стало ясно, что романтическое окружение — это наихудшая обстановка для романтического писателя. Живя на Гауэр-стрит, Стивенсон смог бы написать новых *Трёх мушкетёров*; на острове Самоа, однако, он писал в *Таймс* письма о немецких колонистах. Я вижу также следы тяжких усилий в стремлении вести естественную жизнь. Для того, чтобы колоть дрова по собственным надобностям или на пользу другим, отнюдь не обязательно уметь описывать этот процесс... Вскрывая землю, Стивенсон просто-напросто усугублял искусственность ситуации...”¹⁴ История западноевропейской литературы убеждает в том, что поиск романтических личностей в среде писателей неоромантического толка, как правило, оказался бы бесплодным.

¹⁴ *The Letters of Oscar Wilde* / Ed. by R. Hart-Davis. — London, 1962, p. 520.

Существовали в среде английских писателей, именуемых обычно неоромантиками, и личные связи. Стивенсон, например, в 1880—82 гг. написал две книги в соавторстве с У. Э. Хенли, но Стивенсон сотрудничал и с другими авторами — более случайными, чем его „друг-враг Хехли (например, со своим пасынком Ллойдом Осборном). Оскар Уайльд встречался с Р. А. М. Стивенсоном — кузеном знаменитого писателя; впрочем, прекрасный рассказчик, Р. А. М. Стивенсон по образу жизни совсем не походил на своего подставника. Некоторые романтики (Хаггард, Хенли и др.) были членами *Сэвильского клуба*, а Уайльд состоял некоторое время кандидатом в члены этого клуба; но ведь в тот же клуб входили и Э. Госс и Г. Джеймс — писатели, в чьём творчестве в ту пору уже не билась романтическая жилка.

Говорить о единой идеологической платформе неоромантиков тоже вряд правомерно. Скорее уж общность может быть установлена в их негативной программе. В творчестве многих из них нашло своё выражение неприятие буржуазного практицизма и филистерского спокойствия, отталкивание от некоторых традиционных форм художественного отражения, полемика с иными течениями, выросшими на философско-позитивистском фундаменте, и прежде всего — с натурализмом.

Что же касается их положительной программы, то здесь бросаются в глаза значительные различия. Так, Киплинг и Хенли были апологетами могущества британской империи, тогда как у Стивенсона вызывала отвращение буржуазная цивилизация как таковая. С точки зрения джингоиста Хенли, уехавший в Америку Стивенсон был откровенным репатриантом. Конан Дойл в 1902 г. был возведён в рыцарство за апологию британской политики в Южной Африке, а Конраду претили всякие формы шовинизма, вне зависимости от того, в какой части мира они процветали. В среде немецких литераторов, относимых к неоромантикам, тоже не находим единства социальных воззрений. К примеру, Гауптман в молодости по своим взглядам был близок к немецким социал-демократам, тогда как Я. Вассерман был склонен трактовать добро и зло как вневременные категории, а Гофмансталь в своих раздумьях об искусстве, казалось бы, вообще был далёк от каких-либо социальных проблем.

По-видимому, в поисках примет своеобразия литературного течения следует обратиться не столько к декларациям, сколько к художественному наследию неоромантиков с целью выявления принципиальных общностей в поэтике и пафосе их книг.

Меткое замечание Дж. Гордона о художниках второй половины XIX века, „прошедших через романтизм хронологически или эстетически”¹⁵, вспоминается, когда речь заходит об интересующем нас течении. Сти-

¹⁵ J. B. Gordon, *Decadent Spaces: Note for a Phenomenology of the Fin de Siècle*. — In: *Decadence and the 1890s*. — Stratford, 1979, p. 33.

венсон и его последователи в Англии, а также объединяемые с ними подчас в один ряд авторы, соотносимые с более дробными течениями и школами (например, некоторые английские „эстеты”), несомненно, прошли через романтизм эстетически, не просто усвоив опыт романтического искусства, но обильно черпая из этого источника в ходе собственной мировоззренческой и творческой эволюции.

В чём же конкретно выразилось воздействие этого источника? Какие моменты в творчестве упоминаемых нами писателей заставляют воспринимать этимологию термина *неоромантизм* как в высшей степени содержательную?

