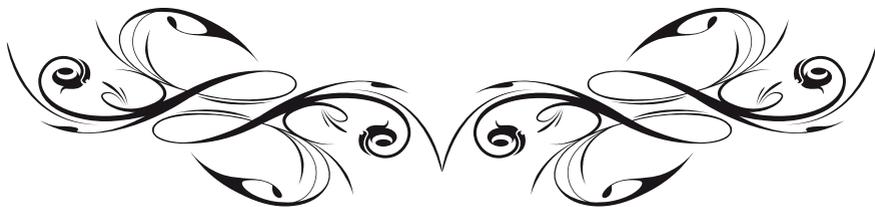


Розділ 3

ІСТОРІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО І ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА



УДК 792.03:[82.2:7.035] (4-15)

Марина Пономарёва

ИСТОКИ МЕТОДА РОМАНТИЗМА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ И ЕГО ДАЛЬНЕЙШАЯ ЭВОЛЮЦИЯ

Обычно возникновение романтизма как художественного метода определялось рубежом XVIII – XIX веков, то есть эпохой французской революции и последующими событиями (революция 1830). Как правило, ареной возникновения этого метода считается Франция, которая благодаря революции во главу всех политических и сословных проблем поставила третье сословие, то есть буржуазию, ремесленников и крестьян. Новаторство романтизма как метода не только в том, что активной социальной группой стало третье сословие. Важно то, что в среде ремесленников, промышленной буржуазии, обыкновенных служащих и даже крестьян романтики почувствовали общественную силу, которая выдвинула на первый план демократического героя. Художественная заслуга романтиков заключается в том, что эта личность из третьего сословия обладала не менее высокими духовными свойствами, чем дворяне, которые прежде были основными героями искусства. В героях из простонародья романтики увидели высочайшие гуманные качества, самоотверженность, чувство чести, не уступающие дворянству. Впервые такой герой появляется в романе Стендаля «Красное и черное». Это Жюльен Сорель, очень скромный

учитель, нанятый богатым дворянином для обучения его сыновей. Но постреволюционная ситуация воспитала в Жюльене Сореле гордость гражданина и человека, а также некоторый авантюризм и смелую дерзость, позволившую ему считать себя внутренне Наполеоном, поклоняться Наполеону и испытать силу в эксперименте любви к госпоже де Реналь, супруге дворянина, в доме которого он жил.

Новый тип героя и его душевные качества привлекли к себе внимание огромного количества писателей. Среди героев, которых создавали романтики были не только простолюдины. Здесь были и разорившиеся дворяне (такие как Дидье в драме «Марьон Делорм» Виктора Гюго и Эрнани в его одноименной пьесе). Здесь уместно вспомнить глубоко страдающего духовно мощного героя Байрона Чайльда Гарольда и главного героя его поэмы «Корсар». Перечислять писателей и драматургов-романтиков пришлось бы долго. В этой плеяде сверкали ослепительные звезды, такие как Пьер Мериме, Жорж Санд, Альфред де Мюссе, Роберт Шелли. К романтическим героям можно отнести в какой-то мере и героев Шиллера. Великий «Фауст» Гете также не лишен романтизма. Однако проявление черт романтизма началось значительно раньше, чем принято считать.

Цель статьи – проследить эволюцию метода романтизма: от его истоков (Расин, XVII век) – к Альфреду де Мюссе и Виктору Гюго (XIX век), выявив различия в воззрениях романтиков.

Формирование черт романтизма в произведениях поэтов-романтиков является предметом исследования, а его материалом – теоретические труды и пьесы поэтов-романтиков, чье творчество даёт представление о генезисе романтизма.

Романтический метод прочно вошел не только в прозаическую литературу, но и породил мощных героев-индивидуалистов, которых играли в театре великие актеры. Несмотря на то, что писатели-романтики были гражданами разных стран и во многом отражали особенности мышления и духовной жизни своих стран, их героев объединяли общие черты: загадочность происхождения и жизни, непокорность законам времени, яркость и независимость характера, твердое отстаивание собственных идеалов. Романтизм оказал огромное влияние на всю жизнь Европы. Даже в творчестве реалистов, как в их прозе, так и пьесах четко выявляются черты романтической эстетики. Достаточно назвать Бальзака, причем не пьесы, а романы: почти в каждом из его 95 романов есть прекрасно написанные романтические эпизоды.

