

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Маньковская Н.Б. — Человек действия французского романтизма. Эстетические взгляды Виктора Гюго и их воплощение в поэзии и драматургии // Культура и искусство. – 2023. – № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.8.39409 EDN: VRFGGR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39409

Человек действия французского романтизма. Эстетические взгляды Виктора Гюго и их воплощение в поэзии и драматургии

Маньковская Надежда Борисовна

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии РАН

119019, Россия, г. Москва, ул. Гончарная, 12

✉ mankowskaya.nadia@yandex.ru



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.8.39409

EDN:

VRFGGR

Дата направления статьи в редакцию:

15-12-2022

Аннотация: Предметом исследования является фундаментальная философско-эстетическая проблематика в романтической эстетике одного из ее лидеров во Франции – Виктора Гюго. Прослежена эволюция его эстетических воззрений – от приверженности эстетике классицизма и роялистским взглядам до сложившейся теории и художественной практики романтизма, окрашенных демократическим пафосом. Выявлено ядро эстетики Гюго – оригинальная концепция гротеска, нашедшая убедительное воплощение в его поэзии, драматургии, исторических романах. Рассмотрены такие магистральные темы как соотношение трагического и комического, прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, содержания и формы, свободы и упорядоченности, исторической правды и вымысла в искусстве, романтической символизации в контексте становления концепции художественной сущности романтизма у Гюго. Проанализированы особенности его художественно-эстетической концепции, связанные с национальной спецификой искусства, местным колоритом, проблематикой художественного вкуса, вдохновения, воображения, эстетического наслаждения, художественного стиля, гения, таланта. Основным выводом проведенного исследования является заключение о том, что вся эта

тематика составляет основу суждений Гюго о характере романтической драмы как вершины поэзии XIX века и ее отличий от классицистической трагедии. Многоаспектность настоящего исследования предопределила применение ряда методологических подходов: философско-эстетический подход, искусствоведческий анализ, компаративистский, междисциплинарный методы. Особый вклад автора заключается в том, что изучение эстетической теории и художественной практики Гюго основано на оригинальном материале. В статье проведен сравнительный анализ воплощения эстетических взглядов Гюго в различных видах и жанрах искусства. Такое исследование в отечественной науке предпринято впервые.

Ключевые слова:

Гюго, эстетика, искусство, романтизм, драматургия, гротеск, трагическое, комическое, возвышенное, низменное

Эстетические воззрения Виктора Гюго, эмблематичной фигуры французского романтизма, органично связаны с многообразными аспектами его творчества в целом как прозаика, поэта, драматурга, художника, публициста. На протяжении его долгой жизни они претерпели существенную эволюцию – от приверженности эстетике классицизма и роялистским взглядам до сложившейся теории и художественной практики романтизма, окрашенных демократическим пафосом. Пользующиеся широкой известностью романы «Собор Парижской Богоматери» и «Отверженные» и поныне вдохновляют на создание опер, балетов, мюзиклов, фильмов, театральных спектаклей по их мотивам во многих странах мира. Вместе с тем размышления собственно эстетического характера связаны у Гюго не столько с его монументальными романтическими полотнами, сколько с поэтическими и драматургическими произведениями, ранними романами на исторические сюжеты, ко многим из которых он писал предисловия, содержащие квинтэссенцию его взглядов на искусство, творчество и миссию художника.

Ядром эстетики Гюго стала оригинальная концепция гротеска, нашедшая убедительное воплощение в его художественных произведениях. Эстетические искания писателя связаны с проблемами соотношения трагического и комического, прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, содержания и формы, свободы и упорядоченности, исторической правды и вымысла в искусстве, романтической символизации в контексте становления его концепции художественной сущности романтизма. Как и другие французские романтики, он уделял существенное внимание вопросам национальной специфики искусства, местного колорита, проблематике художественного вкуса, вдохновения, воображения, эстетического наслаждения, художественного стиля, гения, таланта. Вся эта тематика составляет основу его суждений о характере романтической драмы как вершины поэзии XIX века и ее отличий от классицистической трагедии.

Виктор Мари Гюго (1802-1885) родился в Безансоне, в семье генерала наполеоновской армии Жозефа Леопольда Сигисбера Гюго и убежденной роялистки Софи Требуше, дочери судовладельца. У него было два старших брата – Абель и Эжен. По делам службы отца семья часто меняла местожительство – от Марселя, Корсики, Эльбы до Италии и Мадрида (в Испании Виктор посетил городок Эрнани в Стране Басков), периодически возвращаясь в Париж. Эти путешествия еще в детстве во многом определили романтический настрой будущего писателя. Когда мальчику было одиннадцать лет, он переехал с матерью в столицу Франции – к тому времени она

рассталась с мужем. Здесь он поступил в лицей Людовика Великого [См.: 22; 26; 31; 32].

В четырнадцатилетнем возрасте Виктор пробует себя в драматургии и поэзии. Его первые писательские опыты получают благосклонный прием на поэтических конкурсах – почетный отзыв за стихотворение «Преимущества обучения» (1817) и премии за поэму «Верденские девы» и оду «На восстановление статуи Генриха IV» – предвестницы его будущей «Легенды веков». В 1819-1821 гг. Гюго активно печатается в основанном его старшим братом Абелем журнале «Литературный консерватор» (литературном приложении к роялистскому католическому журналу «Консерватор») – вскоре Виктор стал его главным редактором. Его сатира «Телеграф» и «Ода на смерть герцога Беррийского» снискали ему репутацию роялиста и монархиста.

К этому периоду относятся ранняя проба пера Гюго в историческом жанре, роман Бюг-Жаргаль ^[2] (1818 г. – первый вариант опубликован в 1821 г.), посвященный восстанию негров в 1791 г. во французской колонии Сан-Доминго ^[1], а также первые эстетические опыты молодого литератора, связанные с размышлениями о характере французского исторического романа и сохранении традиций французской литературы в духе классицистической эстетики – «Вальтер Скотт» («Литературный консерватор, декабрь 1819 г.), «Легенда о Монтрозе». «Ламмермурская невеста» (там же, май 1820 г.).

Кумир молодого Гюго – Рене де Шатобриан, он заявляет, что хотел бы быть Шатобрианом, или никем ^[37, с. 339]. Его ориентир в области исторического романа – шатобриановская эпическая поэма в прозе «Мученики, или Триумф христианской веры» (1809)». К умению наблюдать, замечает Гюго, ранний французский романтик присоединил свой творческий гений, воображение, которое умеет живописать, что и позволило ему стать великим писателем. Размышления о творчестве Вальтера Скотта приводят Гюго к выводу о необходимости создания исторического романа нового типа, в котором исторические события воплощали бы дух времени. Достоинство произведений шотландского писателя он видит в том, что они почти всегда так же правдивы, как то, что он наблюдает в жизни. «Глупость слепа: талант наблюдателен...»; «когда талант развит до такой степени, он больше, чем талант» ^[3, с. 431, 433]. Романтические истории Скотта вызывают у него восхищение – ведь у этого писателя, наделенного блестящим воображением, сюжеты романов всегда основаны на чем-то реальном, и то, что в них не правдиво, всегда правдоподобно, «и если иногда вы не читаете историю людей, то уж всегда историю человеческого сердца» ^{[3, с. 432][2]}.

Существенное внимание Гюго уделяет национальным особенностям исторического романа, местному колориту. Погружаясь в творческую лабораторию «Великого Шотландца», он отмечает, что характеры его персонажей хорошо обрисованы и обоснованы; и если кто-то из них выглядит немного странным, то это только потому, что они таковы и в действительности. У каждого из них столько человеческого, сколько это возможно при их нравах; но именно живое описание этих нравов придает романам Вальтера Скотта неповторимый оттенок оригинальности. «Сэр В. Скотт – шотландец: достаточно прочитать его романы, чтобы понять это. Его приверженность к сюжетам из истории его родины доказывают его любовь к Шотландии; страсть к старинным обычаям такова, что он описывает их со всей тщательностью... <...> а благоговейное преклонение перед национальным характером позволяет ему снисходительно описывать и его недостатки» ^[3, с. 433].

Эти идеи нашли воплощение во втором историческом романе Гюго «Ган Исландец» ^[4],

написанном два года спустя после «Бюг-Жаргаля» (опубликован в 1823 г.). Этот приключенческий роман в готическом стиле явно окрашен романтической атмосферой. Автор обращается в нем к Средневековью, действие происходит на европейском Севере, большое внимание уделено местному колориту, что свойственно для эстетики и искусства французского романтизма в целом. Его юный герой, Орденер Гульденьлю, сын вице-короля Норвегии, благороден и храбр. Ради спасения любимой девушки, дочери по навету врагов брошенного в тюрьму великого канцлера королевства, он, невзирая на козни интриганов, бесстрашно пускается в невероятные приключения на фоне грандиозной северной природы. Его подстерегает множество опасностей, в том числе встреча с разбойником Ганом Исландцем – неуязвимым человеком-зверем, злобным кровопийцей. Описание автором жестоких нравов той эпохи создает мрачную атмосферу, контрастирующую с возвышенными чувствами самоотверженных влюбленных.