По мысли Я. Лаврина, в неоромантическом искусстве конца XIX в. обнаруживаются „все черты романтического менталитета вкупе с полной утратой романтической веры”¹⁶. В этом суждении есть, думается, серьёзное, преувелической, когда речь идёт обо „всех (? — М. С.) чертах романтического менталитета”. Да к тому же вряд ли весь вопрос об отношении художников конца века к романтикам сводится к рациональному тяготению и эмоциональному отталкиванию. Искать романтические веяния следует не в сфере общетеоретических построений, а в художественном мире неоромантиков, в тематике, проблематике и поэтике их творений.

Явное родство с романтиками нетрудно заметить уже в той тяге к экзотике, которую испытывали художники, вписывающиеся в интересующее нас течение. Поистине от книг многих писателей рубежа веков произведения Стивенсона и Гофмансталя, Хаггарда и Конан Дойла, Конрада. Джека Лондона и ряда других резко отличаются обилием экзотики.

Это может быть экзотика места действия — *географическая экзотика*: Африка Хаггарда, Индия Киплинга, море Конрада, Клондайк или Южные моря Дж. Лондона и т.п. Экзотическим может быть и время действия: это, так сказать, *историческая экзотика*: Чёрная стрела Стивенсона, *Принцесса Грёза* и *Сирано де Бержерак* Ростана, *Александр в Вавилоне* Я. Вассермана и др. Источником экзотического может быть и выводящая за рамки достоверного *Фантастика*, подчёркнутая ирреальность; примерами могут служить *Странная история доктора Джекила и мистера Хайда* Стивенсона или роман Уайльда *Портрет Дориана Грея*.

Ещё одна разновидность экзотики — *экзотика авантюристности*, примеры которой находим и у Стивенсона, и у Хенли, и у Хаггарда. Да и активный ренессанс детективной прозы в конце века — есть проявление той же тяги к экзотике — экзотике авантюристности. Заметим, что здесь связь с романтическим искусством не менее ощутима: от циклов новелл Конан Дойла и Честертона нить тянется к важнейшему источнику — детективным рассказам Эдгара По. Наконец, тяготение к экзотике

¹⁶ Janko Lavrin. *Aspects of Modernism. From Wilde to Pirandello*. — New York, 1968, p. 14.

может проявляться даже в описаниях, казалось бы, вполне реалистических (например, в характеристике разнообразнейших цветов и запахов в прозе Уайльда); это, можно сказать, *экзотика невымышленного*.

Романтическая традиция проявляется и в группировании персонажей. У неоромантиков невозможен „роман без героя”, хоть бы и в теккереевском смысле. Герой или главный персонаж не просто является центром повествования; он один выдвинут на „авансцену” действия, а другие персонажи носят эпизодический, если не служебный характер. Таковы Джекил-Хайд, Шерлок Холмс, пастор Браун, лорд Джим, Эдип в драме Гофмансталия и т.д.

Неоспоримая общность с мастерами начала XIX в. проявляется и в палитре романтиков — в выборе средств изобразительности. При всей неповторимой индивидуальности таких художников, как Стивенсон и Хаггард, Киплинг и Уайльд, Лондон и Конрад, все они склонны к игре контрастами в изображении событий, в группировании персонажей, в портретных и пейзажных зарисовках. Верленовский девиз („Всего милее полутон. Не полный тон, но лишь полтона”), программный для символистов, абсолютно чужд эстетике неоромантиков. Основную причину тяготения к поэтике контраста следует, очевидно, видеть в повышенном внимании художников к заострённым конфликтам (между человеческой личностью и внешним миром, либо в душевном мире отдельной личности), дающем творчеству романтический импульс.

Подобно своим великим предшественникам, писатели-неоромантики питали особое пристрастие к гротеску и прежде всего — к гротескному сочетанию фантастического с реальным (*Странная история доктора Джекила и мистера Хайда* Стивенсона, *Портрет Дориана Грея* Уайльда, *Копи царя Соломона* Хаггарда и др.). Притом у неоромантиков гротеск, как правило, не является формой комического; исключения, подобные *Кентервильскому привидению* Уайльда, крайне редки. Но ведь ещё „в романтическом гротеске смех редуцировался и принял форму... сарказма”¹⁷; так что и в этом отношении преемственность очевидна.

