

Е. С. Седова

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Учебно-методическое пособие

**Министерство просвещения Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет»**

Е. С. СЕДОВА

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

**Челябинск
2022**

УДК 82/88 (021)
ББК 83.3(418) я73
С 28

Седова, Е.С. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учебно-методическое пособие / Е.С. Седова. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2022. – 242 с. – ISBN 978-5-907-611-72-6. – Текст: непосредственный.

Учебно-методическое пособие представляет собой руководство по курсу «История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века» для студентов III курса филологического факультета по направлению «Педагогическое образование»; уровень образования – бакалавриат, профильная направленность «Русский язык. Литература». Пособие включает краткое содержание лекционного материала с изложением основных теоретических положений, задания к лекциям, списки по каждой теме. Издание может быть рекомендовано как дополнение к лекционным занятиям, а также для организации самостоятельной работы студентов.

Пособие адресовано студентам филологических специальностей, широкому кругу читателей.

Рецензенты:

К.В. Загороднева, канд. филол. наук, доцент

Е.Н. Абрамова, канд. филол. наук, доцент

ISBN 978-5-907-611-72-6

© Е. С. Седова, 2022

© Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ОПОРНЫЕ КОНСПЕКТЫ ЛЕКЦИЙ ПО КУРСУ	
ТЕМА 1. ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦИИ 50–60-х гг. XIX в.	10
Задания по теме 1	17
ТЕМА 2. ПРЕДДЕКАДАНС. ПОЭТИЧЕСКАЯ ГРУППА «ПАРНАС»	
ТВОРЧЕСТВО ШАРЛЯ БОДЛЕРА	20
Задания по теме 2	25
ТЕМА 3. СВОЕОБРАЗИЕ КУЛЬТУРЫ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ	
ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ	
РУБЕЖА ВЕКОВ	30
Задания по теме 3	36
ТЕМА 4. ФРАНЦУЗСКИЙ НАТУРАЛИЗМ. ТВОРЧЕСТВО ЭМИЛЯ	
ЗОЛЯ	36
Задания по теме 4	54
ТЕМА 5. ТВОРЧЕСТВО ГИ ДЕ МОПАССАНА	60
Задания по теме 5	62
ТЕМА 6. ДЕКАДАНС В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
РУБЕЖА ВЕКОВ	64
Задания по теме 6	69
ТЕМА 7. СИМВОЛИЗМ ВО ФРАНЦИИ И БЕЛЬГИИ (КРАТКИЙ	
ОБЗОР)	70
Задания по теме 7	82
ТЕМА 8. АНГЛИЙСКИЙ ЭСТЕТИЗМ. ТВОРЧЕСТВО ОСКАРА	

Уайльда	85
Задания по теме 8	88
Тема 9. «Новая драма» в западноевропейской литературе рубежа XIX–XX вв.	100
Задания по теме 9	103
Тема 10. Неоромантизм в английской литературе рубежа XIX–XX вв.	112
Задания по теме 10	114
Тема 11. Роман в западноевропейской литературе рубежа XIX–XX вв.	117
Задания по теме 11	120
Тема 12. Американская литература на рубеже XIX–XX вв.	120
Задания по теме 12	122
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМУМ ПО КУРСУ «ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА»	125
СПИСОК ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ ДЛЯ ЧТЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ	126
СПИСОК СТИХОТВОРЕНИЙ ДЛЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ НАИЗУСТЬ	128
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО КУРСУ	129
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО КУРСУ «ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА»	132
Тема 1. Литература Франции 50–60-х гг. XIX в.	132
Тема 2. Преддекаданс. Поэтическая группа «Парнас»	145

Творчество Шарля Бодлера	145
Тема 4. Французский натурализм. Творчество Эмиля Золя	151
Тема 7. Символизм во Франции и Бельгии (краткий обзор)	208
Тема 8. Английский эстетизм. Творчество Оскара Уайльда	217
Тема 10. Неоромантизм в английской литературе рубежа XIX–XX вв.	229
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	235
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	238

ВВЕДЕНИЕ

Включенная в учебный план III курса филологического факультета дисциплина «История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века» относится к вариативной части профессионального цикла дисциплин (БЗ.В.ОД.3). Данный раздел продолжает серию курсов по истории зарубежной литературы, поэтому изучение литературы Западной Европы и США рубежа XIX–XX вв. идет с учетом предшествующих традиций, а также имеет выход в литературу и культуру двадцатого столетия.

В истории мировой литературы период с 1871 года по 1917 принято называть «рубежом XIX и XX веков». Изучаемая литературная эпоха рубежа веков является переходной с точки зрения историко-культурной. Изучение литератур порубежного периода позволяет отчетливее выявить динамику литературного процесса, его внутреннюю противоречивость, диалогичность и синтетичность. Период конца XIX – начала XX века достаточно сложный, но в то же время интересный в плане изучения и освоения. В этот период времени формируются новые направления – натурализм, символизм, неоромантизм, импрессионизм, эстетизм; появляется «новая драма».

Цель курса – осмыслить как общие закономерности развития мирового литературного процесса конца XIX – начала XX века. Выявить оригинальность изучаемого литературного периода можно лишь соотнося его как с предшествующей,

так и с последующей литературной эпохой. Поэтому важно показать специфику самого литературного процесса на рубеже XIX–XX вв., а также преемственность этого периода по отношению к литературе предшествующего периода (реализм). С этой целью предусмотрены отсылки к материалу курса зарубежной литературы XIX века. Неслучайно в качестве первой выбрана тема «Литература Франции 50–60-х гг. XIX в.». Это пример «постбальзаковского реализма», реализма нового качества, одним из ярчайших представителей которого является Г. Флобер. Его творчество предвосхитило эстетические открытия «порубежной эпохи» (символизм, натурализм). Кроме того, рассматривается творчество поэтической группы «Парнас», а также новаторская преддекадентская лирика Ш. Бодлера. Данные темы важны в плане подготовки к восприятию литературы рубежа веков, ее философско-эстетических и культурологических открытий.

Кроме знания обширного литературного материала данного изучаемого периода, литературная эпоха рубежа веков требует знакомства с философскими, эстетическими сочинениями, историей искусств и музыки. Литература и культура изучаемого периода отличается сложностью и многообразием направлений, течений, тенденций и школ.