Б. Реизов, крупнейший исследователь западноевропейской литературы, считает, что романтизм выявил себя впервые в драме Шиллера «Вильгельм Телль». Но ведь романтизм не родился в одной конкретно взятой стране, хотя Германия в этом сыграла огромную роль, ибо не только теоретики романтизма, братья Август и Фридрих Шлегели, но и ряд других философов писали о романтическом духе всей немецкой культуры. Реизов опирается в своих исследованиях в основном на немцев. Это объяснимо. Создатели классической немецкой философии рассматривали всю культуру и искусство Германии именно с позиций этой философии. Дух романтизма пронизал творчество не только Шиллера и других поэтов. Его дыхание ощущалось уже в древних творениях Софокла, в «Божественной комедии» Данте, в творениях Шекспира. Он дал себя знать в трагедиях Расина, в творчестве А. де Мюссе; как господствующий метод утвердился в творчестве Виктора Гюго. И хотя исторически Расин рассматривается как великий классицист, создатель трагедий «Федра», «Гофолия», мощное изображение в них человеческих страстей, эмоциональная стихия дают право видеть Расина у истоков романтизма.

Романтизм присущ всем формам искусства, даже в наше время, если это настоящее искусство. Не случайно, Бенжамен Констан, поэт, современник Стендаля и Гюго писал: «Романтизм во всех сферах, и особенно в театре утверждает новые принципы художественного творчества и драматического, в частности: смешение трагического и комического, романтическую иронию, осуществляющуюся в драмах Шекспира, требует показа событий, а не рассказа о них, как это было у классицистов» [10, с. 19].

Вся героика и духовный взлет людей третьего сословия, как показали романтики, определились идеями Великой французской революции. Сломался многовековой феодальный уклад. Трагические события этой ломки обусловили интерес общества не только к политике, социальным вопросам, но и к искусству – к музыке, литературе, живописи, поэзии и, конечно, к театру. Театр, как известно, более консервативен, чем другие виды искусства. Он труднее расстается с многовековыми традициями. Именно революция содействовала серьезным изменениям в театральном искусстве. Романтизм широко охватил не только драматургию и театр, романтизм выразил себя в музыке (Берлиоз) и живописи (Делакруа). Причем, проникновение музыки в театр в эту эпоху проявило себя наиболее интенсивно. В романтической музыке ярко выразилось стремление к театрализации. А литературу и драматургию

романтизма сближает с музыкой обращение прежде всего к чувствам, эмоциям и страстям человека, что в самой природе музыки как вида искусства. Вот почему особое внимание романтиков привлекала мелодрама. Мелодрама акцентирует и эмоции, и переживания, и страсти. Она служила фундаментом романтической драмы.

Романтики пытались соединить политические проблемы с нравственными. К примеру, можно коснуться таких драматургов, как Шекспир и Шиллер. Если в Шекспире видели не только исторический показ эпохи, предшествовавшей XVI веку, но и политические страсти и битвы, связанные с проблемой власти, хотя и раскрытые через столкновение мощных, действенных характеров, то Шиллер воспринимался как поэт, утверждающий нравственный закон как основу существующего государства. Пролить кровь во имя власти – безнравственно, бесчеловечно; только мораль и нравственность способны утвердить гармонию бытия.

В основе мировоззрения романтиков лежало трагическое ощущение жизни. Оно определялось разладом личности после революции, личности, возмнившей себя свободной от законов общества, которое порабощает эту личность. Но в реальности такой свободы не ощущалось. И как правильно пишет Стендаль: «личность романтизма не может вступить в героический поединок только с нравственным законом, ее сознание зависит и от политической ситуации» [17, с. 40]. Это – основная идея романа Стендаля «Красное и черное». Общество в силу своей структуры не может дать личности той свободы, к которой стремились романтики. Поэтому их свобода воспринималась индивидуально, и трагедия романтизма – это трагедия раздвоенного индивидуалистического сознания. Вот почему романтическая драма создала мощного героя-индивидуалиста, жаждущего свободы, но не имевшего сил ее осуществить. Все это выражалось в ярчайших монологах, в конфликтах с представителями высших сословий, а порой и гибелью героя. Достаточно вспомнить ряд драм А. де Мюссе, В. Гюго и даже некоторых античных авторов, в эстетике которых уже заявляли о себе тенденции будущего романтизма. Мелодраматизм присущ изначально драме романтиков. Даже «Федра» великого Расина несла в себе это начало. Итак, мелодрама – это путь к романтической драме.