«Ган исландец» был встречен читающей публикой и критикой довольно прохладно. Критический разбор этого романа Шарлем Нодье привел к знакомству автора и критика и послужил началом их дружбы. Оба они печатают свои произведения в журнале-альманахе «Французская муза» (1823-1824). В 1824 г. Нодье возглавляет Сенакль – первый литературный кружок французских писателей-романтиков, собирающихся на его квартире при библиотеке «Арсенал» (в него входят А. де Ламартин, В. Гюго, А. де Виньи, Э. Дешан, А. Гиро и другие литераторы). «Французская муза» становится печатным органом этого объединения. Атмосфера первого Сенакля, этой колыбели романтизма, серьезно повлияла на творчество Гюго [см.: 12; 13; 14; 28].

Специального внимания заслуживают рассуждения Гюго на раннем этапе становления его эстетических взглядов о прекрасном и безобразном – впоследствии они будут радикально пересмотрены. Прекрасное ассоциируется у него с простотой и непосредственностью литературного исполнения, безобразное же как удел посредственности вызывает отвращение. В зрелый период творчества именно парадоксальное сопряжение прекрасного и безобразного породит идею гротеска. Ее предвестником предстают суждения Гюго о литературном новаторстве Скотта, связанном с искусным соединением трагического и комического: «В. Скотт владеет великим искусством, он вызывает смех и слезы почти одновременно, и переход одного состояния в другое кажется настолько естественным, что контраст незаметен» [3, с. 432].

В статье «Дух великого Корнеля» («Литературный консерватор», январь 1820 г.) Гюго выступает страстным приверженцем этого столпа французского классицизма, считая его великим трагиком [см.: 5, с. 434], но при этом резко критикует эпигонов классицизма, связывая с ними упадок современной литературы. Однако в том же номере журнала в статье «О гении» уже намечается отход от классицистических принципов в пользу романтического языка страстей.

Настаивая на «величии простоты» в искусстве, Гюго исходит из того, что язык великих страстей и событий понятен всем. Ссылаясь на античные Афины, он пишет о том, что великих людей порождают волнения, а не порядок, как в Спарте. «Вот почему большинство великих людей рождаются в моменты особого подъема народных масс. Гомер – в героические века Греции; Вергилий – во времена триумvirата; Оссиан – на руинах своей родины и ее богов; Данте, Ариосто, Тассо – посреди судорог итальянского Возрождения; Корнель и Расин – в век Фронды; и, наконец, Мильтон – воспевая первое восстание у подножия кровавого эшафота Уайт-Холла» [8, с. 435].

Под страстями Гюго понимает осознаваемые стремления, мечты о главном по принципу

«все или ничего». Именно такие великие страсти рожают великих людей, которые обладают даром передавать другим свои мысли, заставить поверить себе. Суггестивное воздействие, заразительность – плод душевного волнения: чтобы взволновать, нужно самому быть взволнованным и действенно выражать свои чувства. Сказанное относится и к искусству: красноречие – это «действие, действие и еще раз действие; но как в моральной, так и в физической областях, чтобы передать движение, надо самому обладать им» [8, с. 434]. Различие же видов искусства молодой автор усматривает только в языке, исходя из того, что наши мысли представляют собой не что иное, как ощущения, и ощущения сопоставимые. Искусство в этом случае призвано различными способами выражать наши мысли.

На данном этапе рассуждений рациональное классицистическое начало уже окрашивается страстным романтическим порывом, однако продолжает настойчиво заявлять о себе. Не забывает автор и о принципе искусства классицизма «развлекая – поучать», настаивая на том, что «Гений – это Добродетель» [8, с. 436].

Эти настроения находят выражение в первом поэтическом сборнике Гюго «Оды и разные стихотворения (1822). Роялистская направленность вошедших в него произведений импонировала Людовику XVIII, назначившему автору ежегодную пенсию в 1200 франков. Драматизм событий окрашен в них лиризмом, предвещающем усиление романтической линии в поэзии Гюго [см.: 25]. Умеренность классицистической стилистики постепенно уступает место страстной эмоциональности душевного порыва.

Эта тенденция усиливается в сборнике «Новые оды» (1824). Авторское предисловие к нему знаменует усиление интереса Гюго к вопросам эстетической теории, связанное с поисками компромисса между классицизмом и романтизмом как двумя партиями в литературе, между которыми идет поэтическая война, не менее яростная и ожесточенная, чем война социальная. Однако сражения, по его мнению, плохой способ понять друг друга, нужны переговоры, проясняющие сущность классического и романтического жанров и характер соотношения между ними.

В поисках решения этой проблемы Гюго обращается к эстетическим идеям госпожи де Сталь, относившей классический жанр к дохристианской, а романтический – к христианской эпохе [3]. Однако буквальное понимание этого разделения он считает неправомерным – ведь тогда «Генриаду» Вольтера следовало бы считать произведением романтическим. Неприемлемо для Гюго и представление современных ему критиков о том, что романтическая литература – прерогатива исключительно XIX века, а романтизм как таковой – несовременное выражение еще незавершенной эпохи. Комментируя споры о происхождении этого термина, Гюго не склонен ассоциировать язык романтической литературы с романским или римским языком. Сам этот спор он считает бесплодным, как и отождествление романтизма с чем-то фантастическим, неопределенным и страшным. И саркастически замечает: «Пожелаем сил всем этим бедным запыхавшимся Сизифам, которые никак не могут вкатить свой камень на невысокий пригорок. <...> ...легковесная распря *романтиков* и *классиков* – это только пародия на действительно важный спор, волнующий ныне здравомыслящие головы, способные к размышлениям. Оставим же "Войну мышей и лягушек" ради "Илиады". <...> Между мышами и лягушками нет ничего общего, тогда как Ахилла и Гектора роднит их благородство и величие» [10, с. 439].

Предлагая собственное видение соотношения романтизма и классицизма, Гюго настаивает на том, что истинный талант с полным на то основанием усматривает в классицистических правилах границу, которую не следует преступать, а вовсе не

единственную тропинку, по которой можно идти. Правила всегда зовут мысль к одному центру – к прекрасному; но они не ограничивают мысль. Поэт никогда не будет великим только потому, что пишет по правилам: литература должна оживлять поэзия и оплодотворять гений. Гюго подчеркивает, что в литературе, как и во всякой другой области, есть только хорошее и дурное, прекрасное и уродливое, истинное и ложное. С этой точки зрения «... *прекрасное* у Шекспира является столь же классическим (если *классическое* значит «достойное изучения»), как *прекрасное* у Расина; и *ложное* у Вольтера – столь же романтическим (если *романтическое* значит «дурное»), как *ложное* у Кальдерона» [\[10, с. 437\]](#).

В контексте размышлений о классицизме и романтизме Гюго обращается к проблеме вкуса. Начинают явно звучать критические нотки в отношении классицизма. Применительно к классицистическим представлениям о вкусе он видит в последнем не что иное, как «власть предрешающую» в литературе. Однако жесткая нормативность классицистической эстетики чревата ее превращением в ложную схоластику с ее дефицитом вкуса. Так, Гюго признает за Буало и Расином заслугу в создании основ французского языка, однако находит у Буало-поэта – фальшивые краски, связанные с дисбалансом содержания и формы: ведь произведения, правдивые по существу, убежден он, должны быть столь же правдивы и по форме.

Как и другие французские романтики, Гюго проявляет подчеркнутый интерес к национальному характеру литературы и искусства. Полагая, что существует столько же отличных друг от друга литератур, сколько было различных обществ, особых наций, он ратует за чистоту родного языка, считая на данном этапе своего творчества, что «всякое новшество, чуждое природе нашей просодии и духу нашего языка, должно быть встречено как покушение на главнейшие принципы вкуса» [\[10, с. 442\]](#). Французский же национальный вкус, по его мнению, привык не отличать идей религии от идей поэзии.

Гюго рассматривает вопрос о характере современной французской литературы в широком социально-политическом и религиозном контексте – на данном этапе своего творчества с консервативных позиций. Он исходит из того, что современная литература является провозвестницей того религиозного и монархического общества, которое поднимается из груды древних обломков и недавних руин. Отмечая, что в литературе XIX века происходит широкое, глубоко скрытое брожение, он задается вопросом о том, является ли литературная революция следствием революции политической. И приходит к выводу, что современная литература может частично являться следствием революции, не будучи при этом ее выражением – ведь общество и литература времен Французской буржуазной революции умерли и не воскреснут вновь. Ныне же, полагает он в ту пору, как в государственных учреждениях, так и в литературе возрождается порядок: «Религия освещает свободу, – у нас есть граждане. Вера очищает воображение, – у нас есть поэты. Право оживает везде и всюду – в нравах, в законах, в искусстве. Новая литература правдива. Что за важность, если она – плод революции? Разве жатва хуже от того, что злаки созрели на вулкане? <...> Величайшие поэты мира явились после великих общественных бедствий» [\[10, с. 439\]](#). И задачу поэта он видит в том, чтобы указывать путь народам, вернуть их к принципам порядка, морали и чести – быть эхом слова божия: «Уроки небес продолжают жить в песнях. Такова миссия гения, его избранники – это дозорные, что оставлены господом на башнях иерусалимских и перекликаются день и ночь» [\[10, с. 440\]](#).