В данном пособии выстроена система лекционных занятий, представлены опорные конспекты по каждой теме, необходимые материалы, в том числе культурологические с целью расширения кругозора студентов; даются отсылки к документальным и художественным фильмам; предлагаются вопросы для размышления и задания по текстам, крити-

ке, картинам и т.д. – все это необходимо для успешного освоения дисциплины.

Содержание и тематика занятий определяются рабочей программой дисциплины для студентов-бакалавров, обучающихся по направлению подготовки 44.03.05. «Педагогическое образование» (профиль – Русский язык. Литература).

Структура пособия. Пособие включает 12 тем, списки текстов для чтения и заучивания наизусть, дополнительные материалы по курсу, терминологический минимум, рекомендуемую литературу по курсу, список источников, используемых автором в книге.

В отборе материала автор руководствовался следующими принципами:

1. Представить наиболее значительные для рубежа веков литературные направления, течения и школы (неореализм, символизм, неоромантизм, эстетизм, «новая драма») в лице крупнейших писателей.

2. Продемонстрировать характерное для эпохи рубежа веков разнообразие литературных жанров: новеллы Ги де Мопассана, стихотворения Ш. Бодлера, статичные драмы М. Метерлинка, символистская сказка-феерия М. Метерлинка «Синяя птица», «новая драма» Г. Ибсена, драма-дискуссия Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», романы Г. Уэллса, приключенческий роман Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ», роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», рассказы Дж. Лондона, роман М. Твена «Приключения Гекльберри Финна».

3. Связать данный курс со школьной программой по литературе, в которую включены произведения из литературы изучаемого периода (например, «Синяя Птица» Метерлинка, «Приключения Гекльберри Финна» Твена, рассказы Лондона).

4. Расширить кругозор студентов введением новых имен и произведений, важных для сравнительно-сопоставительного изучения литературы.

5. Сформировать у студентов навыки самостоятельной работы с текстом, дополнительными источниками.

6. Подготовить базу для научно-исследовательской работы.

ОПОРНЫЕ КОНСПЕКТЫ ЛЕКЦИЙ ПО КУРСУ

ТЕМА 1. ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦИИ 50–60-х годов XIX в.

ТВОРЧЕСТВО ГЮСТАВА ФЛОБЕРА

Краткое содержание темы

Историческая обстановка и особенности развития национального литературного процесса середины XIX века (после 1848 г.). Две тенденции в литературе данного периода: буржуазная, создавшая разные жанры «массовой литературы» (романы М. дю Кана, О. Фейе, П. де Кока; пьесы Э. Ожье, В. Сарду, А. Дюма-сына), и социально-критическая, опиравшаяся на традиции О. де Бальзака (Шанфлери (Жюль Юссон) и Л.-Э. Дюранти). Новая концепция личности в литературе постбальзаковского реализма. Дегероизация, деромантизация и прозаизация жизни – ключевые понятия, характеризующие реалистическую литературу второй половины девятнадцатого столетия.

Творчество Гюстава Флобера (1821–1880)

*Я – человек-перо,
я существую из-за него,
ради него, посредством него,
я больше всего живу с ним.
Г. Флобер*

Творчество Г. Флобера представляет собой новый этап французской реалистической прозы 50–60-х гг. XIX в. Философско-эстетические взгляды писателя – это его теоретическая близость к эстетике парнасцев («башня из слоновой кости») и стремление к совершенной форме; объективный выход к современному содержанию; имперсональное искусство; деромантизация и дегероизация, прозаизация жизни.

В произведениях Флобера расширяется понятие «буржуа», которое он распространяет на «свет» и на «низы», находит дух буржуазной ограниченности в другие времена и у других народов. Скепсис Флобера по отношению к современной жизни приводит к своеобразному фатализму. Мир так устроен, и его не переделаешь: «Почему волнуется океан? В чем цель природы? Так вот, я считаю, что у человека все та же самая цель; все происходит потому, что происходит, и ничего вы, милейшие мои, не поделаете. Мы постоянно ходим по тому же кругу и всегда вокруг одного и того же».

Писатель обращает пристальное внимание на человека: «Индивидуум – это все». В отличие от Стендаля и Бальзака, его герой менее масштабен. В этом заключается «дегероизация героя», т.к. мир буржуазии – мир серости и усредненности – не способен рождать сильные натуры и про-

буждать сильные страсти (например, Эмма Бовари. Все ее страсти вычитаны из книг и имитированы).

Реальный мир, с которым имеет дело Флобер, – мир «цвета плесени». Именно этот мир и становится стать предметом изображения в 50–60-е гг. XIX в. в искусстве, призванном исследовать современность, выявляя ее закономерности и облекая их в типические формы.

Флобер становится новатором в области безличного искусства. Для творчества писателя характерна и деромантизация изображения и изображенного как еще одна особенность литературной эпохи, нередко переходящая в антиромантизацию. На схеме представлена концепция писателя (рис. 1).

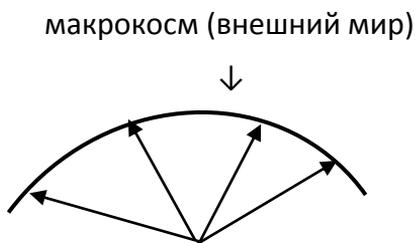


Рисунок 1. Концепция безличного искусства Г. Флобера

Микрокосм:

- внутренний мир *усредненного героя* (Эмма Бовари)
- социальное пространство (например, Тост, Ионвиль), дом...)



Микрокосм – это социально-психологическое и нравственное отражение макрокосма (большого внешнего мира), его тенденций и черт.

Задача автора – это «выражение», а не изображение, искусство есть творчество, а творчество – это воспроизведение не столько «феноменов», сколько «принципа», «идей».

Комментарий к схеме: на повествовательном уровне дегероизация и дероманизация проявлялись прежде всего в том, что писатель использовал в качестве художественного центра, через который воспроизводилась реальность, внутренний мир усредненного человека. Перед нами так называемый реализм жизненной достоверности. При этом внутренний мир такого человека, являющегося у Флобера основным повествовательным «рефрактором», – это сложное соединение факторов, осознаваемых и неосознаваемых, подвергающихся и не подвергающихся вербальному воспроизведению. Дегероизация и деромантизация достигаются благодаря тому, что мир воспроизводится через своеобразный «микрокосм» – человека, а не через претендующее на объективность «всезнание» автора¹. Автор склонен изображать, а не описывать. Он не дает свои субъективных оценок относительно представленных событий, поступков героев и т.д. В этом суть безличного (имперсонального) искусства Флобера.