Своеобразной конкретизацией общего тяготения к гротеску был сюжетный мотив двойничества, чрезвычайно распространённый в творчестве неоромантиков. Поиски истоков этого мотива приводят прежде всего к стихам Мюссе и Гейне, к прозе Гофмана, Шамиссо и Андерсена. Образы двойников были „наиболее острой формой художественного выражения романтического двоемирия”¹⁸. Неоромантики, питавшие немалый интерес к художественному исследованию разорванного, расстроенного сознания, активно использовали приём, заимствованный из арсенала романтического искусства. Примеры этого использования

¹⁷ Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. — Москва, 1965, с. 44.

¹⁸ Ванслов В. В. *Эстетика романтизма*. — Москва, 1966, с. 83—88.

встречаются и у Стивенсона (*Маркгейм, Странная история доктора Джекила и мистера Хайда*), и у Уайльда (*Рыбак и его душа, Портрет Дориана Грея*), и у Конрада (*Тайный сообщник*), и у Кипплинга (*Мечта Дункана Пареннесса*), и у других авторов¹⁹.

„Романтический импульс” вызывает к жизни и определённые особенности изображения. Это, в частности, тяготение к традиционной символике в создании образа макромира, использование символизирующей детали. Общий поиск не вполне привычной образности включает обращение не только к уже известным с начала XIX в. приёмам, но и к новым средствам, порождённым воздействием новейших тенденций в изобразительном искусстве (например, к импрессионистичности).

В развитии и соотношении разных жанров в неоромантической литературе также наблюдается ориентация на искусство романтиков. Вновь, как и на пороге XIX в., резко возрос удельный вес „малых форм” в искусстве слова, и в том немалая заслуга неоромантиков. Новелла, сказка, баллада — эти жанры становятся не менее, а то и более распространёнными, чем роман или поэма.

В значительной мере неоромантикам обязана своим расцветом на рубеже веков английская новеллистика. Жанр баллады, привлекавший уже родоначальника неоромантизма Стивенсона, широко распространяется в немецкой литературе (Бёрриес фон Мюнхгаузен, Лулу фон Штраус и Торней, Агнес Мигель). Очень популярным жанром становится сказка в разных её вариантах (Стивенсон с *Новыми арабскими сказками*, Кипплинг, Уайльд). Неслучаен и интерес неоромантиков к детской и юношеской аудитории. При ретроспективном изучении наследия писателей-неоромантиков можно рассуждать об особой *жанровой системе*, сформировавшейся в рамках этого литературного течения.

Перечисление и характеристику частных признаков неоромантической литературы, которые явственно говорят об ориентации художников на искусство романтизма, можно были бы продолжить, но врад ли в этом есть необходимость. Принципиальная общность и генетическое родство в данном случае очевидны. Очевидность эта способна породить небезынтересный вопрос. Сводится ли всё в неоромантизме лишь к повторению пройденного, не является ли возрождение приёмов романтического письма своего рода историко-культурным анахронизмом?

Такой вопрос может возникнуть и при чтении некоторых литературоведческих трудов. Ограничимся одним примером: „...Стивенсон — основоположник, теоретик и ведущая фигура *английского романтизма последней четверти XIX века* (выделено мной — М. С.), значительного литературного направления, который принято называть неороман-

¹⁹ См. подробнее: Tymms R. *Doubles in Literary Psychology*. — Cambridge, 1949; M. Miyoshi. *The Divided Self*. — New York, 1969.

тизмом..."²⁰. Отсюда можно заключить, что неоромантизм есть не что иное, как романтизм конца века, то есть повторение того, что уже имело место в истории литературы.

Даже беглый взгляд на всю совокупность художественных явлений, именуемых неоромантизмом, не позволяет идентифицировать два понятия — романтизм и неоромантизм — уже по объёму. Романтизм был широким *идеологическим движением*, охватившим все виды искусства, философию, социальную и историческую мысль. Неоромантизм проявился лишь в достаточно узких рамках художественной литературы. „...В основе романтизма как литературного направления, — точно заметила И. Тертерян, — лежит определённый тип художественного сознания..."²¹. О неоромантизме этого не скажешь; более того, в плюралистической картине развития литературы конца XIX в. и рубежа веков, пожалуй, ни одно из течений не формирует и не отражает „определённого типа художественного сознания”.