Два года спустя после публикации предисловия к сборнику «Новые оды» чаша весов в колебаниях Гюго между классицизмом и романтизмом резко склоняется в пользу

последнего, о чем свидетельствует предисловие к его сборнику «Оды и баллады» (1826)^[4]. Выбор автора в пользу романтизма как в поэтическом строе произведений, так и в эстетическом плане, сопровождается все более решительной критикой классицизма в манифестарном духе: «Есть на свете такие воды: погрузите в них цветок, плод или птицу и через некоторое время вы вынете их покрытыми плотной каменной оболочкой, правда, под нею можно будет разглядеть их первоначальную форму, но их аромат, вкус, жизнь исчезнут. Педантическая ученость, схоластические предрассудки, зараза рутины, страсть к подражанию действуют точно так же. Погрузите в них свои прирожденные способности, свое воображение, свою мысль – они не оживут более. То, что вы извлечете обратно, сохранит, быть может, некоторую видимость ума, таланта, гения, но оно уже окаменело. Если послушать писателей, провозглашающих себя *классиками*, то всякий, кто не ступает рабски по следам, проложенным до него другими, отклоняется от пути правды и красоты. Заблуждение! Эти писатели смешивают рутину с искусством, изъезженную колею они принимают за хорошую дорогу» ^[11, с. 446].

Гюго решительно осуждает подражательность в искусстве, считая ее бичом художественного творчества. Он все более страстно утверждает, что у поэта должен быть только один образец – природа, только один руководитель – правда. Писать следует, опираясь не на то, что уже было написано, а на то, что подсказывают художнику его сердце и душа, его чувства. Копированию классицистических образцов он противопоставляет авторскую оригинальность. При этом Гюго осуждает сам дух подражания как классицистическим, так и романтическим авторам, замечая, что «тот, кто подражает поэту *романтику*, неизбежно становится *классиком*, потому что он подражает» ^[11, с. 446]. В копиизме как таковом он видит только эхо и отблеск подлинного искусства: «После того как вы точно скопируете произведение гениального человека, вам по-прежнему будет не хватать его оригинальности, то есть гения» ^[11, с. 446].

С такой позицией связаны размышления Гюго о порядке и свободе в искусстве. Он исходит из того, что порядок в нем прекрасно уживается со свободой, и даже является ее следствием. Однако порядок, который он понимает как сущность вещей от Бога, не следует смешивать с правильностью, т.е. с создаваемой человеком внешней формой. Так, в готическом соборе он усматривает порядок, восхитительный в своей неправильности, в современных же постройках – правильный беспорядок. И приходит к выводу о том, что творец создает внутренний порядок по законам своей натуры, подражатель же – правильность по правилам своей школы. С этой точки зрения Гюго приходит к оценке классицистической и романтической литературы в пользу последней – ведь присущий ей порядок выражает вкус гения, тогда как классицистическая правильность – вкус посредственности. Причем он ратует за естественный порядок, прибегая при этом к противопоставлению Версаля как искусственно сконструированного классицистического парка, в котором нарушен, извращен естественный порядок, великолепию нетронутой дикой природы Нового Света: «Выбирайте же между творением природы и шедевром садоводства, между искусственной литературой и подлинной поэзией! Нам возразят, что в пустынной великолепии девственного леса прячутся тысячи опасных зверей, тогда как илистые бассейны французского парка в лучшем случае таят лишь самую ничтожную живую тварь. Да, но если здраво рассудить, то лучше уж крокодил, чем жаба; лучше варварство Шекспира, чем нелепости Кампистрона» ^[11, с. 445] – подражателя Расина и Шиллера.

Аналогия между романтическим искусством и свободной, ничем не скованной естественной природой отнюдь не означает отождествления свободы выбора художника

с анархией: в литературе исполнение должно быть тем безупречней, чем смелее замысел, подчеркивает Гюго. И на первое место здесь выдвигается проблема стиля – ведь совершая ошибки в языке, нельзя ясно передать мысль: «стиль подобен кристаллу, от чистоты его зависит и блеск» [\[11, с. 445\]](#). В своем предисловии автор сборника «Оды и баллады» проводит разграничение этих поэтических жанров, указывает на их различия. Оду он определяет как стихотворение, вдохновленное религиозной мыслью, античными образами, но также и современными событиями, жизненными впечатлениями – в ней преобладает духовное начало. Баллада же носит другой характер: это причудливые живописные наброски: живописные картины, грезы, рассказы и сцены из жизни, легенды, порожденные суеверием, народные предания – в нее вложено больше воображения. Мысля балладу как собственно романтический жанр и связывая с ним реформу французской поэзии, Гюго стремится при этом к романтизации оды, насыщая ее определяющим композицию и развитие сюжета движением мысли, вводя в нее христианские образы. Сочетание в сборнике романтизированных од, восходящих к классицистическим поэтическим жанрам, и баллад, таких как «Фея» (1824), отсылающих к столь привлекающей романтиков средневековой поэзии – свидетельство художественно-эстетических поисков автора, кристаллизации его романтической эстетики.

Будь то Урганда или Моргана, –

Но я люблю, когда во сне,

Вся из прозрачного тумана,

Склоняет фея стебель стана

Ко мне в полночной тишине.

Под лютни рокот соловьиный

Она поет мне песни те,

Что встарь сложили паладины, –

И я вас вижу, исполины,

В могучей вашей красоте.

Она за все, что есть святого,

Велит сражаться до конца,

Велит сжимать в руке суровой

Меч рыцаря, к боям готовый,

И арфу звучную певца.

В глуши, где я брожу часами,

Она, мой вездесущий друг,

Своими нежными руками

Луч света превращает в пламя

И в голос превращает звук. <...>

Виктор Гюго. Фея. Перевод Э. Линецкой

Процесс такой кристаллизации увенчался подлинным манифестом романтического искусства, сочетающим эстетическое кредо романтизма с концепцией развития в этом ключе художественной литературы, драматургии и театра – предисловием Гюго к его драме «Кромвель» (1827). Эта пятиактная пьеса, состоящая из 6000 строф, была посвящена перипетиям Английской революции XVII в. и судьбе ее вождя – Оливера Кромвеля. В драме, романтической по духу, сталкиваются непримиримые позиции двух поэтов, романтика Джона Мильтона, автора «Потерянного рая», секретаря государственного совета при Кромвеле, и классициста Джона Уилмота, упрекающего своего страстного, непримиримого оппонента в недостатке вкуса:

Французы нам пример во всем. Возьмите

Ракана, у него Тирсис с Аминтой

Гуляют по лугам, ведя барашка

На ленте голубой. Изящно это!

Но Ева, но Адам, но этот ад,

Пылающее озеро, – все это

Так грубо, резко; голый сатана

С обугленными крыльями! Хотя бы

Его одели вы в костюм изящный,

В плащ флорентийский, в розовый камзол,

Как в опере парижской.

Как в самой драме, пронизанной местным колоритом, так и в предисловии к ней Гюго недвусмысленно принимает сторону поэта-романтика [\[5\]](#).

Концептуальным ядром предисловия к «Кромвелю» стала теория гротеска. Существенное место в нем занимают размышления о таких ключевых для эстетики романтизма категориях и понятиях, как возвышенное, меланхолия, правда, свобода, суждениях о сущности романтической драмы и комедии.

В русле заложенной Р. Де Шатобрианом в «Гении христианства» и развитой другими французскими романтиками идеи о превосходстве христианства над язычеством, в том числе и в художественной сфере, Гюго исходит из того, что приход спиритуалистической религии ознаменовал собой наступление новой эпохи для мира и для поэзии: «Эта религия объемлет все, ибо она истинна; между своей догмой и своим культом она поселяет мораль» [\[6, с. 447\]](#). Вытесняя одряхлевшее язычество, христианство закладывает в его останки зародыш новой цивилизации, который приведет искусство к правде, ибо отправная точка религии всегда есть отправная точка поэзии, убежден он. И исходя из этого приходит к выводу о том, что новая поэзия почувствует, что не все в этом мире прекрасно с человеческой точки зрения, что мир нельзя лишать мускулов и пружин, что уродливое существует в нем рядом с прекрасным, безобразное – рядом с

красивым, смешное – со страшным, гротескное – с возвышенным, зло – с добром, мрак со светом. Тем самым искусство сделает великий, решающий шаг вперед, который, подобно землетрясению, изменит все лицо духовного мира. Оно начнет действовать, как природа, сочетая в своих творениях, но не смешивая между собой, тело с душой, животное с духом: «Вот начало, чуждое античности, вот новый элемент, вошедший в поэзию; и так же как всякое новое явление в организме изменяет весь организм целиком, в искусстве развивается новая форма. Этот элемент – гротеск. Эта форма – комедия» [\[6, с. 449\]](#). Именно в акценте на гротеске как центральной, с его точки зрения, эстетической категории романтизма, противоположной возвышенному, Гюго усматривает основное различие между романтической и классической литературой, современным и античным искусством. Он считает гротеск богатейшим источником, который природа открывает искусству, плодотворной художественной формой, способствующей его предельной выразительности благодаря возможности контрастов. Огромную роль гротеска Гюго видит в том, что он легитимирует уродливое и ужасное, комическое и шутовское, порождает живописные фантазийные бурлескные образы, во многом выворачивающие наизнанку приемы античной поэзии: когда вместо великана появляется карлик, вместо циклопа – гном, а роль Лернейской гидры играют местные французские драконы вроде руанской гаргульи, нарушение привычных ожиданий придает этим противоположностям более поражающий характер. Так понимал гротеск Рубенс, охотно помещавший среди пышных королевских торжеств уродливую фигуру придворного карлика.