¹ *Проскурнин, Б.М.* Гюстав Флобер (1821–1880) / Б.М. Проскурнин // История зарубежной литературы XIX в.: западноевропейская реалистическая проза: уч. пособие /

Для Флобера важно проникнуть в душу вещей, воспроизводить лишь общее, а не случайное и драматическое. Мир, создаваемый искусством, – это мир «сущностей», значит, его законы более обнажены, а это позволяет понять законы реальности художественными средствами.

Для стиля писателя характерно:

1. Лаконизм и точность воспроизведения (минимум метафор и стилистических фигур; изобилие фигур умолчания; наличие подтекста при использовании художественной детали). С другой стороны, формула Флобера сводится к тому, что «искусство должно изображать все». «Все», с точки зрения писателя, – это понимание предмета, явления или характера «со всеми их качествами», а достигнуть такого уровня понимания можно только перевоплотившись, проникшись «глубоким и безграничным сочувствием», хотя и оставшись бесстрастным художником слова.

2. Искусство перевоплощения, правило «вчувствования», т.е. перевоплощение как понимание и познание одновременно изображаемого человека (как типа) и мира, в котором он существует и основные приметы которого он в себе несет. По меткому замечанию Д.В. Затонского, при таком «перевоплощении-разоблачении изнутри» герой не просто жертва эпохи, а несет в себе ее суть.

Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – Москва: Флинта, 2004. – С. 238.

3. Бесстрастность описания (Флобер не комментирует, его письмо не является таким субъективным, как, например, у Ч. Диккенса). Писатель, с точки зрения Флобера, должен устранить свое «я» из произведения, должен сохранять холодную голову, чтобы не быть связанным с воспроизводимой им реальностью. Г. Флобер писал: «По-моему, романист не имеет права высказывать свое мнение по поводу того, что совершается в этом мире. Он должен уподобиться в своем творении богу, то есть создавать и молчать»². Писатель не должен морализировать и делать выводы: их делает сам читатель на основе прочитанного. В этом заключается свобода художника слова по отношению к тому, о чем он пишет.

Таким образом, благодаря безличному искусству достигается большая объективность изображаемого. Примером безличного искусства является роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» (1851–1856).

Писатель следующим образом объясняет замысел создания своего произведения: «Я из честолюбия поставил себе целью написать такие книги, для создания которых в моем распоряжении меньше средств. В этом смысле «Бовари» – невероятный фокус, осознать который могу лишь я один; сюжет, персонажи, действие – все выходит за пределы моего “я”». В романе Флобер пытался выразить свое отношение к окружающей жизни, поэтому роман приобретает

² Цит. по: Пузиков, А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузиков. – Москва, 1981. – С. 87.

многоплановый характер и глубокий социально-философский смысл. Кроме того, колоритом романа, своеобразным фоном трагедии Эммы Бовари является мир цвета плесени: «Мне важно было только одно – передать серый цвет плесени, в которой прозябают мокрицы»³.

В романе мы видим новый характер конфликта – конфликт на основе психологической индивидуальности; новые приемы психологической характеристики героев. Эмма и Шарль представлены в романе в контексте проблем иллюзии и действительности, личности и общества. Процесс формирования характера героини обусловлен воспитанием, средой, обстоятельствами. Эмма показана как «книжный герой», автор выражает двойственное отношение к героине: Эмма Бовари – это тип и символ. Флобер описывает систему взаимоотношений персонажей: Эмма и Шарль Бовари, Эмма и Родольф Буланже, Эмма и Леон Дюпюи. Мастерство психологического анализа проявляется во внимании автора к деталям (каскавка Шарля, портсигар, предметы одежды, мебели и интерьера и т.д.).

Новаторство Г. Флобера заключается в следующем:

1. Отсутствие назидательности.
2. Полный разрыв с традициями романтизма. Любая тема может быть предметом искусства, интерес к будничному, повседневному, отказ от героического: «Идеальное

³ Цит. по: Пузиков, А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузиков. – Москва, 1981. – С. 91.

кончилось, лирическое исчерпало себя, наступило отрезвление» (Сент- Бев).

3. Принцип безличности повествования, полная свобода от какого-либо предвзятого взгляда. Сосредоточивая внимание читателя на поступках персонажей, их чувствах и переживаниях, автор нигде не высказывает своего отношения к ним.

4. Сближение литературы с эмпирическими науками, методами которых являются наблюдение, опыт, эксперимент. Следовательно, тенденция к максимальной объективизации повествования.

5. Флобер придал особое драматическое звучание проблеме иллюзии и действительности.

6. Автор довел свой стиль до совершенства: «художественное творчество должно быть наслаждением и подвигом одновременно» (Г. Флобер).

7. В роман «Госпожа Бовари вводится подтекст (непрямое выражение мысли). Автор использует несобственно-прямую речь. Мысли героев переданы словами автора.

Задания по теме 1

Задание 1

Существует несколько точек зрения на жанр романа «Госпожа Бовари». Перед вами суждение английского писателя У.С. Моэма, который включил роман Флобера в список 10 лучших романов мировой литературы (список был составлен по просьбе журнала «Редбук»). Прокомментируйте

приведенное ниже высказывание У.С. Моэма. Действительно ли Эмме не повезло? Это роман о «неудаче»?

У.С. Моэм считает роман Флобера скорее «романом о неудаче», чем романом об истинной трагедии. «Печальные события в романе о неудаче – дело случая, тогда как в трагедии они вызваны, обусловлены самими характерами героев. Эмме не повезло, что с ее-то внешностью и обаянием она вышла замуж за нудного дурака. Ей не повезло, что она родила дочь, а не сына, который мог бы утешить ее за все разочарования в браке. Ей не повезло, что ее первый любовник, Родольф Буланже, оказался эгоистичным, грубым и ненадежным, а второй – низким, слабым и трусливым. Ей не повезло, что деревенский священник, к которому она обратилась в минуту отчаяния за поддержкой и духовным руководством, был черствым болваном. Ей не повезло, что при угрозе судебного преследования за долги, когда она униженно попросила денег у Родольфа, у того их не оказалось под рукой. И хотя в романе утверждается, что Родольф хотел ее выручить, ему – такое уж невезение – просто не пришло в голову взять их у своего адвоката под залог. Конечно же, Флобер был вынужден закончить свои историю смертью Эммы, но причины, которыми он эту смерть мотивирует, явно подрывают наше доверие»⁴.