Романтизм требует диалектики страстей и мыслей, которые в свое время так точно разработал Жан Расин. И не случайно Стендаль пишет, что Расин был романтиком, т. е. драматургом, созвучным первой четверти XIX в.: «Я, не колеблясь, утверждаю, что Расин был роман-

тиком: он дал маркизам при дворе Людовика XIV изображение страстей, смягченное модным в то время чрезвычайным достоинством, из-за которого какой-нибудь герцог 1670 года даже в минуту самых нежных излияний родительской любви называл своего сына не иначе, как “сударь”» [17, с. 37].

Если обратиться к трагедии XVII века Расина «Федра», то сразу ощущается, что борьба страстей приобретает сильный характер. Здесь проявилось нехарактерное для классицизма обнажение страсти, мощное изображение чувства. Героиня трагедии неспособна противостоять своей страсти. Победила страсть, а не долг, чувство оказалось сильнее и подчинило себе долг. Гармония, которую так строго культивировали классицисты, была разрушена. В душе героини возник хаос чувств, страстей, переживаний, что весьма характерно для романтиков. Страстная, душевная борьба Федры, необузданность ее эмоциональной стихии можно считать преддверием романтизма.

Романтики отвергали законы классицизма. Достаточно вспомнить баталию между ними, которая случилась в «Comédie Française» на спектакле по драме Гюго «Эрнани» (февраль, 1830). Премьера этой пьесы явилась значительным событием в истории романтизма. Здесь решалась судьба романтической драмы. К тому же сюда примешивались политические пристрастия. Классицисты пытались провалить пьесу, освистывая ее, не давая актерам играть, но сторонники романтизма сделали все, чтобы спектакль был сыгран до конца.

Классицисты не приняли романтической драмы в силу демократизации героев и ситуаций. Классицисты – сторонники абсолютной монархии, вложили в эстетику классицизма свое видение образа жизни высшего дворянского общества, хотя с движением истории классицизм стал общенациональной культурой Франции не только века, но и более поздних веков, вплоть до сегодняшнего дня. В названной пьесе благородный герой вовсе не король, а бродяга Эрнани. И этот бродяга посмел обратиться к королю с простым вопросом, не назвав титулов короля, и вообще как человек к человеку. Это оскорбило классицистов, но окончательно вывело их из себя то, что король спокойно, как простой смертный ответил: «*Уж полночь скоро!*» [5, с. 201]. Романтизм не зафиксировал своих правил, как классицизм. Он развивался. Поэтому нельзя пройти мимо того этапа романтизма, который был представлен прекрасным французским поэтом и драматургом А. де Мюссе. Он был романтиком и в то же время насмеялся над романтическими приемами, над самой схемой романтических пьес. В стихотворении «Гайные

мысли Рафаэля французского дворянина» (1831) он писал: *«Ты, классик розовый, старательно побритый, Ты, бледный, сумрачный романтик с бородой! Эллада мертвая – вот одного условье, Другой же носится во мгле средневековья, На вашей стороне я вел когда-то бой. Дал сотню выпадов, большой добился чести, Прорвал свой барабан – и вот сижу на нем, И на моем столе Расин с Шекспиром вместе, И с ними Буало, простивший их во всем»* [12, с. 126]. Вот почему его герои двойственны: они наблюдают за своей страстью и в то же время смеются над ней, что особенно чувствуется в ранних пьесах Мюссе («Испанские и итальянские сказки», 1830). Мюссе считал, что человек недобр от природы, в нем самом заложено зло, поэтому конфликта личности и общества нет. Мюссе даже написал об этом Гюго: «Каждый индивидуум зол по своему. Но он обязательно зол. Попробуйте нанести удар его честолюбию или славе, он взорвется звериной злобой» [11, с. 11]. Мюссе уверен, что все люди одиноки, но одиночество, духовная исключительность осознаются как путь к свободе: *«Творческий восторг – брат страданий / Поля сражений людей дают обильную жатву / Но прогнившая земля / Может произвести благотворный хлеб»* [там же, с. 25].