Из всего сказанного Гюго делает вывод о том, что «та всеобщая красота, которую античность торжественно распространяла на все, не лишена была однообразия; одно и то же повторяющееся впечатление в конце концов утомляет. Возвышенное, следуя за возвышенным, едва ли может составить контраст, а между тем отдохнуть надо от всего, даже от прекрасного. Гротеск, гротескное есть как бы передышка, мерка для сравнения, исходная точка, от которой поднимаешься к прекрасному с более свежим и бодрым чувством, благодаря саламандре Ундина сильно выигрывает, гном делает сальфа еще более прекрасным. <...> соседство с безобразным в наше время сделало возвышенное более чистым, более величественным, словом, более возвышенным, чем античная красота...» [\[6, с. 450\]](#).

С позиций приоритета гротеска в эстетике и искусстве романтизма Гюго проводит его сопоставление с теми категориями, которые превалировали в теории и художественной практике большинства французских романтиков – возвышенным и прекрасным. Он исходит из того, что «в то время как возвышенное в новой поэзии призвано изобразить душу в истинном ее виде, очищенную христианской моралью, гротеск исполняет по отношению к ней роль заключенного в человеке зверя» [\[6, с. 450\]](#). Освобожденное от всякой нечистой примеси, возвышенное связано с очарованием, прелестью, красотой – оно даст жизнь в искусстве Джульетте, Дездемоне, Офелии [см.: 41]. Гротеск же сопряжен с образами сластолюбия, скупости, вероломства, лицемерия, фигурами смешного, немощного, уродливого – порождениями страстей, пороков, преступлений: воплощениями этого станут Яго, Тартюф, Полоний.

При этом Гюго настаивает на том, что истинная поэзия романтической эпохи, поэзия целостная, заключается в гармонии противоположностей гротескного и возвышенного, гротескного и прекрасного: древность не могла бы создать «Красавицу и чудовище», замечает он. В этом контексте он обращается к сопоставлению категорий прекрасного и безобразного. Гюго исходит из того, что прекрасное имеет лишь один облик, у уродливого же их множество, «ибо прекрасное в применении к человеку есть лишь

форма в ее наиболее простом соотношении, в совершеннейшей пропорции, в глубочайшей гармонии с нашей организацией. Поэтому оно всегда являет нам нечто целое – законченное, но ограниченное, как мы сами. Напротив, то, что мы называем уродливым, есть лишь частный случай неуловимого для нас огромного целого, согласующийся не с человеком, но со всем бытием. Вот почему уродливое обнаруживает нам новые, но лишь частные стороны жизни» [\[6, с. 450-451\]](#). При этом иной недостаток, замечает он, является порой лишь неотъемлемым следствием той или иной красоты: уничтожив одно, можно уничтожить и другое, вместе же они свидетельствуют о самобытности художника. Так, какой-нибудь резкий мазок, неприятный на близком расстоянии, дополняет впечатление и придает живость целому.

Исходя из идеи преобладания гротеска над прекрасным и возвышенным в литературе и искусстве эпохи романтизма, Гюго в то же время весьма трезво отмечает, что оно связано с лихорадкой реакции, жаждой новизны, которая скоро проходит: это первая волна, постепенно спадающая. «Прекрасное вскоре вернет себе свое место и свое право, заключающееся не в том, чтобы изгнать другое начало, но чтобы возобладать над ним. <...> Наступит время, когда между двумя этими началами установится равновесие» [\[6, с. 451\]](#), и тогда гротеск вынужден будет удовлетвориться лишь одним уголком картины, как на полотнах Мурильо, Веронезе, Микеланджело, Рубенса.

Приоритетный интерес Гюго к гротеску в его соотношение с прекрасным и возвышенным не означает, что он недооценивает такие принципиально важные для эстетики французского романтизма понятия, как меланхолия и местный колорит. Меланхолия в понимании Гюго – чувство, которое больше, чем серьезность, и меньше, чем печаль. Это новое чувство было незнакомо древним народам, оно возникло под влиянием духа христианства: «Перед лицом великих превратностей человек, углубляясь в себя, стал размышлять о горькой насмешке жизни. Это чувство, которое для язычника Катона означало отчаяние, христианство превратило в меланхолию» [\[6, с. 448\]](#). Исходя из собственного поэтического опыта, Гюго имеет все основания говорить о том, что его эпоха, по преимуществу драматическая, тем самым в высшей степени лирична. Однако лирическая поэзия – сияющая, мечтательная на заре народов, предстает в пору их упадка мрачной и задумчивой. Посему ода нового времени все также вдохновенна, но она уже утратила свое неведение, она больше размышляет, чем созерцает; ее мечтательность – меланхолия. «По ее родовым мукам видно, что она вступила в союз с драмой» [\[6, с. 452\]](#). Драма же включает в себе всю поэзию целиком; поэзия способна принять любые драматические формы, как возвышенные, так и гротескные. Ода и эпос содержат в себе лишь зародыши драмы, тогда как в драме обе они содержатся в развитии; она вобрала в себя их сущность.

Что же касается местного колорита, то Гюго исходит из того, что в драме следует принимать во внимание эпоху, страну, местные влияния. Однако все это должно лежать не на поверхности драмы, в виде несколько кричащих мазков, наложенных на условный общий фон, когда произведение уже закончено, но в глубине ее, в самом сердце произведения, равномерно проникая во все его уголки, как сок поднимается от корня дерева до самого последнего его листка. «Драма должна глубоко проникнуться этим колоритом эпохи, чтобы он... носился в воздухе, чтобы, только вступая в драму и покидая ее, вы могли заметить, что переходите в другой век и другую атмосферу» [\[6, с. 456\]](#). И здесь, как и в искусстве в целом, Гюго призывает выбирать не прекрасное, а характерное как порождение противоположных начал.

Именно такое сочетание противоположных начал – прекрасного и безобразного,

возвышенного и гротескного – Гюго кладет в основу своей теории драмы. Если Б. Констан видел специфику романтической драмы, в отличие от классицистической трагедии, в целостном действенном изображении характеров, а не драматических страстей, выведением на авансцену нового романтического героя – меланхоличного, страстного, непостоянного в своих чувствах и поступках, внимании к национальной истории, местному колориту, влиянию общества на художественную жизнь [см.: 15; 16; 18]; А. де Виньи – в широкой картине жизни вместо сжато изображенного развития интриги, внимании к характерам, а не типам, чередовании комических и трагических сцен [см.: 1; 19]; А. де Мюссе же, в отличие от них, призывал вернуться от драмы к трагедии, аристотелевским принципам мимесиса и катарсиса, классическим правилам, не допускавшим смешения трагедии и комедии, изображению в трагедии героического действия [\[23; 24; 17\]](#), то Гюго мыслит драму как воплощение рожденной христианством современной романтической поэзии. Особенность драмы, полагает он, заключена в ее реальности, возникающей из естественного соединения двух форм – возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме так же, как они сочетаются в жизни и в творении, ибо все, что есть в природе, есть и в искусстве: «Итак, гротеск составляет одну из величайших красот драмы. Он не только приличествует ей – он часто ей необходим. Иногда он появляется в ней однородной массой, в виде цельных характеров... Он проникает повсюду, так как если у самых низких натур бывают часто возвышенные порывы, то и самые высокие нередко платят дань пошлому и смешному. Поэтому он всегда присутствует на сцене, даже когда молчит, даже когда скрывается, часто неуловимый, часто незаметный. Благодаря ему не бывает однообразных впечатлений. Он вносит в трагедию то смех, то ужас. ...он может иногда, не нарушая гармонии, как в сцене короля Лира с его шутком, присоединить свой крикливый голос к самой возвышенной, самой мрачной, самой поэтической музыке души» [\[6, с. 453\]](#). Такими цельными характерами выступают Данден, кормилица Джульетты; Ричард III, Мефистофель наводят ужас; в образах Фигаро, Озрика, Меркуцио, Дон-Жуана гротеск смягчен грацией и изяществом. Гротеск, согласно Гюго, является также и зародышем комедии.

С концепцией гротеска в эстетике Гюго органично связаны его представления о правде в искусстве. Он указывает на непреодолимую границу, отделяющую реальное в искусстве от реального в действительности, недопустимость их смешения. Комментируя расхожее представление о том, что драма есть зеркало, в котором отражается действительность, Гюго замечает, что если это обыкновенное зеркало с ровной и гладкой поверхностью, оно будет давать лишь тусклое и плоскостное отражение, верное, но бесцветное – краски и цвет многое теряют в простом отражении. Драма, убежден он, должна быть концентрирующим зеркалом, не ослабляющим цветных лучей, но, напротив, собирающим их, превращая мерцание в свет, а свет – в пламя: только в этом случае драма может быть признана искусством. Оппозицией гротеску в эстетике Гюго предстает банальное, в котором он видит порок, убивающий искусство: «Банальность – удел поэтов со слабым зрением и коротким дыханием. Оптика сцены требует, чтобы во всякой фигуре была выделена самая яркая, самая индивидуальная, самая характерная ее черта. Даже пошлое и грубое должно быть подчеркнуто. Ничем нельзя пренебрегать» [\[6, с. 457\]](#). Противоядие от банального – твердая воля в соединении с пламенным вдохновением.

Театр представляется Гюго оптическим прибором, в котором находит отражение все то, что существует в истории, в жизни, в человеке, но лишь с помощью «магического жезла искусства». Художник восполняет исторические пробелы созданиями своего воображения, окрашенного колоритом эпохи, «облекает все это в форму одновременно и

поэтическую и естественную и придает всему ту правдивую и рельефную жизненность, которая порождает иллюзию – чудесное ощущение реальности...» [\[6, с. 456\]](#).