⁴ Моэм, У.С. Флобер и «Madame Bovary» // У.С. Моэм. Подводя итоги: эссе, очерки / сост., вступ. ст., коммент. Г.Э. Ионкис. – Москва: Высш. шк., 1991. – С. 371. – ISBN 5-06-001841-5.

Задание 2

Прочитайте статью Е.С. Седовой «Роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» в киноверсии режиссёра Софи Бартез “Madame Bovary” (2014 г.)» (См. раздел «Дополнительные материалы по курсу «История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века») и посмотрите художественный фильм. Статья позволит вам сориентироваться в материале и даст расширенное представление о романе Г. Флобера.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 1

1. Журнал «Иностранная литература»: «Флобер – 200 лет». – № 12. – 2021. – ISBN 0130-6545.
2. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – С. 403–413. – ISBN 5-7914-0042-X.
3. История зарубежной литературы XIX века: учебник / под ред. Е.М. Апенко. – Москва, 2001. – С. 177–186. – ISBN 5-94569-011-2.
4. Набоков, В. Гюстав Флобер «Госпожа Бовари» / В. Набоков. – URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-zarubezhnoj-literature/gospozha-bovari.htm>
5. Проскурнин, Б.М. История зарубежной литературы XIX века: западноевропейская реалистическая проза / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – Москва: Наука, 1998. – С. 236 – 289. – ISBN 978-5-89349-065-7.

б. Пузиков, А.И. Идейные и художественные искания Флобера / А.И. Пузиков // Пузиков А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. – Москва, 1981. – С. 69–126.

ТЕМА 2. ПРЕДДЕКАДАНС. ПОЭТИЧЕСКАЯ ГРУППА «ПАРНАС».

ТВОРЧЕСТВО ШАРЛЯ БОДЛЕРА

Краткое содержание темы

Поэтическая группа «Парнас» и ее философско-эстетические принципы. Манифесты парнасской школы: предисловие к поэтическому сборнику «Античные стихотворения» (Л. де Лиль), сборник статей «Новое искусство» (Т. Готье). Художественное творчество группы «Парнас»: новаторские достижения сборников «Античные стихотворения» Л. де Лиля, «Эмали и камеи» Т. Готье. Преддекадентские тенденции в лирике парнасцев (мотивы и образы смерти, настроение хандры, меланхолии, упадничество и т.д.). Например, стихотворения Л. де Лиля «Мертвецам», «Холодный ночной ветер», «Последнее желание», «Последнее воспоминание», «Варварские стихотворения», «Трагические стихотворения» и т.д.; стихотворения Т. Готье «Триумф Петрарки», «Змеиная нора», поэма «Комедия смерти» и т.д.

Основной принцип парнасцев можно выразить следующими поэтическими строчками:

Проходит все. Одно искусство

*Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста переживает города*

Т. Готье

Творчество Шарля Пьера Бодлера (1821–1867)

*Пощечина я и щека,
И рана – и удар булатом,
Рука, раздробленная катом,
И я же – катова рука!
Ш. Бодлер*

«Ужас перед жизнью и восторг жизни» – эта двойственность свойственна личности и творчеству Ш. Бодлера. Восторг недостижим, связан со стремлением поэта «быть как все», испытать «сладостный вкус собственного существования» (Ж.-П. Сартр); «ужас» – это результат самоанализа, убивающего всякую волю к жизни, ощущение «отверженности», чувство тотального одиночества, вселенского сиротства («я скроен иначе, нежели прочие люди»; «как бы я себя пи проявил, я останусь чудовищем в глазах окружающих»).

Бодлера мучат не одна, а две «бездны», он читает две «молитвы»: одну – Богу, другую – Сатане. «Молитва к Богу, или духовное начало, – это жажда воспарения...; молитва к Сатане, или животное начало, – это блаженство нисхождения».

Стихотворения сборника «Цветы зла» отражают проблему традиций и новаторства. Ш. Бодлер писал о своем сборнике: «В эту жестокую книгу я вложил всю мою мысль и сердце, всю мою нежность и ненависть, всю мою религию... И если бы я написал противоположное, если бы клялся всеми богами, что это произведение чистого искусства, обезьянства, жонглерства, то я лгал бы самым бесстыдным образом!».

Сборник «Цветы зла» выдержал три издания.

1-е издание 1857 г. включало «Сплин и идеал», «Цветы Зла», «Бунт», «Вино», «Смерть». 2-е издание 1861 г. было дополнено 35 новыми стихотворениями. В нем впервые выделяется раздел «Парижские картины». 3-е издание 1868 г. (после смерти Бодлера) включало 6 циклов.

В окончательном варианте книги, доступной современным читателям, взаимодействуют друг с другом прекрасное и безобразное. В стихах чувствуется принцип слияния и соответствия. Сплин – это сама жизнь, идеал – то возвышенное, к чему стремится человек, но его невозможно обрести. Сплин и идеал есть то единство, которое называется бытием. Человек мечется между добром и злом. Бодлер сострадает человеку и показывает его двойственность.

В итоге лирический герой приходит к цветам зла: из поражения может вырасти победа, поэт ищет свою духовную зарю. Человек неотделим от мира, в котором ему приходится жить. Он бунтует против несовершенства этого мира.

Смысл названия сборника «Цветы зла» (франц. «Fleurs du Mal») можно объяснить следующим образом. Цветы – идеал, противостоящий злу, но идеал создается в недрах реального бытия. Зло – сама жизнь. Зло (mal – с франц. «зло», «боль», «болезнь», «страдание») – это универсальное понятие. Зло – это страдание, это то, что находится вне человека и в нем самом.

Таблица 1

Соотношение понятий добра и зла в сборнике Ш. Бодлера «Цветы зла»

ЗЛО	ДОБРО
Естественное, природное, физическое	Духовное, присущее человеку
Само по себе, творится естественно	Требует от человека усилий над собой; соблюдения определенных правил, принципов и принуждения
Человек должен дифференцировать добро и зло и стремиться в сторону добра	

Таблица 2

Структура сборника «Цветы зла» Ш. Бодлера (циклы)

Цикл	Испытания, через которые проходит герой	Основная идея
1. «Сплин и идеал»	Испытание искусством и любовью	Поиск идеала
2. «Парижские картины»	Испытание жизнью большого города	↓
3. «Вино»	Испытание опьянени-	Невозможность

	ем	обретения идеала
4. «Цветы Зла»	Испытание порочными наслаждениями	↓
5. «Бунт»		Внутренний бунт лирического героя
6. «Смерть»		Смерть как итог бытия

В сборнике представлено тематическое разнообразие лирики. Тема поэта и поэзии дана в стихотворениях «Маяки», «Альбатрос», «Больная Муза», «Продажная Муза» и др.