Вряд ли правомерна и трактовка неоромантизма как эпигонского романтизма, встречающаяся в некоторых немецкоязычных трудах²². (Разумеется, не обязательно придавать понятию „эпигонский” сугубо оценочный смысл. Эпигонское явление в искусстве — это явление, *лишённое нового качества*, но отнюдь не всегда идейно или художественно ущербное. Примерами „выживших” творений эпигонского романтизма служат романы Т. Майн Рида или, допустим, *Овод* Э. Л. Войнич. Последняя книга, написанная в анахроничной для 1890-х гг. манере, сохранила между тем своё значение и с воодушевлением воспринималась не одним читательским поколением далеко за пределами Англии).

Как справедливо писал Ю. Н. Тынянов, „каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах..."²³. Писатели, о которых мы говорим, нашли такую опору в искусстве романтизма, но этим, безусловно, не ограничились. В их творчестве, вне всякого сомнения, было новое качество — то, что прежде всего отличает это течение и до сих пор вызывает к нему интерес.

В творчестве неоромантиков своеобразно интегрировались различные традиции. Опираясь на завоевания романтизма, писатели конца века не могли пройти и мимо качественно новых художественных открытий промежуточного этапа, а именно — европейской реалистической литературы середины XIX столетия.

Даже в своём стремлении к изображению экзотики талантливые писатели-неоромантики не выглядят эпигонами. По характеру изобра-

²⁰ Урнов М. Б.. *На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX — начало XX в.)*. — Москва, 1970, с. 251.

²¹ Тертерян И. *Романтизм как целостное явление*. — *Вопросы литературы*, 1983, № 4, с. 154.

²² См., например: *Armin Geraths. Epigonale Romantik*. — Frankfurt a M., 1975.

²³ Тынянов Ю. Х. *Поэтика. История литературы. Кино*. — Москва, 1977, с. 281.

жения, воссоздания эта экзотика — иного свойства, нежели у романтиков начала XIX в. К примеру, ориентализм мира восточных поэм или романтическая обстановка острова Гайде в *Дон Жуане* Байрона в значительной степени условны. И картина в целом, и отдельные детали достаточно экзотичны, и тем самым функционально оправданы; вопрос об их достоверности и доподлинности в рамках романтической эстетики лишён смысла. У неоромантиков экзотическая обстановка действия выписывается со значительно меньшей долей условности, она более точна и соотнесена с реальностью. Традиция реалистического описания ошутима и в описании Шотландии XVIII в. у Стивенсона, и в морской экзотике Конрада, и в Кипплинговской Индии. В приведённых примерах, как и в целом ряде других, изображаемый мир не только хорошо известен автору; ему важно по возможности точно, с минимальной долей условности воссоздать этот мир.

Здесь, кстати говоря, проходит существенная граница между романтиками и неоромантиками. Стивенсон, например, не мог простить даже своему любимому писателю Виктору Гюго некомпетентности в описании тонущего судна в *Тружениках моря*; с его точки зрения, грубые неточности резко нарушали и законы жанра и общую искреннюю тональность повествования²⁴.

„...Само искусство — излагал своё творческое кредо Джозеф Конрад — может быть определено как целеустремлённая попытка воздать высшую справедливость видимому миру, выявляя правду, многостороннюю и единую, лежащую в основе каждой его части. Это попытка найти в его очертаниях, в его цвете, в его свете и тенях, в формах материи и в жизненных явлениях основное, стойкое и неотъемлемое — единственно объясняющее и убедительное качество: самое правду их существования...”²⁵, Это стремление „воздать высшую справедливость видимому миру” применительно к экзотическим картинам — будь то Кипплинговская Индия, конрадовское море, или Клондайк Лондона — всегда оборачивалось установкой на реалистическое описание.

В свою очередь, стремление это опиралось на опыт критико-реалистической литературы — опыт, мимо которого не смог пройти ни один крупный мастер неоромантической прозы. Интересно, что Уайльд, откликаясь в периодике на прозу Кипплинга, подчёркивал то „странный журналистский (! — М. С.) реализм” его *Хевыдуманных рассказов с гор*, то „реалистический в лучшем смысле слова” характер книги *Три солдата*²⁶. Отвлекаясь от оценочных нюансов в суждениях Уайльда, заметим, что слово „реализм” возникает в этом контексте абсолютно закономерно.