Согласно Гюго, у поэта нет права на ложь и на фантастику, однако правда в искусстве никогда не может быть и полным воспроизведением действительности, оно не может дать самого предмета. Нелепо требовать, чтобы театральную рампу заменили солнцем, а декорации – настоящими деревьями и домами. «Ибо раз уж мы вступили на этот путь, логика тащит нас за шиворот и мы не можем остановиться. Поэтому, во избежание абсурда, мы должны признать, что область действительности и область искусства совершенно различны. Природа и искусство – две разные вещи, иначе либо то, либо другое не существовало бы. Искусство, кроме своей идеальной стороны, имеет еще сторону земную и положительную. Что бы оно ни делало, оно ограничено грамматикой и просодией... Для самых причудливых своих созданий оно должно пользоваться различными формами, приемами исполнения, целым арсеналом разнообразных средств. Для гения это орудия искусства, для посредственности – инструменты ремесла» [\[6, с. 455\]](#)[\[6\]](#).

Гюго предостерегает против прямого подражания в театральном искусстве другим драматургам – будь то Шекспир или Мольер, Шиллер или Корнель, а также против переработки для сцены романов, хотя бы они были написаны Вальтером Скоттом: это приводит лишь к замене одного подражания другим, воспроизведению формы без духа, коры без сока. Подобно большинству французских романтиков, он дистанцируется от эстетики классицизма, подвергая ее принципиальной критике. Для Гюго неприемлемо деление жанров на высокие и низкие; из правила трех единств он предлагает изъять единство места и времени, сохранив лишь единство действия, или целого, как единственно истинного и обоснованного. Такое изъятие он считает свидетельством того, что при первом же толчке классицистические правила, «этот столб старого схоластического здания» дал трещину – настолько он прогнил, и чтобы запереть эти правила, и «шести замков не слишком много». В манифестарном духе Гюго призывает: «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов: или вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством, и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету. Первые – вечны, заключены в природе вещей и неизменны; вторые – изменчивы, зависят от внешних условий и служат лишь один раз. Первые – это сруб, на котором зиждется дом, вторые – леса, служащие при стройке и возводимые заново для каждого здания. Словом, один составляет костяк драмы, другие – ее одежду» [\[6, с. 453-454\]](#). Гений скорее угадывает эти правила, чем научается им, для каждого своего произведения извлекая первые из общего порядка вещей, вторые – из обособленного единства разрабатываемого им содержания. Гюго поэтически сравнивает драматурга с пчелой, которая летит на своих золотых крылышках, садится на каждый цветок и высасывает из него мед, и при этом чашечка цветка не теряет своей свежести, а венчик своего аромата – в противовес действиям химика, который затапливает свою печь, раздувает огонь, нагревает тигель, анализирует и разлагает. И заключает: поэт должен советоваться только с природой, истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа: «Итак, природа! Природа и истина! Новое направление, нисколько не разрушая искусства, хочет лишь построить его заново, более прочно и на лучших основаниях» [\[6, с. 454\]](#).

Особую роль в становлении романтического искусства Гюго отводит критике. В 1827-

1830 он возглавлял второй Сенакль, более активно и последовательно, чем первый, выступавший за новое романтическое искусство (в этот литературный кружок входили Шарль-Огюстен Сент-Бёв, Эмиль Дешан, Шарль Нодье, Жерар де Нерваль, Альфред де Виньи, Альфред де Мюссе, Теофиль Готье, Проспер Мериме, Александр Дюма, Оноре де Бальзак; к поэтам и прозаикам присоединились известные художники Делакруа, Давид д'Анже, братья Девериа, а также композитор Берлиоз^[7]). Гюго, как и многие его сторонники, исходил из того, что существование литературного старого режима, так же как политического старого режима, свидетельствует о том, что в XIX веке предыдущий век почти во всем еще тяготеет над новым, особенно подавляя его посредством старой школы критики, которую считает легкомысленной и невежественной. На смену ей должна прийти новая критика – мощная, откровенная, научная, серьезная, ученая. Соединившись со всем, что есть лучшего и смелого в литературе, молодая критика призвана освободить искусство от двух бичей, под которыми Гюго подразумевает «дряхлый классицизм» и «ложный романтизм», дерзко поднимающий голову рядом с истинным романтизмом, являясь его скверной копией, паразитируя на нем, гримируясь под него, принимая его цвета, на деле же выступая в качестве нового классицизма. И вырабатывает кредо такой критики: «Близок час, когда новая критика, опирающаяся на широкую, прочную и глубокую основу, восторжествует. Скоро все поймут, что писателей нужно судить не с точки зрения правил и жанров, которые находятся вне природы и вне искусства, но согласно неизменным законам этого искусства и особым законам, связанным с личностью каждого из них. <...> ...понять произведение можно, только приняв точку зрения его автора, взглянув на вещи его глазами» ^[6, с. 458]. Парируя возможные критические уколы, Гюго замечает, что недостатки в искусстве часто бывают естественным, необходимым, неизбежным условием достоинств и призывает улавливать нить, часто связующую то, что критик по личному капризу называет недостатком, с тем, что, возможно, является красотой. И ссылается в этом отношении на творчество Шекспира: «Бывают такие *ошибки*, которые укореняются только в шедеврах. Некоторыми недостатками одарены лишь немногие гении. Шекспира упрекают в злоупотреблении метафизикой, в злоупотреблении остротами, в лишние сценах, в непристойностях, в применении мифологических побрякушек, модных в его время, в экстравагантности, в неясности, в дурном вкусе, в напыщенности, в шероховатости слога. Дуб, это гигантское дерево, которое мы только что сравнили с Шекспиром, имеет с ним немало сходства; у него такой причудливый вид, узловатые сучья, темная листва, жесткая и грубая кора; но он – дуб. И именно по этим причинам он дуб. Если же вам больше нравится гладкий ствол, прямые ветви, атласные листья – ступайте к бледной березе, к дуплистой бузине, к плакучей иве; но не троньте великого дуба. Не бросайте камень в того, кто дает вам тень» ^[6, с. 458-459]. Эти слова могут быть применены и к творчеству самого Гюго.

Гюго считал творчество Шекспира, органично сплавляющего в своих драмах ужасное и шутовское, гротескное и возвышенное, трагедию и комедию, вершиной поэзии нового времени, прообразом современной литературы. Он видел в английском драматурге бога сцены, чьи творения позволяют сделать вывод о том, что подлинный поэт, подобно Богу, присутствует одновременно всюду в своем творении, и цель искусства почти божественна – «воскрешать, когда оно занимается историей, творить, когда оно занимается поэзией» ^{[6, с. 456][8]}.

Эстетическое кредо, в концентрированном виде сформулированное в Предисловии к драме «Кромвель», Гюго воплотил в своем творчестве. Квинтэссенцией гротеска предстает Квазимодо в романе «Собор Парижской Богоматери» (задуман автором у 1828 г., опубликован в 1831 г.) – безобразного горбуна внутренне преображает любовь к

прекрасной Эсмеральде; гротескных масштабов приобретает конфликт между бессердечным эгоистичным красавцем королем Франциском и шутотом Трибуле, горбатым уродом, в драме «Король забавляется» (1832) [см.: 39].

Убедительным художественным подтверждением принципов, легших в основу театральной эстетики Гюго, стала драма «Эрнани» (1830), поставленная на сцене «Театр-франсез» накануне июльской революции и вызвавшая не только в зрительном зале, но и в широких общественных кругах продолжительную острую полемику, известную как «Битва за "Эрнани"». Ее сутью было противоборство старой, классицистической, и новой, романтической театральных концепций.

«Эрнани» – подлинно романтическое произведение. Оно замешано на бескомпромиссном столкновении полярных сил – трагическом конфликте между всемогущим властителем и человеком из народа. В пьесе есть все атрибуты романтического стиля – тяга к Средневековью и его истории, местный испанский колорит, страстная любовь, накал эмоций, бескомпромиссность характеров, отстаивание представлений о чести и долге, дворцовые заговоры, трагическая развязка. Из правила трех единств здесь соблюдается, действительно, только единство действия, и действие это развивается стремительно, отмечено неожиданными поворотами сюжета, построенного на контрастах. Наделенный нежным сердцем и твердой волей порывистый Эрнани – истинно романтический герой, свободолюбивый таинственный изгнанник, готовый на все ради любви к безгранично преданной ему донье Соль, утверждения своего достоинства и борьбы за справедливость. Эти внутренние побуждения последовательно выливаются в любовное соперничество с королем дон Карлосом, в конфликт с герцогом де Сильва, связанный с различием представлений об испанской чести, затем – в совместное с последним участие в заговоре против короля, грозящим Эрнани смертной казнью. Линия, связанная с неоднозначной фигурой короля, олицетворяет представления Гюго о воплощении исторической темы в искусстве, усилении гуманистических тенденций в его творчестве. Дон Карлос – жестокий тиран, но он не безнадёжен. В канун своего избрания императором он напряженно ожидает у гробницы Карла Великого, свершится ли это событие, и внезапно прозревает, превращается из вероломного себялюбца в мудрого правителя, осознавшего, что его долг – печься о национальных интересах, проявлять милосердие к народу как основе нации.

Развязка трагедии напоминает финал пушкинского «Выстрела»^[9]: Эрнани помилован, ничто не препятствует свадьбе, но внезапно появившийся де Сильва требует вернуть ему долг чести – исполнить некогда данную ему Эрнани клятву по первому требованию расстаться с жизнью. Эрнани и его невеста принимают яд, кончает с собой и де Сильва.