Вершиной драматического творчества А. Мюссе является его историческая драма «Лоренцаччо». Историческая личность Лоренцо Медичи увлекла Мюссе. Он находил некое тождество между положением Лоренцо и своим собственным (в моральном плане) и посвятил ему свою драму. Но кто же таков Лоренцо Медичи? В истории Италии в эпоху Возрождения Лоренцо Медичи играл большую роль. Он был незаконным сыном папы Климента VIII и двоюродным братом Алессандро Медичи, флорентийского герцога. Он же стал убийцей Алессандро. Лоренцо Медичи, его судьба постоянно привлекали к себе философов и историков разных эпох, но особенно эпохи Возрождения в Италии («Флорентийская хроника» Бенедетто Варки). Алессандро был жестоким человеком, узурпатором, самовлюбленным деспотом. Вся Флоренция трепетала при упоминании его имени. А рядом с ним свободолюбивый принц крови, вероятный наследник трона, мечтавший о низвержении тиранической власти даровании свободы своей стране. Подобно дону Карлосу из одноименной драмы Шиллера, Лоренцо рос среди лицемерия и лжи, но подобно римскому Бруту задался сверхчеловеческой мыслью переделать мир. Ради борьбы с тиранией Лоренцо жертвует собой, но он никем не понят, он даже презираем и кончил дни заурядным убийцей. Если вспомнить «Гамлета», рожденного Шекспиром в Англии, то насколько он духовно выше Лоренцо!

Гибель Гамлета – гибель героической личности, чего нельзя сказать о Лоренцо. Еще при жизни его называли низким простонародным именем Лоренцаччо.

Таким образом, становится ясным, почему А. де Мюссе обратился к образу Лоренцо Медичи. В самой сути взаимоотношений этого принца с другими и, в первую очередь, с Алессандро и придворными заложена чисто романтическая идея. Протест, одиночество, тайна происхождения, благородство. Так как творчество Мюссе совпало с эпохой романтизма, т. е. с послереволюционной эпохой, то тема драмы, которую он задумал создать, и обращение к образцу одинокого протестанта, определили новые тенденции его творчества. Он предвосхитил взгляды Гюго и Дж. Байрона. В подтверждение этой мысли можно привести слова Лоренцо: *«Юность моя была чиста, как золото. За двадцать лет молчания в моей груди накопились молнии; пожалуй, я и на самом деле превратился в грозовую искру, потому что однажды ночью, сидя среди развалин древнего Колизея, я встал, сам не знаю почему, и поднял к небу увлажненные росой руки и поклялся, что один из тиранов моей отчизны умрет от моей руки»* [12, с. 511].

Одиночество и диалектика душевного состояния в драме Мюссе «Лоренцаччо» несли дух романтизма. Великий француз, писатель Эмиль Золя и другой великий француз, актер Фредерик Леметр считали «Лоренцаччо» самым совершенным произведением Мюссе, предшествующим драматургию В. Гюго.

Виктор Гюго признан в Европе вождем романтизма. Его «Предисловие к драме «Кромвель» стало общепризнанным манифестом романтизма, а его драмы воспроизводили в действии теорию романтизма, созданную им. В мировоззрении Гюго лежит трагическое ощущение жизни. Герой Гюго – цельная натура, но бесконечно одинокая (драмы «Эрнани», «Руи Блаз»). Все драмы Гюго, по сути, являются иллюстрацией его теории романтического театра и литературы. Если глубоко проанализировать его манифест романтизма, то станет ясно, что помимо героев Гюго – Жана Вольжана («Отверженные»), Квазимодо («Собор Парижской Богоматери»), Гуинплина («Человек, который смеется») – стоит вспомнить Жюльена Сореля из романа Стендаля «Красное и черное».