Тема мироздания и человека реализуется в сонете «Соответствия» (параллель со стихотворением А. Рембо «Гласные») и стихотворении «Человек и море» и др.

Тема жизни и смерти рассматривается в стихотворениях «Сплин», «Бочка ненависти», «Надтреснутый колокол», «Последнее желание», «Веселый мертвец», «Жажда небытия».

В теме любви представлены три концепции:

1. Автобиографическая концепция связана с Жанной Дюваль, роковой женщиной в жизни Бодлера. Это сатанинский характер любви. Вторая Муза – Аполлония Сабатье – воплощение идеальной любви, но любви, недоступной поэту, уставшему от осознания собственной греховности. Третья дама сердца – Мари Добрен. С ней связан мотив поздней любви.

2. Католическая концепция воплощается через культ Мадонны и лик черной Венеры. Мы видим конфликт язычества и католицизма.

3. Декадентская концепция дает понимание творчества Бодлера как поэта черного Эроса. Поэт испытывает сочувствие к падшим женщинам. В его поэзии даны реалистические трактовки падшей женщины.

Любовь в лирике Бодлера продажная. Нет высоких нравственных понятий. К продажной любви предъявляются те же требования, что и к искренней.

Примеры стихотворений, относящихся к любовной лирике: «Вампир», «Падаль», «С еврейкой бешеной, простертый на постели», «Лесбос», «Ты на постель свою весь мир бы привлекла» и др.

ЗАДАНИЯ ПО ТЕМЕ 2

Задание 1

Прочитайте стихотворение Бодлера «Ты на постель свою весь мир бы привлекла...». Какие чувства оно у вас вызывает? Из какого цикла «Цветов зла» оно взято? Кому посвящено? Какие приемы использует поэт, говоря о своей возлюбленной?

Ты на постель свою весь мир бы привлекла,
О, женщина, о, тварь, как ты от скуки зла!
Чтоб зубы упражнять и в деле быть искусной –
Съесть по сердцу в день – таков девиз твой
гнусный.
Зазывные глаза горят, как бар ночной,
Как факелы в руках у черни площадной,

В заемной прелести ища пути к победам,
Но им прямой закон их красоты неведом.

Бездушный инструмент, сосущий кровь вампир,
Ты исцеляешь нас, но как ты губишь мир!
Куда ты прячешь стыд, пытаясь в позах разных
Пред зеркалами скрыть ущерб в своих соблазнах
Как не бледнеешь ты перед размахом зла,
С каким, горда собой, на землю ты пришла,
Чтоб темный замысел могла вершить Природа
Тобой, женщина, позор людского рода, –
– Тобой, животное! – над гением глумясь.
Величье низкое, божественная грязь!⁵

Пер. В. Левика

Задание 2

Перед вами стихотворение Бодлера, посвященное Жанне Дюваль, и карандашный рисунок, сделанный поэтом.

Какое впечатление на вас производят поэтические строки и портрет возлюбленной Бодлера? Что ему важно подчеркнуть в ее облике?

Найдите в Интернете картину Э. Мане «Портрет Жанны Дюваль» (1862).

Кто изваял тебя из темноты ночной,
Какой туземный Фауст, исчадие саванны?
Ты пахнешь мускусом и табаком Гаваны,

⁵ <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=17528>

Полуночи дитя, мой идол роковой.
Ни опиум, ни хмель соперничать с тобой
Не смеют, демон мой: ты – край обетованный,
Где горестных моих желаний караваны
К колодцам глаз твоих идут на водопой⁶.

Пер. А. Эфрон



Рисунок 2. Ш. Бодлер. Портрет Жанны Дюваль

⁶ <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=17529>

Любовная лирика перетекает в философскую, в которой можно выделить три проблемы: мироздание (сонет «Соответствия»), человек (например, стихотворение «Человек и море»), жизнь и смерть («Сплин», «Бочка ненависти», «Надтреснутый колокол», «Последнее желание», «Веселый мертвец», «Жажда небытия» и др.).

Идейно-тематическое новаторство Ш. Бодлера заключается в следующем:

– Бодлер обогатил поэзию новыми темами и проблемами: тема двоемирия, взаимодействия материального и духовного, прекрасного и безобразного; тема моральной деградации общества и его влияния на личность творца; тема продажной любви, любви куртизанок. У поэта был интерес ко всем ликам жизни, поэтому нет запретных тем.

– Проблема любви показана в трех измерениях: гуманистическом, чувственно-эротическом, эмоционально-антагонистическом.

– В лирике Бодлера звучат преддекадентские мотивы смерти, жажды небытия, сплина и т.д. – все это затем отражается в литературе декаданса.

Новаторство Бодлера с точки зрения эстетической:

– Поэтические формы наполнены реалистическим содержанием.

– Материализация абстрактного.

– Новая концепция психологического параллелизма.

– Склонность к гротеску, иронии, парадоксу.

– Широта философско-психологического подтекста,

– Концептуальная строфическая замкнутость,

– Богатство музыкальной инструментовки стиха, поэтических ритмов, интонаций.