Пьеса вызвала яростные споры между приверженцами классицизма и романтизма в искусстве и эстетике, консерваторами и либералами в политической сфере [см.: 29; 44]^[10]. Еще до премьеры, состоявшейся 25 февраля 1830 года, Гюго позаботился о том, чтобы разбавить привычную театральную клаку (ее члены получили именные пригласительные билеты красного цвета с испанским словом «Hierro» – «железо»), традиционно аплодирующую спектаклям классицистического толка, своими сторонниками – «романтической армией» (термин Т. Готье), состоящей из нескольких сотен молодых живописцев, скульпторов, литераторов, музыкантов: эксцентричное поведение юных бунтарей, включая их манеры, одеяния и прически, резко контрастировали с привычками благонамеренной премьерной публики. Среди горячих сторонников Гюго на премьере были разделяющие его эстетические и общественные позиции Теофиль Готье (его вызывающий красный жилет стал легендарным), Жерар де Нерваль, Гектор Берлоз,

Петрус Борель. Театр был переполнен – прошел слух, что спектакль выдержит лишь одну постановку. Однако он прошел с большим успехом, автора и актеров проводили бурными овациями. По прошествии времени Т. Готье напишет: «25 февраля 1830 года! Эта дата записана в истории нашего прошлого пламенеющими буквами: самое первое представление *Эрнани*! Этот вечер решил нашу судьбу. Мы получили импульс, который движет нами и столько лет спустя, побуждая к бесконечной преданности ему» [\[35, с. 426\]](#).

Между тем премьерой дело не ограничилось. К четвертому представлению успех стал спадать. Оппоненты Гюго хорошо знали текст пьесы, свистели точно в тех ее местах, которые их не устраивали: это был не столько романтический «сломанный стих», нарушающий классическое александрийское стихосложение, сколько отсутствие классицистических перифраз в репликах типа «Вам холодно?» или «Скоро полночь». К тому же в клaque из-за ограниченности бесплатных мест соотношение сторонников и противников Гюго составляло уже не один к трем, а один к шестнадцати [\[35, с. 428\]](#). Обстановка все более накалялась, между сторонниками и противниками Гюго начались взаимные оскорбления. Свист, крики, издевательский хохот прерывали каждое представление в среднем по 150 раз [\[35, с. 429\]](#). На спектакле 10 марта дело дошло до потасовки, потребовалось вмешательство полиции. Кроме того, на «*Эрнани*» и ее автора ополчилась как реакционная, так и либеральная пресса: первая – по политическим, вторая – преимущественно по эстетическим мотивам. Так, А. Кареля, автора статей в «*Ле Насьональ*», не устраивало смешение жанров в теории драмы Гюго; в духе классицистической эстетики он считал трагедию высоким театральным жанром, адресованным элите, для воспитания же народа предназначал более низкий и менее взыскательный с эстетической точки зрения «малый жанр» – мелодраму. Мысль Гюго об элитарном театре для всех, как для элиты, так и для народа, казалась ему опасной [см.: 38, с. 144-145].

На протяжении следующих месяцев, вплоть до июля, все показы «*Эрнани*» неизменно сопровождались скандалами. События же июльской революции побудили впоследствии увидеть в «битве за «*Эрнани*»» ее генеральную репетицию. Как отмечал Т. Готье, это была «битва за идеал, поэзию и свободу искусства» [\[33, с. 1\]](#).

К тому времени, когда Гюго уже приобрел громкую известность благодаря «битве за «*Эрнани*»», состоялась премьера его романтической драмы «*Марион Делорм*», и зрительный зал снова разделился на бескомпромиссных сторонников и противников спектакля. В этой драме, в отличие от показанного в романе «*Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII*» (1826) А. де Виньи «блеска» знаменитой куртизанки, играющей не последнюю, и отнюдь не позитивную роль в придворных интригах XVII века, Гюго погружает Марион [\[11\]](#), порвавшую со своим позорным прошлым, в «нищету» осуждаемой обществом несчастной молодой женщины, страстно полюбившей неимущего, но гордого бунтаря Дидье, идущего ради своих идей на казнь. Главные герои здесь предельно романтизированы и идеализированы, образ Марион в драме далек от своего исторического прообраза; наряду с вымышленными персонажами в ней действуют реальные исторические лица, а также «закулисные» фигуры. К последним принадлежит кардинал Ришелье: если у де Виньи зловещая роль первого министра Людовика XIII подробно описана, то у Гюго он остается невидимым кукловодом, злым гением, руководящим всем происходящим и обнаруживающий себя лишь одной фразой, обрекающей Дидье на смерть: «Ни слова о пощаде!».

«*Марион Делорм*» должна была быть поставлена в «Комеди Франсэз» в 1829 г., в год ее написания, но была запрещена к показу по цензурным соображениям: в описании

диктата Ришелье власти почувствовали аллюзию на деспотизм правления Карла X. Премьера состоялась лишь после июльской революции 1830 г., после освобождения французских театров от королевской цензуры.

Однако Гюго не был уверен в прочности и долгосрочности результатов июльской революции, особенно в сфере, касающейся провозглашенных ею свобод, что нашло отражение в предисловии к драме «Король забавляется» (1832) – в нем он выражал опасение за сохранность ценностей свободомыслия, разума и искусства. Премьера состоялась уже после установления монархического правления Луи Филиппа. Перипетии этой романтической драмы, получившие впоследствии широкую известность во многом благодаря написанной по ее мотивам опере Джузеппе Верди «Риголетто» (1850-1851), насторожили власти, травмированные событиями республиканского восстания, направленного против королевской династии. За описанием некоторых реальных неблагоприятных поступков короля Франциска I (единственного исторического лица этой пьесы, все остальные персонажи и события вымышлены), просвечивало неприятие автором монархического правления как такового. И здесь с особой рельефностью ощутима творческая установка Гюго на гротескное столкновение возвышенного и низменного: эстетизированный имидж молодого пылкого короля разрушается его жестокими безнравственными поступками. Сразу после премьеры в «Комеди Франсез», на которой оппозиционно настроенная молодежь распевала «Марсельезу» и «Карманьолу», спектакль по приказу правительства запретили и сняли с репертуара. Но как литературное произведение пьеса вызвала все больший общественный интерес, что предопределило успех следующей драмы Гюго – «Лукреция Борджиа» (написана в 1832-1833 гг., премьера состоялась в 1833 г. в театре «Порт-Сен-Мартен»), вдохновившей Гаэтано Доницетти на создание одноименной оперы (1833). В предисловии к ней автор без обиняков писал о том, что наперекор грубой ступне, попирающей искусство и свободу, они способны возродиться. Театр отныне мыслился им как трибуна, кафедра; драма – как носитель национальной, общественной, человеческой миссии. Антимонархическим, нарастающим демократическим пафосом проникнуты как эта, так и следующие пьесы Гюго – «Мария Тюдор» (1833) и «Анджело, тиран Падуанский» (1835). В «Анджело...» на авансцену вновь выведен жестокий тиран, насаждающий в своем княжестве атмосферу страха и насилия. Его антагонистом выступает гордая, смелая, свободолюбивая романтическая героиня Тизбе, жертвующая собой ради спасения жизни супруги Анджело Катарини, полюбившей изгнанника Родольфо (этот сюжет вдохновил Цезаря Кюи на создание оперы «Анджело» (1876).

В предисловии к драме «Анджело, тиран Падуанский» эстетические принципы, провозглашенные Гюго в его первом манифесте, предисловии к драме «Кромвель», не только получили развитие, но и обогатились идеями общественного звучания. Новацией явилось нашедшее воплощение в этой романтической драме представление о театре как увеличительном стекле, обозначившем поворот в его художественном методе. Говоря о высоких обязанностях драматического поэта, в чьих творениях всегда должна быть строгая мысль, Гюго призывает наложить на полезную мысль «театр, как увеличительное стекло. В наш век кругозор искусства небывало расширился. Прежде поэт говорил: публика. Сегодня поэт говорит: народ» [\[9, с. 461\]](#). Новый поворот в развитии его эстетической мысли связан и с идеей соответствия искусства запросам общества, акцентом на его воспитательной роли, обновляющим в новом романтическом контексте классицистический принцип «развлекая – поучать». Театр, подчеркивает Гюго, призван нравиться и поучать: «...драма должна давать толпе философию, идеям – формулу, поэзии – мышцы, кровь и жизнь, тем, кто вдумывается, – беспристрастное объяснение, жаждущим душам – напиток, невидимым ранам – бальзам, каждому – совет, всем –

закон. <...> Пусть драма вас чарует, но пусть в ней кроется урок... <...> В прекраснейшей из драм всегда должна быть строгая мысль, как у прекраснейшей из женщин есть скелет» [\[9, с. 460\]](#). При этом драма призвана в художественной форме живописать подлинное, живое, трепетное происшествие, скрывающее мысль подобно тому, как плоть скрывает кость. Драма требует сочетания величия и правдивости (вельможности и домашности, в терминологии Гюго), вечного и человеческого, исторического и общественного, в ней должны найти отражение век, климат, цивилизация, народ. И все это – в символично-романтическом ключе, являя символ умершего на кресте Бога как заступника, советчика: «Пригвоздить всю эту человеческую муку к оборотной стороне распятия» [\[9, с. 460\]](#).