²⁴ R. L. Stevenson. *Familiar Studies of Men and Books*. — London, 1936, p. 21.

²⁵ Вопросы литературы, 1978, № 7, с. 206—207.

²⁶ Kipling. *The Critical Heritage* (Ed. by R. L. Green. — London, 1971, p. 41.

Если в системе персонажей неоромантического произведения сильна ориентация на традицию европейского романтизма, то в создании отдельного характера (прежде всего в прозе) ощутимы и иные тенденции. Выработанные реалистической литературой средства типизации, конечно же, были учтены и Стивенсоном и многими, кого с полным правом можно назвать его последователями. Р. Тиммс прав, утверждая, что Стивенсон больше, чем Э. По или Бульвер-Литтон, „тяготел к психологическому реализму”, и находя в *Странной истории*... следы близости к поискам французских психиатров конца века (Азана, Шарко, Бернхейма), по-новому подходивших к изучению сложного человеческого сознания²⁷.

Движение большинства неоромантиков к психологизму было настолько очевидным, что „отклонением от нормы” считались отсутствие или недостаточная выраженность такового движения. К примеру, именно слабая разработанность психологического рисунка в рассказах и романах Киплинга обусловила тот факт, что тончайший психолог Генри Джеймс в 1897 г. предрекал балладам своего младшего современника большое будущее, а о перспективах развития Киплинга-прозаика отзывался более сдержанно, если не сказать — скептически²⁸.

Традиция проникновения в психологию героя, стремление понять сложную мотивацию его поступков идёт от реалистов середины века к Стивенсону, а от него — к таким разным прозаикам, как, например, Уайльд и Конрад. Каждый из них, особенно Конрад, в создании характера в немалой степени опирался и на традицию, идущую от реалистической прозы Диккенса, Теккерея, Флобера, поздней Джордж Элиот, великих русских романистов.

Взять хотя бы увлечённое использование мотива двойничества, его интерпретацию у Стивенсона, Уайльда или Конрада. В каждом случае ориентация на Гофмана и Шамиссо заметна, но нельзя недооценивать и воздействие художественных уроков Достоевского, проявившееся вне зависимости от критических и теоретико-эстетических деклараций мастеров прозы конца XIX столетия²⁹. В целом проза западного неоромантизма, тяготеющая к углублённому показу внутреннего мира личности, немало взяла от реалистического романа 1850—60-х гг. с его принципиально новым художественным психологизмом³⁰.

Определённая ориентация на художественные завоевания реалистического романа сказывается и в повествовательной технике некоторых неоромантиков-прозаиков. Несомненно, что кипплинговский лаконизм

²⁷ R. Tymms. Op. cit., pp. 90, 93.

²⁸ См.: Kipling. *A Critical Heritage*, p. 67—69.

²⁹ О значении традиций Достоевского для творчества Конрада см.: М. Соколянский, Ф. М. Достоевский и Дж. Конрад (*Zeitschrift für Slawistik*, 1983, Н. 5, ss. 738-751).

³⁰ См.: Карельский А. В. *Этапы развития реалистического психологизма в европейском*

несопоставим с дофлоберовским периодом развития европейской прозы. Особенно заметно воздействие реалистической манеры в исканиях Конрада, которого Томас Манн назвал „первым повествователем эпохи“³¹, — исканиях, приведших к преобладанию новой объективной манеры повествования, когда герой и события изображаются не только под углом зрения всеведущего автора-рассказчика, но часто также и с позиции одного из персонажей — очевидца описываемых событий. Вариативность повествовательных позиций отличает Конрада, как и некоторых его современников, и от Флобера, и от Тrolлопа, и от Джордж Элиот, но наследие этих мастеров, безусловно сыграло свою позитивную роль в становлении и развитии Конрада-повествователя.

Если в прозе неоромантиков воздействие реалистического детерминизма проявляется преимущественно в сфере изобразительных фрагментов и в плахе повествования, то в неоромантической драме оно отразилось прежде всего на характере диалога. Это заметно и в тех произведениях где наиболее рельефно выражена романтическая традиция.