Новаторство с точки зрения метода заключается в том, что Ш. Бодлер – первооткрыватель неореализма. В реалистических целях он мастерски использует приемы нереалистических искусств: натурализма, символизма, романтизма, эстетизма.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 2

1. Журнал «Иностранная литература»: «Литературный гид: Шарль Бодлер – 200 лет». – № 7. – 2021. – ISBN 0130-6545.
2. Верлен, П. Шарль Бодлер / П. Верлен. – Иностранная литература. – № 10. – 2014. – ISBN 01306545140091.
3. История зарубежной литературы XIX века: учебник / под ред. Е.М. Апенко. – Москва, 2001. – С. 202–212. – ISBN 5-94569-011-2.
4. Косиков, Г.К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» / Г.К. Косиков. – URL: http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Gautier.htm
5. Косиков, Г.К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» / Г.К. Косиков. – URL: <https://lingvotech.com/kosikov-93>
6. Приходько, И.С. Бодлер и барокко / И.С. Приходько // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Материалы IV-ой Международной конференции. В 2-х т. Т. 2. – Москва, Таганка, 2005. – С. 173–176.
7. Сартр, Ж.-П. Бодлер / Ж.-П. Сартр. – Издательская группа URSS, 2004. – 184 с. – ISBN 5-354-00840-9.
8. Яшенькина, Р.Ф. Из истории зарубежной литературы 1830–1870-х годов. Зарубежная поэзия 1830–1870-х годов (Генрих Гейне, Шарль Бодлер, Уолт Уитмен): учеб. пособие / Р.Ф. Яшенькина, Б.М. Проскурнин. – Пермь, 2010. – С. 63–89. – ISBN 978-5-7944-1405-9.

ТЕМА 3. СВОЕОБРАЗИЕ КУЛЬТУРЫ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА ВЕКОВ

Краткое содержание темы

Рубеж XIX–XX вв. – новый этап в развитии западноевропейской и американской литератур. Проблема хронологических границ изучаемого периода. Стабильные и переходные культурно-исторические эпохи. Переходность как отличительная черта культуры рубежа веков. Черты *bell époque* («колокол времени») и *fin de siècle* («конец века») в культурной жизни Западной Европы на рубеже веков. Кризис западноевропейской культуры. Ощущение глубокого кризиса европейской системы ценностей, разочарование в идеях гуманизма и рационализма. Декаданс и модернизм. Философские основы декаданса и модернизма (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, З. Фрейд, А. Бергсон).

Литературный процесс на рубеже XIX – XX вв.: мозаичность картины литературной жизни, открытость границ различных художественных систем, установление более прочных связей между различными национальными литературами, множественность влияний и традиций. Основные литературные направления:

Натурализм (бр. Гонкуры, Э. Золя, Г. и Ю. Харт, А. Хольц, Г. Гауптман, А. Стриндберг). Биологический детерминизм и теория наследственности. Концепция среды.

Импрессионизм в живописи (отец импрессионизма Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Ф. Базиль, К. Писсаро, А. Сис-

лей, Э. Дега и др.). Проблема литературного импрессионизма в лирике П. Верлена, прозе бр. Гонкуров, Э. Золя, Ги де Мопассана и др.

Неоромантизм как эстетическая реакция на натурализм и декаданс. Традиции западноевропейского романтизма в неоромантической литературе рубежа веков (Р.Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Л. Войнич, А. Конан Дойл, Р. Киплинг и др.).

Символизм в литературе (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлинк, Ж. Мореас и др.) и живописи (Г. Моро, О. Редон и др.).

Прерафаэлитизм (Д.Г. Россетти, К. Россетти, У.Х. Хант, У. Моррис и др.).

Эстетизм как характерное явление западноевропейской литературы конца XIX в. Культ прекрасного О. Уайльда.

Специфика *реализма* на рубеже XIX–XX вв. (Ги де Мопассан, М. Твен, Дж. Голсуорси, Б.Шоу, К. Гамсун, Дж. Лондон, Р. Роллан, А. Франс и др.).

Влияние литературы изучаемого периода на развитие литературного процесса XX в.

Конец XIX – начало XX века – качественно новый этап в развитии мировой культуры. Период с 60-х годов XIX в. до начала первой мировой войны (1914–1918) вместил в себя значительный ряд событий и был отмечен выдающимися достижениями в искусстве разных стран.

Охарактеризовать особенности эпохи могут следующие факты:

В 1905 г. был построен Симплонский тоннель – это железнодорожный тоннель в Альпах на дороге, связывающей швейцарский город Бриг с итальянским городом Домодоссола. Являлся самым длинным тоннелем в мире более полувека. Его длина составляла 20 км (рис. 3).



Рисунок 3. Симплонский тоннель, 1906 г.

Статуя Свободы (рис. 4) – колоссальная скульптура в стиле Наполеона III, или в стиле Второй империи. Находится в США на острове Свободы примерно в 3 км от южной оконечности Манхэттена. Была сооружена как подарок Америке от Франции ко Всемирной выставке 1876 г. и столетию американской независимости. Архитектор – Гюстав Эйфель, скульптор – Фредерик Огюст Бартольди. Завершённую статую США получили только в 1886 г. Является национальным памятником США. С 1984 г. входит в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Интересная статистика: общий вес меди,

использованной для отлива статуи, – 31 т, а общий вес её стальной конструкции – 125 т. Общий вес бетонного основания – 27 000 т. Толщина медного покрытия статуи – 2,57 мм. Высота от земли до кончика факела – 93 м, включая основание и пьедестал. Высота самой статуи, от верха пьедестала до факела – 46 м. Медь использовалась норвежского рудника Виснес на острове Карной в Северном море (3 000 т в год) и заводов Демидовых в районе Нижнего Тагила на Урале (10 000 т в год).



Рисунок 4. Статуя Свободы

Эйфелева башня (рис. 5) – символ Франции, железная леди высотой 300 м. Названа в честь конструктора Гюстава Эйфеля. Башня была построена в 1889 г. и первоначально задумывалась как временное сооружение, служившее

входной аркой парижской Всемирной выставки 1889 г. После выставки башню решили не разбирать, она осталась на прежнем месте и стала самой популярной достопримечательностью Парижа. Ги де Мопассан считал башню уродством, но при этом регулярно обедал в ресторане на 2 этаже башни и признавался: «Это единственное место во всём огромном Париже, откуда её не видно». При сооружении башни также использовался металл Уральских заводов.