Углубляя и обостряя эти взгляды в плане историзма, придавая им все более отчетливую публицистичность в предисловии к драме «Рюи Блаз» (1838; премьера состоялась в том же году в созданном по инициативе Гюго театре «Ренессанс», нацеленном на постановки романтических пьес), Гюго задается целью определить сущность, закон и цель драмы, обращаясь, по существу, к вопросам социологии искусства. Он говорит о том, что разные категории зрителей (женщины, мыслители, толпа) ищут в драме действие, страсть, характеры – впечатления, чувства, размышления; наслаждение для глаз, чувства, ума. Страсть же и характеры выражаются словом, а слово в театре и есть стиль. Для толпы больше всего подходит мелодрама, она развлекает: для женщин – трагедия, живописующая страсти, она волнует; для мыслителей – комедия, выявляющая сущность человеческой природы, она поучает, назидает, морализирует. Театр представляется Гюго неким идеальным миром: драму и трагедию в нем сближают страсти, драму и комедию – характеры. Тем самым «Драма есть третья большая форма искусства, объемлющая, заключающая в себе и оплодотворяющая и трагедию, и комедию. <...> Так сходятся оба противоположных электричества комедии и трагедии, и вспыхивающая от этого искра есть драма» [\[7, с. 462\]](#).

В «Рюи Блазе», который сам Гюго считал Монбланом своего театра, достигают кульминации его идеи романтической театральной эстетики 1830-х годов. Действие снова, как и в «Эрнани», происходит в Испании XVII века, но на этот раз периода упадка, а не становления абсолютизма. Драма изобилует неожиданными сюжетными ходами, придворные интриги переплетаются в ней со жгучими любовными страстями. В результате ряда *qui pro quo* лакей Рюи Блаз по приказу своего хозяина, дона Саллюстия де Базана, жаждущего отомстить молодой королеве донье Марии Нейбургской, отправившей его в изгнание за бесчестный поступок, принимает имя его кузена, дворянина дона Сезара де Базана, дабы в этом обличье соблазнить королеву, в которую Рюи Блаз безнадежно влюблен. План удастся (немалую роль здесь играет оставленный им на скамейке трогательный букетик фиалок, любимых цветов Марии), королева влюбляется в лакея, всячески благоволит ему и назначает министром. Однако их счастье длится недолго: вернувшийся в Мадрид коварный дон Саллюстий затевает очередную интригу: раскрывая перед королевой низкое происхождение Рюи Блаза и навязанную ему роль, он унижает их обоих, угрожает придать их отношения огласке, пытаясь тем самым отомстить Марии –добиться ее отречения. Не снес оскорбления своей возлюбленной, Рюи Блаз убивает его и молит королеву о прощении, но та непреклонна. Потеряв всякую надежду, он принимает яд и в предсмертное мгновение узнает о прощении королевы, подтверждающей свою любовь и называющей его подлинным именем – Рюи Блаз.

Ключевая сцена трагедии – речь Рюи Блаза, проводившего политические реформы, одобряемые народом, но вызывающие острое недовольство знати, на совете министров,

в которой он страстно обвиняет власть имущих, называя их грабящими дом жалкими слугами, в своих корыстных интересах обрекающими Испанию на закат ее могущества. Этот монолог служит своеобразным рупором идей Гюго, рифмуясь с его словами из предисловия к пьесе о предсмертной расслабленности близкой к развалу монархии, в которой рушится закон, дробится политическое единство, а высшее общество дичает и вырождается. Надежды автора возлагаются на народ, у которого нет настоящего, но есть будущее. Драма в целом проникнута демократическим пафосом.

Драмы Гюго 30-х годов служат подтверждением его романтического эстетического кредо, согласно которому театр превращает мерцание в свет, а свет в пламя. В каждой из них социальная оппозиция между верхами и низами общества, могущественным тираном и безвестным плебеем, оборачивается острым конфликтом, моральную победу в котором одерживают неимущие, но храбрые и благородные выходцы из народа [см.: 43]. В этот драматургический цикл входят наиболее значимые пьесы Гюго^[12]. Налет мелодраматизма в их фабулах не затемняет основных сюжетных линий, связанных с их гуманистической направленностью.

Творческое наследие Виктора Гюго включает в себя не только прозу, драматургию, поэзию, но и другие художественные занятия. Он был интересным рисовальщиком, известно около 4000 его работ, созданных на бумаге пером и черной тушью [см.: 40]. По мнению Э. Делакура, если бы Гюго стал художником, то затмил бы всех живописцев современности. В годы изгнания (1851-1870), вызванного деятельным противодействием Гюго государственному перевороту, в результате которого во главе Франции оказался Наполеон III (писатель был автором объявления Луи Наполеона вне закона, сражался на баррикадах, с трудом спасся из своей страны бегством), во время пребывания на Нормандских островах Джерси и Гернси, французский романтик добился немалых успехов в декоративно-прикладном искусстве, заинтересовался фотографией [см.: 30; 34; 36].

Чем бы Гюго ни занимался – литературой, изобразительным искусством или общественно-политической деятельностью – во всем проявлялся его бурный темперамент, подлинно романтический характер его активных действий во всех сферах жизни. Свидетельством этому являются и его эстетические взгляды, оказавшие существенное влияние на творческий облик французского романтизма.

Примечания

^[1] Вождь восставших, Бюг-Жаргаль, смел, мудр и справедлив. Среди героев романа – как вымышленные, так и реальные персонажи: предводитель негритянской армии Биасу, вожди мулатов Оже и Риго. Автор размышляет в нем о добре и зле, чести и гордости. Гюго задумывал эту книгу как одно из звеньев более масштабного произведения, которое должно было называться «Рассказы в походной палатке», посвященное рассказам о своей жизни и ратных подвигах французских офицеров, во время войн эпохи Революции коротавших длинные ночи на биваках. Однако замысел этот не был реализован.

2 Характерно, что и другого знаменитого французского романтика, Альфреда де Виньи (р. 1797), «первые приступы страстной тяги к истории» побудили еще в пятнадцатилетнем возрасте попробовать свои силы в историческом жанре. Позже «эпическая муза» все сильнее притягивала его, де Виньи хотелось создать в прозе нечто обширное, по композиции сравнимое с великими эпическими поэмами, отличное от исторических поэм и романов других французских романтиков – как начала XIX в.

(эпическая поэма «Мученики» Рене де Шатобриана), так и современных ему (роман «Ган Исландец» Виктора Гюго), а также от исторических романов шотландца Вальтера Скотта, таких как «Айвенго». Де Виньи был лично знаком с Вальтером Скоттом, отдавал должное его человеческим качествам – прежде всего чувствительности, простоте, но при этом не слишком ценил его исторические романы из-за того, что их действие разыгрывается среди вымышленных персонажей, которых автор заставляет поступать по своему желанию, тогда как реальные выдающиеся исторические лица оказываются на периферии повествования. Де Виньи стремился создать синтетический исторический роман, в котором был бы соблюден баланс между правдой и вымыслом, соединялись бы воедино эпическое, лирическое и драматическое начала литературы. См. подробнее: [\[19\]](#).

3 Вынося философско-эстетические суждения о поэзии классической и романтической, де Сталь исходила из того, что всю область литературы поделили между собой язычество и христианство, Север и Юг, Античность и Средние века, рыцарство и греко-римские установления. Под классической она имела в виду поэзию античной древности, романтической же считала ту, что так или иначе связана с традициями рыцарских времен. В этом отношении ее позиция перекликалась с эстетическими взглядами Рене де Шатобриана, которому были присущи углубленное внимание к духу христианства, повышенный интерес к средневековому искусству. Деление на поэзию классическую и романтическую она относила и к двум мировым эрам: языческой и христианской. Их коренное различие она видела в переходе от стихийного материализма древних, находивших художественное воплощение в скульптуре, к мистическим верованиям, вдохновляющим романтическую поэзию и живопись – это путь от природы к Богу. С такими принципиальными различиями она связывала специфику художественных приемов классической и романтической поэзии: в одной властвует рок, безразличный к человеческим чувствам, в другой – Провидение, судящее о делах людей лишь по их чувствам: это два сущностно различных поэтических мира. В отличие от простоты искусства древних, христианской поэзии необходима вся цветовая палитра для изображения многообразия глубоких человеческих чувств и потаенных переживаний, жизни души. Честь и любовь, мужество и сострадание, проявляющиеся в подвигах, опасностях, любовных историях, бедствиях – чувства, которые определяют романтическую занимательность литературы Нового времени, требующей многообразных средств художественного выражения для полноты раскрытия бесконечных оттенков внутренней жизни человеческой души. См. подробнее: [\[27\]](#). См. также: [\[20\]](#).

4 Наиболее полное каноническое издание «Од и баллад», объединяющее стихотворения, написанные между 1822 и 1828 годами, увидело свет в 1828 г. В него вошли пять книг од и одна книга баллад.

5 Драма «Кромвель» была написана Гюго специально для великого французского актера Франсуа-Жозефа Тальма, однако при жизни автора не была поставлена.

6 Эти замечания Гюго звучат весьма актуально. Натурализм «от подметок» получил в театре XX-XXI широкое распространение, а современное искусство уже давно пренебрегло правилами грамматики и просодии.