Гюго принял революцию, которая вывела на историческую сцену представителей третьего сословия. Он даже написал «Оду к революции», в которой есть строки, полные революционного пафоса: *«Мы безоружны? Вздор, / А вилы, а камень – тружеников друг! /*

Камней набрать, что хватит силы / Из двери крепкий вырвать крюк! / И смело в бой ступить, в надежду! / Великой Францией, / Как прежде, народом вольным / Встанем вновь! / Свершая праведное мщенье, себя избавим от презренья, / С Отчизны смоем грязи кровь!» [5, с. 75].

Гюго сознательно демократизирует своих персонажей. Марьон Делорм – куртизанка и подкидыш Дидье («Марьон Делом»), Эрнани – лесной разбойник («Эрнани»), Рюи Блаз – лакей («Рюи Блаз»), Жильберт – чеканщик («Мария Тюдор») и другие. Но ни один из них не поступится своим достоинством и честью перед дворянами, даже королем и могучим кардиналом. Более того, герои Гюго вступают с ними в отношения, которые унижают именно дворянство, невзирая на титулы. Даже короли у Гюго выглядят подлыми («Король забавляется») по сравнению с демократическими героями. Он выступает против законов классицизма в своем манифесте («Предисловие к драме «Кромвель»). Но если вчитаться в его произведения, то отдаленное эхо классицизма здесь ощущается. Сам того не желая, Гюго вкладывал в уста своих героев огромные монологи, напоминающие не столько по смыслу, сколько по форме монологи героев классицистов, хотя писал он не александрийским стихом, а вольными стансами. Структура конфликта его произведений, как правило, столкновение добра и зла, то, что у классиков называлось «долг» и «чувство». Добро, по Гюго, это и есть чувства персонажей. Зло – социальная реальность. Наконец, самое главное в том, что систему этого конфликта он уже объясняет чисто романтически, вводя в обиход драмы так называемую «теорию гротеска».

Гротеск стал основой изображения конфликта, о котором мы говорили, то есть столкновение добра и зла. Но если у классицистов это столкновение связано с личным чувством человека и понятием государственного долга, то у Гюго это выражено в том, что внешние данные героя, доведенные до предела в своем негативе внутренне ничего не определяют в человеке, ибо душа человеческая наполнена благородством, гуманностью, добротой. Добро лишено гротеска, поскольку, чем больше автор увеличивает положительное начало в жизни, красоту личности, благородство, тем прекраснее становится герой. Гюго широко пользовался этим приемом. По такому принципу он создавал характеры героев. Уродство внешнее, доходящее до крайности и благородство внутреннее, тоже доходящее до крайности. Этим сопоставлением романтики подменяли диалектику характера, психологические мотивы поведения героев. Гротеск, тем самым стал неотъемлемой чертой романтизма.

Романтический герой постоянно утверждает свое неприятие мира. Однако это отношение к миру выражается лишь в страстных монологах, т. е. он скорее теоретизирует, чем действует. Неудивительно, что Б. Реизов увидел исток романтизма в творчестве Шиллера, о котором известно, что его герои не столько действуют, сколько теоретизируют, почему и являются рупорами идей. Надо учесть, что герои романтиков, даже самые преступные, сохраняют благородство души, которого, как утверждают романтики, было лишено дворянское общество. Эти герои благородно любят и ненавидят, благородно убивают и даже, став изгоями общества, все равно остаются благородным («Марьон Делорм» В. Гюго, «Лоренцаччо» А. де Мюссе, «Манфред», «Каин» Байрона). Та же задача стояла и перед актерами, которые исполняли роли этих героев. Они должны были быть не менее благородными, чем их персонажи.

Таким образом, театральный спектакль не только духовно близок романтикам, но новым в нем было то, что, на сцену вышел герой-индивидуалист, который отличался высоким взлетом своего духа и своего разума. Достаточно вспомнить таких актеров как Томазо Сальвини, Эдмунд Кин, Фредерик Леметр.