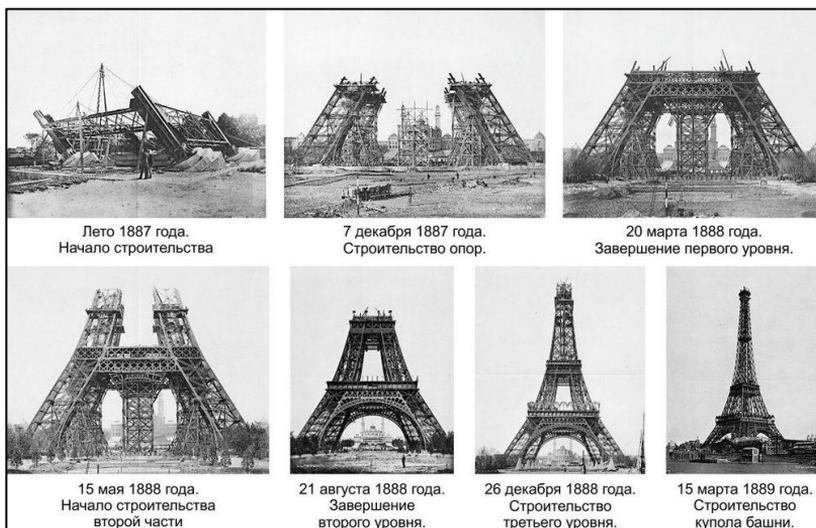


Рисунок 5. Основные этапы строительства Эйфелевой башни

Феликс Надар (наст. имя – Гаспар Феликс Турнашон, 1820–1910) – французский фотограф, карикатурист, писатель-романист, журналист и воздухоплаватель. Крупнейший мастер фотографического портрета. Спустился в парижские катакомбы, совершил полет на воздушном шаре и сделал

эффектные снимки Парижа с высоты птичьего полета. Оноре Домье нарисовал карикатуру, подпись на которой гласит: «Надар поднимает фотографию на высоту искусства» (рис. 6). Его фотоателье на бульваре Капуцинок было самым посещаемым среди представителей творческой интеллигенции, политиков и самых разных людей.

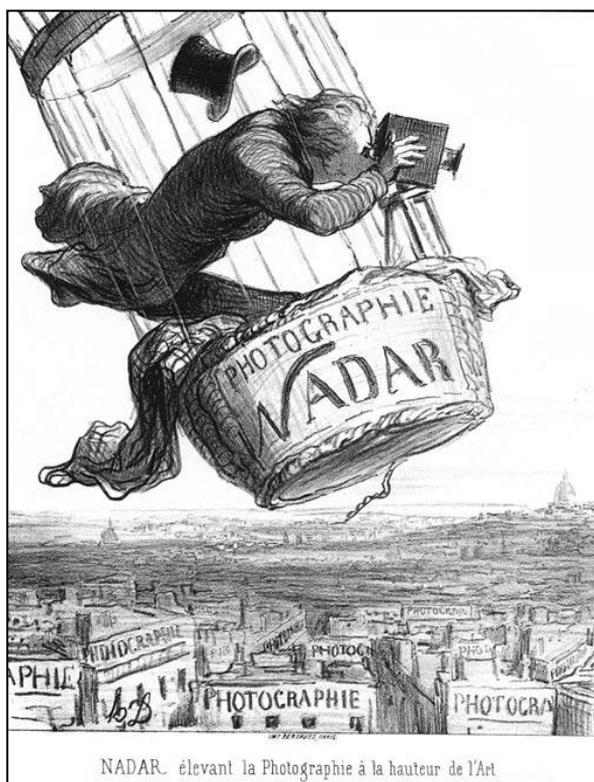


Рисунок 6. Оноре Домье. Надар, поднимающий фотографию на уровень искусства

ЗАДАНИЯ ПО ТЕМЕ 3

Задание

Прочитайте статью Р. Землинской «Надар: история главного фотографа XIX века в 10 снимках» на сайте «Арзамас» (<https://arzamas.academy/mag/807-nadar200>). Посмотрите выпуски передачи «Искусственный отбор» (канал «Культура») от 12.09.2017 и 28.11.2017, посвященные Ф. Надару.

Какие интересные факты о Надаре вы узнали? Какие известные личности были в его фотоателье на бульваре Капуцинок? Что парижане узнали о своем городе, его истории благодаря снимкам Надара? Что такое аэрофотоография?

Библиографический список по теме 3

См. раздел «Список рекомендуемой литературы по курсу».

ТЕМА 4. ФРАНЦУЗСКИЙ НАТУРАЛИЗМ. ТВОРЧЕСТВО ЭМИЛЯ ЗОЛЯ

Краткое содержание темы

Натурализм (от франц. *naturalisme*, лат. «природа», «естество») – один из основных индивидуально-личностных стилей литературы XIX–XX вв. Противопоставлен художественным языкам романтизма тем, что соединил творчество и понимание мира с биологической природой человека (хотя

при этом она может получать также иррациональную и мистическую трактовку). Натурализм, реализовавшийся преимущественно в прозе (роман, новелла, очерк) и драматургии (стал частью «новой драмы»), заявил о себе романами братьев Гонкур – Эжена и Жюля («Жермини Ласерте», 1865), Э. Золя («Тереза Ракен», 1867). Некоторые его элементы предвосхитил роман Г. Флобера «Госпожа Бовари»⁷.

Натурализм появился во Франции в 1860-е гг. (пик популярности – в 1880-е гг., сошел на нет в конце 1880-х – начале 1890-х), когда популярностью пользовались писатели-романтики, в первую очередь В. Гюго (в 1862–1869 гг. были напечатаны романы «Отверженные», «Труженики моря», «Человек, который смеется»). Но, находясь в тени романтизма, натурализм считался явлением маргинальным, бунтарским, непризнанным. Хотя натуралисты находились под большим или меньшим влиянием романтизма, именно романтизм был избран ими в качестве литературного противника.

Писатели натуралисты опираются в своем творчестве на философию позитивизма О. Конта и культурно-историческую школу И. Тэна (теория «трех факторов»).

Термин натурализм разграничивается как метод и как литературное течение. Некоторые ученые ставят знак равенства между натурализмом и реализмом.

Как художественный метод натурализм предполагает документально точное воспроизведение действительности,

⁷ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. В 2 т. / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 1. – С. 45. – ISBN 978-5-7695-5077-5, 978-5-7695-5076-8.

он требует копирования, фотографирования действительности. Как метод натурализм утверждает культ факта, т.е. не допускает никакой игры воображения. Писатель стремится к описанию внешнего облика предметов и явлений без проникновения в их внутреннюю сущность. Натуралисты отрицают абстрактную метафизическую сущность вещей. Все то, что нельзя проверить эмпирическим путем, натуралисты объявляют ложью. В изображении человека натурализм психологическое подменяет физиологическим. В объяснении характера человека натурализм исходит из «наследственного фатума» (большое значение имеет генетическая природа человека). Например, цикл романов Э. Золя «Ругон-Маккары».

Как литературное течение натурализм – явление, которое пытается все принципы реалистического искусства использовать в современных условиях.