7 Свои эстетические принципы романтики излагали в форме манифестов, предисловий, критических статей. Вслед за «Предисловием к "Кромвелю"» Гюго появляются предисловие к поэтическому сборнику Э. Дешана «Французские и иностранные этюды» (1827), программная работа Ш. Сент-Бёва «Обзор французской поэзии XVI века» (1828), поэтическое кредо А. де Виньи «Письмо лорду*** по поводу премьеры, состоявшейся 24

октября 1829 года, и о драматической системе» (1829), критические статьи А. де Мюссе «Фантастические обозрения» (1831), «Несколько слов о современном искусстве» (1833), «О трагедии. По поводу дебютов госпожи Рашель» (1838) его сатирический памфлет «Письма Дюпюи и Котоне» (1836- 1837).

8 Пиетет Гюго перед творчеством Шекспира проявляется в том числе в некоторых сюжетных отсылках к его пьесам. Так, в «Марион Делорм» они связаны с «гамлетовскими» рассуждениями романтического героя Дидье о смысле жизни; с образом Ланжели, напоминающем шута из «Короля Лира»; с характером массовых сцен.

9 Повесть написана А.С. Пушкиным в том же 1830 г., что и «Эрнани», издана в 1831 г. Показательно, что имя пушкинского романтического героя, отставного гусара – Сильвио. В финале повести он не стал стрелять в своего недавно женившегося обидчика, а позже погиб в войне за независимость Греции.

О весьма критическом отношении Пушкина к Гюго, которого он между тем внимательно читал, см.: [\[21\]](#). В главе I «О людях и репутациях. Пушкин и Виктор Гюго. Мстительный перевод из "Кромвеля" и "львиный рев" Мирабо» В. Мильчина, в частности, пишет о мотиве отсроченной мести в «Выстреле», восходящем к «Эрнани».

10 «Битва за Эрнани» – самый знаменитый во Франции, но далеко не первый яростный спор вокруг театральных постановок. К одному из первых относятся баталии по поводу пьесы М-Ж. Шенье «Карл IX, или Варфоломеевская ночь» (1789), носившие не столько эстетический, сколько политико-идеологический характер: столкнулись приверженцы революции и контрреволюции. Революционно настроенный автор предварил свою пьесу словами о том, что «если поначалу нравы нации формируют дух ее драматических произведений, то вскоре драматические произведения будут формировать ее дух» [цит. по: 42, с. 142]. Дантон, присутствовавший на премьере, вынес своей вердикт: «Если "Фигаро" убил аристократию, то "Карл IX" убьет королевскую власть» [цит. по: 42, с. 141]. Если произведение Ж. Шенье не нарушало классицистических правил, то Н. Лемерсье в своей пьесе «Христофор Колумб» обошелся без единства времени и места и жанровой чистоты: комическое смешивалось в ней с патетическим, классические правила версификации нарушались. На премьере (1809) публика реагировала вяло, но на втором представлении студенты, не согласные со столь вольным нарушением классицистических правил, устроили столь бурную потасовку, что были вызваны вооруженные гренадеры: один из зрителей погиб, три сотни студентов были арестованы и принудительно отправлены на военную службу. Однако со временем спектакли по пьесам драматургов, нарушающих нормы эстетики классицизма, стали приниматься публикой и критиками более благосклонно, о чем свидетельствуют мелодрама «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа (1827), романтические по духу «Генрих III и его двор» А. Дюма (1829) и «Марино Фалиеро» К. Делавиня (1829).

11 Ее роль исполнила знаменитая актриса того времени Мари Дорваль, возлюбленная А. де Виньи, игравшая главные роли в его пьесах «Чаттертон», «Отделалась испугом». Виньи предназначал ей и заглавную роль в драме «Супруга маршала д'Анкара», но она была отдана другой актрисе.

12 Более поздние его пьесы – «Бургграфы» (1842), «Бабушка», «Меч», «Будут ли они есть», «Нищие», вошедшие в сборник «Театр на свободе» (1869), «Торквемада» (1882), не пользовались заметным успехом.

.

Библиография

1. Моруа А. Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго. М.: Иностранка, 2021/
2. Робб Г. Жизнь Гюго. М.: Центрполиграф, 2016.
3. Frey John A. Victor Hugo Encyclopedia. L.: Greenwood Publishing Group, 1998.
4. Escholier R. Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu. P.: Librairie Stock, 1931.
5. Гюго В. Бюг-Жаргаль. Перевод Е.М. Шишмаревой. М.: Издательство Детской литературы, 1958.
6. Hugo A., Hugo V. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie. Paris, Bruxelles, Leipzig: Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, éditeurs. 1863. 2 tomes. Т. 1.
7. Гюго В. Вальтер Скотт. «Легенда о Монтрозе». Ламмермурская невеста» (фрагменты). Перевод Е.Г. Петраш // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 431-433.
8. Гюго В. Ган Исландец. Перевод Е.М. Шишмаревой. М.: Азбука-классика, 2016.
9. Евнина Е.М. Виктор Гюго. М.: Наука, 1976.
10. Карельский А.В. Кристаллизация романтических идей и художественных форм в эпоху Реставрации. Ламартин. Виньи. Ранний Гюго // История всемирной литературы. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 153-163.
11. Карельский А.В. Романтизм периода Июльской монархии. Поздние Ламартин и Виньи. Гюго. Жорж Санд. Мюссе. Готье. Нерваль // История всемирной литературы. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 163-176.
12. Трескунов М.С. Виктор Гюго: Очерк творчества. Изд. 2-е, доп. М.: Гослитиздат, 1961.
13. Гюго В. Дух великого Корнеля (фрагмент). Перевод Е.Г. Петраш // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 434.
14. Гюго В. О гении. Перевод Е.Г. Петраш // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 434-436.
15. Пинковский В.И. «Оды и разные стихотворения» В. Гюго: характер лиризма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Т. 12. Выпуск 4. Тамбов, 2019. С. 399.
16. Гюго В. Предисловие к сборнику «Новые оды». Перевод С. Бахман // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 436-443.
17. Гюго В. Предисловие к сборнику «Оды и баллады». Перевод С. Брахман // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 443-446.
18. Гюго В. Из предисловия к драме «Кромвель», Перевод Б.Г. Реизова // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 447-459.
19. Saint Girons B. Les Monstres du sublime: Hugo, le génie et la montagne. P.: Editions Paris-Méditerranée, 2005.
20. Констан Б. О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре. Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского

- романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 257-280.
21. Констан Б. Размышления о трагедии // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 280-307.
 22. Маньковская Н.Б. Раннеромантическая эстетическая теория и художественная практика Бенжамена Констана // Художественная культура. 2021. № 1. С. 8-47.
 23. Виньи А. де. Письмо лорду *** по поводу премьеры, состоявшейся 24 октября 1829 года, и о драматической системе. Перевод Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 425-430.
 24. Маньковская Н.Б. Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы. Статья первая // Художественная культура. 2022. № 1. С. 10-51.
 25. Мюссе А. де. Несколько слов о современном искусстве. Перевод Т.Ю. Хмельницкой // Мюссе А. де. Избранные произведения. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 639-645.
 26. Мюссе А. де. О трагедии. По поводу дебютов госпожи Рашель // Мюссе А. де. Избранные произведения. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 674-688.
 27. Маньковская Н.Б. Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика // Художественная культура. 2023. №. 2 (в печати).
 28. Philippot D. Victor Hugo et la vaste ouverture du possible: essai sur l'ontologie romantique. P.: Classiques Garnier, 2017.
 29. Blewer E. La Campagne d'Hernani. Edition du manuscrit du souffleur. P.: Eurédit, 2002.
 30. Ubersfeld A. Le Roman d'Hernani. P.: Mercure de France, 1985.
 31. Hovasse J.-M. Victor Hugo. Vol. I: Avant l'exil, 1802-1851. P.: Fayard, 2001.
 32. Naugrette F. Le Théâtre romantique. P.: Seuil, 2001.
 33. Gautier T. Histoire du romantisme. Suivi de Notices romantiques et d'une Etude sur la poésie française. P.: Félin, 2011.
 34. Гюго В. Предисловие к драме «Анджело, тиран Падуанский». Перевод М. Лозинского // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 459-461.
 35. Гюго В. Из предисловия к драме «Рюи Блаз. Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 461-462.
 36. Ubersfeld A. Le Roi et le Bouffon, étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839 (Ed. revue). P.: Librairie José Corti, 2001.
 37. Revol J. Victor Hugo dessinateur (Le Minotaure) // La Nouvelle Revue française. № 135, mars 1964. P. 543-546.
 38. Hovasse J.-M. Victor Hugo. Vol. II: Pendant l'exil. 1851-1864. P.: Fayard, 2008.
 39. Charles C. Victor Hugo, visions d'intérieur: du meuble au décor. P.: Editions Paris-Musées, 2003.
 40. Gomis J.-M. Victor Hugo devant l'objectif. P.: L'Harmattan, 2018.
 41. Сталь Ж. де. О литературе и ее связи с общественными установлениями. Перевод Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева. М., Издательство Московского университета, 1980. С. 374-383.

42. Маньковская Н.Б. Эстетика раннего французского романтизма и ее литературные ипостаси. Жермена де Сталь // Художественная культура. 2021. № 3. С. 44-81.
43. Мильчина В. «И вечные французы...». Одиннадцать статей из истории французской и русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
44. Thomasseau J.-M. Le théâtre et la mise en scène au XIXe siècle // Berthier P., Jarrety M. (dir.), Histoire de la France littéraire. T. 3. Modernités. XIXe-XXe siècle. P.: P.U.F., 2006. P. 139-164.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия скрыта по просьбе автора