Романтические настроения, неудовлетворенность настоящим были всегда. Это общее, вневременное состояние человечества. Особенно такие настроения рождались в период политических сломов в обществе, хотя содержание романтических идей, как и эстетики, не всегда совпадало. Например, в немецком романтизме, на который большое влияние оказала идеалистическая философия и образ жизни немцев, что четко выразило себя в творчестве Шиллера и в пьесе Вагнера «Крест у Балтийского моря», наиболее характерной для немецкой драмы XVII–XVIII веков, дало себя знать даже в «Фаусте» И. Гете и в повестях Т. Гофмана.

ВЫВОДЫ. Подводя итог сказанному выше, можно предположить, что процесс становления романтизма начался раньше, чем свершилась Великая французская революция. Как показано в статье, элементы романтической эстетики мы находим уже у Расина, а далее в XIX веке – в творчестве Альфреда де Мюссе и Виктора Гюго, представляющего вершину романтизма. Последний создал теоретический закон эстетики романтизма, благодаря которому и по сей день Гюго воспринимают как вождя романтизма.

Итальянский романтизм обрел героическое звучание, ибо четко выразил себя в период борьбы за освобождение Италии от чужеземцев,

борьбы носящей яркий романтический характер, возглавляемой легендарным Гарибальди. В порядке уточнения расшифруем слово «мафия» (Movimento anti-francese italiano – итальянское антифранцузское движение). Именно в рядах Гарибальди воспитались выдающиеся актеры Италии первой половины XIX века, такие как Густаво Модена, Томмазо Сальвини, Эрнесто Росси, в игре которых ощущалось пламя революционного подвига. Можно сказать, что в Италии романтизм, как и во Франции, вызвал духовную революцию общества. Важно, именно романтизм создал высокий страстный трагический театр во всех странах.

Драмы романтиков не допускались на сцены национальных театров Франции и других стран, ибо национальные театры возглавлялись представителями королевской власти и в основном обслуживали зрителей-дворян. Поэтому демократизм романтиков, так сильно выявивший себя в их драматургии, оскорблял дворянскую честь зрителей и был абсолютно для них неприемлем. Попытка поставить «Эрнани» в Комеди-Франсез завершилась, по сути, дракой между сторонниками Гюго и его противниками. Удел драматургии романтиков – сцены театров предместий больших городов и столиц. Исключением была Италия, поскольку страна вела национально-освободительную борьбу. Тот факт, что к драматургии романтиков впоследствии обратились самые разные театры – это высокая победа романтизма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Андреева Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. *История французской литературы* / Л. Г. Андреева, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. – М. : Высшая школа, 1987. – 543 с.
2. Аникст А. *Теория драмы на Западе в первой половине 19 века. Эпоха романтизма* / А. Аникст. – М. : Наука, 1980. – 340 с.
3. Брахман С. *Предисловие. Гюго В. Отверженные* / С. Брахман. – М. : Худ. литература, 1948. – С. 3–24.
4. Буало Никола. *Поэтическое искусство* / Никола Буало. – М. : Худ. литература, 1957. – 107 с.
5. Гюго В. *Драмы* / В. Гюго. – М. : Искусство, 1958. – 645 с.
6. Гюго В. *Стихи и поэмы*. / В. Гюго. – М. : Искусство, 1939. – 135 с.
7. Гюго В. *Избранные сочинения* : в 2-х т. – Т. 2. *Кромвель* / В. Гюго. – М.-Л. : 1952. – С. 477–522.
8. *История Западноевропейского театра* [Под ред. С. С. Мокульского, Г. Н. Баяджиева]. – М. : Гос. изд., 1963. – С. 43–370.
9. *История зарубежной литературы XIX века* [Под ред. Н. А. Соловьевой]. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 212–306.