Такова, например, трагедия Гофмансталя *Эдип и сфинкс*, где примет романтического воздействия более чем достаточно: масштабные страсти нагнетаются с первого же акта, любовь (а не рок!) движет Эдипом в его действиях и, в частности, в борьбе со сфинксом, в финале — апофеоз любви Эдипа и Иокасты. Совершенно в романтическом ключе античная фабула перестраивается и перекраивается в угоду авторскому решению, герой самовыражается в пространных монологах. Но притом есть в отдельных сценах диалоги, сводящие героев с романтических котурнов, диалоги, в которых торжествует вполне реалистическая, земная мотивация происшедшего. Таков, например, диалог псаля со стражником в начале второго акта.

Примеры лишённого романтической приподнятости, а подчас и антипатетического, сгобренного иронией диалога находим и в сценах с участием купца Скарчьяфико в *Принцессе Грёзе* Ростана, и у О. Уайльда в *Герцогине Падуанской*, где, помимо всего, даже в антураже действия отнюдь не доминирует романтическая условность.

Взаимодействие двух совершенно различных стилевых начал, как правило, не носит в творчестве неоромантиков механистического характера. Собственно именно там, где происходит подлинная интеграция художественных завоеваний реализма середины века на фундаменте осознанного обращения к романтическому искусству как великому творческому источнику, и рождается новое качество, позволяющее говорить о неоромантизме как самостоятельном литературном течении.

романе 30–60-х годов XIX века. — *Методологические проблемы филологических наук*. Москва, 1987, с. 188–221.

³¹ Манн Т. *Письма*. — Москва, 1975, с. 302.

Стремление описать взаимодействие двух принципиально различных традиций в рамках одного течения приводит некоторых исследователей к механическому разрыву между категориями „метод” и „стиль”. Так, с точки зрения автора специальной работы об английском неоромантизме, в изучаемом течении превалирует романтический стиль в рамках реалистического метода³². Дискуссия о соотношении названных категорий могла бы увести нас далеко от конкретного предмета исследования; вспомним лишь давно доказанное положение о том, что метод и стиль отнюдь не безучастны друг к другу, что между художественным методом и стилем существуют сложные динамические связи. Нельзя игнорировать различия между этими категориями, но нельзя и представлять их в виде „полочек”, по которым можно раскладывать несовпадающие, на первый взгляд, художественные параметры. В результате такого подхода даже отдельное произведение выглядит не как художественная целостность, а как конгломерат различных частных признаков.

Пример несистемного подхода можно встретить в недавно изданной книге, где предлагается различать две разновидности неоромантизма: „гуманитарную и онтологическую”³³. По определению автора, „специфика творческого метода гуманитарного неоромантизма — в использовании тех или иных романтических приёмов при ведущей роли реалистического метода”; в основе же „онтологического неоромантизма” — „романтический творческий метод с использованием некоторых реалистических приёмов”³⁴. Из таких дефиниций можно понять, что метод существует как бы сам по себе, приёмы — сами по себе, а связи между стилем и методом попросту не принимаются в расчёт.

Неоромантизм — категория *историко-литературная*. У явления, определяемого этим понятием, есть более или менее чёткие исторические рамки, а именно — рубеж XIX и XX столетий. В социальном и философском контексте этого своеобразного исторического периода только и могла появиться та художественная тенденция, о которой идёт речь.

„В зависимости от национальных условий литературные течения могут быть выражены с разной степенью отчётливости...”³⁵. Замечание В. Жирмунского вполне приложимо к неоромантизму, отчётливо проявившемуся в разных национальных литературах, но с особой силой — в английской поэзии и прозе. Можно сказать, что в английской словесности впервые проявилось лицо этого сложного явления, позволяющее судить о его специфике. В других литературах неоромантизм в силу национально-исторических причин развивался либо слабее, либо в причудливых переплетениях с другими течениями и школами.

³² Бельский А. А. *Неоромантизм и его место в английской литературе конца XIX века*. — В кн.: *Из истории реализма в литературе Англии*. Пермь, 1980, с. 90—100.

³³ Царик Д. К. Указ. соч., с. 14.

³⁴ Там же, с. 15—16.

³⁵ Жирмунский В. М. *Сравнительное литературоведение. Восток и Запад*. — Ленинград, 1979, с. 147.

Известно суждение П. А. Вяземского о романтизме, высказанное им в 1824 г. в письме к В. А. Жуковскому: Романтизм как домовый: многие верят ему; убеждение есть, что он существует, но где его приметыв, как обозначить его? Как наткнуть на него налец?"³⁶. С тех пор, как были написаны эти слова, прошло более полутора веков. За это время термин „романтизм" обрёл в литературоведении более или менее определённые очертания, а остроумное сравнение пронизательного критика мы вспоминаем лишь в историко-литературном контексте.

Неоромантизм „появился на свет" значительно позднее, но и от той поры нас уже отделяет вековая дистанция, призывающая внимательнее приглядеться к этому оригинальному, но слабо изученному явлению. В самом деле, неоромантизм до сих пор остаётся загадочным „домовым", однако „открещиваться" от обиходного термина не более целесообразно, чем делать вид, что в этом вопросе давно уже всё выяснено.

В предпринятой выше попытке выделить основные признаки неоромантизма невозможно было обойти различные дискуссионные положения, всегда избыточные в слабо изученных вопросах. Такого рода дискуссионность не должна быть жупелом, отпугивающим специалистов. Напротив, она призвана стимулировать всестороннее исследование сложной, но интересной проблемы.

NEOROMANTYZM JAKO PRĄD LITERACKI

STRESZCZENIE

Przedmiotem rozprawy są rozważania nad swoistymi cechami neoromantyzmu jako prądu literackiego. Materiał badawczy zaczerpnięto z kilku literatur zachodnioeuropejskich, głównie z literatury angielskiej.

Rozprawa ukazuje związek genetyczny między neoromantyzmem a romantyzmem pierwszego trzydziestolecia XIX wieku. Omówione są tutaj konkretne przejawy tego zjawiska świadczące o charakterze sztuki romantycznej (jak np. upodobanie w egzotyce, galeria analogicznych typowych postaci, uprzywilejowanie pewnych gatunków literackich, dobór układów sytuacyjnych oraz znamienych „chwytów" (prijom) artystycznych lub tp. Przy tym wszystkim jednak neoromantyczny w swej twórczości wykorzystywali osiągnięcia prozy realistycznej połowy ubiegłego stulecia, co znalazło swe odzwierciedlenie zarówno w charakterze zaakceptowanej egzotyki, jak i w gatunkowej swoistości małych form prozatorskich oraz w rozwoju psychologizmu w prozie.

Zaistniała integracja romantycznych i postromantycznych ujęć w twórczości tak różnych pisarzy, jak R. L. Stevenson i J. Conrad, R. Kipling i O. Wilde, A. Conan Doyle i G. K. Chesterton, wielu pisarzy Młodej Polski, E. Rostanda, H. von Hofmannstahla, J. Londona i innych, pozwala mówić nie wprost o odrodzeniu romantyzmu w końcu XIX w. i na przełomie stuleci, lecz o pojawieniu się jakościowo nowego prądu literackiego, który zajął znaczące miejsce na barwnej mapie procesów literackich tamtego okresu.

Przełożył Jan Trzynadlowski

³⁶ Вяземский П. А. *Эстетика и литературная критика*. — Москва, 1984, с. 395.

NEOROMANTICISM AS A LITERARY TREND

SUMMARY

The essay deals with the problem of neoromanticism as a literary trend in Western national literatures, mostly — the English one. The existing viewpoints on the problem are being discussed. The author defends the historical concept of neoromanticism as it had been formed by the concrete historical and cultural situation.

The genetic connection between neoromanticism and the beginning of the XIXth-century romanticism is elucidated; some principal features of the trend (the tendency towards exotic characters and situations, the specific choice of genres, the peculiar system of characters, etc.) are described. Still, the neoromantics did not ignore in their art the XIXth-century realism's achievements; it was manifested in the way of presenting the exotic, in the increasing role of psychological insight in some genres of fiction, etc.

In the works of such different writers as R. L. Stevenson and J. Conrad, R. Kipling and O. Wilde, A. Conan Doyle and G. K. Chesterton, some representatives of „Młoda Polska”, E. Rostand, H. von Hofmannsthal, J. London &os, there occurred the integration of romantic and post-romantic devices. It can be termed not the revival of the canonical romanticism in the end of the XIXth century, but as the new literary trend which participated in the literary process of the period.

Mark Sokolianskij