10. Констан Б. Романтическая школа. / Б. Констан. – Париж, 1827. С. 19.
11. Мюссе А. Письма о времени / Альфред де Мюссе. – М. : Искусство, 1936. – 125 с.
12. Мюссе А. Избр. произв. // в 2-х т. Т. 1. / Альфред де Мюссе – М. : Худ. литература, 1957. – 623 с.
13. Мюссе. Предисловие к драме «Лоренцаччо» / Альфред де Мюссе. – Париж, 1836. – С. 3–7.
14. Пави Патрис. Словарь театра / Патрис Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
15. Расин Ж. Сочинения. В 2-х т. – Т. 2 / Ж. Расин. – М. : Искусство, 1984. – 464 с.
16. Реизов Б. Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика / Б. Г. Реизов. – Л. : Наука, 1974. – С. 309–358.
17. Стендаль. Расин и Шекспир // Собрание сочинений. – Т. 9. / Стендаль. – Л. : Гослитиздат, 1938. – С. 35–112.
18. Стендаль. Червоне і чорне / Стендаль. – К. : Дніпро, 1977. – 492 с.
19. Трескунов М. С. Альфред де Мюссе. Вступительная статья / Альфред де Мюссе. Избранные произведения : в 2-х т. – Т. 1. / М. С. Трескунов. – М. : Худ. литература, 1957. – С. 3–44.
20. Трескунов М. Драматургия Виктора Гюго. Вступ. статья. Гюго В. Драмы / М. Трескунов. – М. : Искусство, 1958. – С. 3–44.
21. Шекспир В. Избранное. Часть 1 / В. Шекспир. – М. : Просвещение, 1984. – 340 с.
22. Victor Hugo par Perche Louis / Louis Perche. – Edition Pierre Sechers. France, 1968. – 223 с.

ПОНОМАРЁВА М. ИСТОКИ МЕТОДА РОМАНТИЗМА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ И ЕГО ДАЛЬНЕЙШАЯ ЭВОЛЮЦИЯ. Рассматриваются истоки метода романтизма в западноевропейской драматургии в несколько более широких границах.

Ключевые слова: генезис романтизма, эстетика романтизма, эволюция, художественный метод, западноевропейский театр, мелодрама, фундамент романтической драмы.

ПОНОМАРЬОВА М. ВИТОКИ МЕТОДУ РОМАНТИЗМУ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ТА ЙОГО ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК. Розглядаються витоки романтизму в західноєвропейській драматургії в дещо ширших межах.

Ключові слова: генеза романтизму, естетика романтизму, еволюція, художній метод, західноєвропейський театр, мелодрама.

PONOMARIOVA MARINA. THE ORIGINS OF THE METHOD OF ROMANTICISM IN WESTERN EUROPEAN DRAMA AND ITS FUTHER DEVELOPMENT. Consider the origins of the method of Romanticism in the West European drama. Romanticism genesis is also considered in the article in wider principles.

Key word: genesis of Romanticism, aesthetics of Romanticism, evolution, artistic method, the Western European theater, melodrama.

УДК 821.161.1-3 Говорухо-Отрок. 09

Ольга Калениченко

**К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТА В ПЬЕСЕ «В БОЛОТЕ»
И «ИСТОРИИ О БРИТАНСКОМ КОРОЛЕ ЛИРЕ...»
Ю. Н. ГОВОРУХО-ОТРОКА**

Ю. Н. Говорухо-Отрок – писатель и драматург, в молодости разделявший взгляды народников, а затем, во время заточения в одиночной камере в Петропавловской крепости и в тобольской ссылке, пришедший к идеям либерализма, довольно долго жил в Харькове, печатался в «Южном крае», «Мире», «Вестнике Европы» и «Русском обозрении». Народническая критика во главе с Н. Михайловским не простила «поправения» писателя, и благодаря ее стараниям творчество Говорухо-Отрока было забыто на долгое время. Однако представляется, что его пьеса «В болоте» и рассказ «История о британском короле Лире и о трех его дочерях» интересны для современных читателей и исследователей, так как отражают определенные тенденции развития русской литературы конца XIX века.

Цель исследования – выявить типы интертекстуальных связей в сочинениях Ю. Н. Говорухо-Отрока и рассмотреть функциональные значения используемых писателем цитат и реминисценций.

Термин «интертекстуальность» обозначает «общую совокупность межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам» [3, с. 261]. Рассмотрим с этой точки зрения «Историю о британском короле Лире и о трех его дочерях».

«История...» была напечатана в январском номере ежемесячного журнала для юношества «Родник» за 1883 г. Очевидно, что в этом