Ведущим для натурализма является принцип детерминизма, основными понятиями которого являются «раса», «среда», «наследственность», «момент». Раса – врожденные, наследственные склонности, антропологическая структура индивидуума, позволяющая ему естественно для себя приспособиться к жизни. Среда – конкретные условия окружающей жизни, физические (например, климат) или социальные обстоятельства. Наслаиваясь на расовую первооснову, эти обстоятельства изменяют ее. Момент – синтез «расы» и «среды», внутреннего и внешнего: под давлением обстоятельств врожденные человеческие свойства («национальный гений») получают конкретную историческую форму. Из сум-

мы «моментов» складывается культурный организм конкретной национальной цивилизации, ее «скорость роста»⁸.

Натуралистическая поэтика характеризуется принципом фактографичности и документального письма, испытывает влияние таких жанров, как: очерк, репортаж. Уделяется внимание внешней, материальной стороне бытия, описанию среды, наследственной составляющей характера героев. Используется импрессионистическая техника.

Эволюция натурализма во Франции связана с творчеством братьев Гонкуров, Эмиля Золя, Ги де Мопассана, Альфонса Доде. В Бельгии натурализм представляет Камилл Лемонье, в Италии – Джованни Верга и ранний Луиджи Пиранделло и др. В Великобритании принципы натурализма открывают Томас Гарди, Сэмюэль Батлер, Джордж Мур, Джордж Гиссинг, Джон Голсуорси и др. В США у истоков натурализма стояли Марк Твен, Джек Лондон, Синклер Льюис, Фрэнк Норрис, Стивен Крейн, Теодор Драйзер и др. В Германии и Австро-Венгрии натурализм проявил себя больше в драматургии, нежели в прозе – это творчество Герхарта Гауптмана, Йоханнеса Шлафа, Арно Хольца, Германа Зудермана и др.

В каждой из стран натурализм имел свои особенности, по-разному взаимодействовал с другими стилями рубежа веков (романтизмом, символизмом, неоромантизмом, экспрессионизмом). Без влияния натурализма трудно предста-

⁸ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. В 2 т. – Москва: Академия, 2008. - Т. 1. – С. 57. – ISBN 978-5-7695-5077-5, 978-5-7695-5076-8.

вить драматургию Г. Ибсена, творчество А. Стриндберга («Отец», «Фрекен Юлия»), Р. Киплинга («Свет погас»), К. Гамсуна («Голод», «Пан»), Дж. Конрада («Лорд Джим»), Дж. Джойса («Портрет художника в юности») и др.

К своим союзникам писатели-натуралисты относили живописцев: «барбизонцев», Г. Курбе, Э. Мане, импрессионистов. Именно они продолжили в искусстве (вслед за Э. Делакруа) колористическую революцию. Они отражали на своих полотнах цвет, его мерцания, переходы, переливы, оттенки.

Г. Курбе (1819–1877) уделял внимание биологической жизни человека (картина «Происхождение мира»), бытовым сценам («Здравствуйте, господин Курбе», «Встреча», «Похороны в Орнана», «Каменотесы» и др.).

Ф. Милле (1814–1875) проявлял интерес к жизни простых людей. На своих полотнах художник изображает труд («Собирательницы колосьев», «Сеятель», «Веяльщик» и др.). Центральным в творчестве Милле является полотно «Анжелюс» («Вечерняя молитва», 1859): в поле, заслышав вечерний колокольный звон, застыли две одинокие фигуры – муж и жена. Они молятся об умерших.

О. Домье (1808–1879) – художник-график, живописец и скульптор, крупнейший мастер политической карикатуры XIX века. Карикатуры «Гаргантюа», «Законодательное чрево», «Три адвоката» и др. выражают сатирическую направленность.

К. Коро (1796–1875), как и Г. Курбе, работал в портретном жанре, но в истории искусств он известен как талантливый пейзажист. Его творчество связывают с деятельностью барбизонской школы художников, писавших

сельскую природу в окрестностях Барбизона. Картина «Порыв ветра» показывает образ сельской дороги, по которой спешит домой девушка с узелком за спиной. Может быть, она испугана грозой?

«Порыв ветра гнёт стволы и ветви деревьев и почти сносит женщину с пути. Небо здесь зловеще, желтые проблески заката тревожны, но главное, как и всегда у Коро, – деревья. Художник умел делать их живыми, передавать колыхание веток и вибрации листвы (вспомним хотя бы дивные деревья в «Орфее, ведущем Эвридику» Коро). В «Порыве ветра» ветви сгибаются под напором воздуха, а темные кроны рвутся и трепещут. И если вглядываться в картину долго, инстинктивно хочется зажмуриться, как делаем мы это в жизни при сильных порывах ветра. Маленькая человеческая фигурка выглядит пугающе одинокой перед лицом бури – так проявляется романтический мотив беззащитности человека перед Вселенной»⁹.

Творчество братьев Гонкуров

Эдмон де Гонкур (1822–1896) и *Жюль де Гонкур* (1830–1870) – представители натурализма. В своих произведениях они использовали исторический метод. Представляет интерес «Дневник» Гонкуров (1856–1858), в котором братья описали литературную жизнь того времени, а также делали за-

⁹ Порыв ветра. К. Коро. – URL: https://artchive.ru/camillecorot/works/366771~Poryv_vetra.

писи о своей эстетике творчества. Признавая гениальность «мистического ясновидения» Бальзака, они отмечают: современная литература должна основываться на обостренной способности наблюдать, которая становится драматическим элементом повествования – «Видеть, чувствовать, выражать – в этом все искусство». В подобной живописи сплетены физиология и поэзия. За этим сочетанием стоит открытие «красоты совершенно современной, красоты неправильных линий, горящего взгляда, страстного выражения, красоты живого лица». С позиций «литературы нервов» даже Флобер, их ближайший друг, уже в начале 1860-х годов кажется братьям Гонкурам несовременным. Стремление к безличию выдает в нем «средневековца»: он обращен вспять, ему чужда новейшая цивилизация. Флобер создает мраморный эквивалент реальности, но его текст слишком холоден, остается примером «титанического усилия», прекрасным «реализмом» греческого торса без головы¹⁰.

Роман «Жермини Ласерте» – их версия «Госпожи Бовари» Флобера. С точки зрения Гонкуров, XIX век – столетие «лихорадочного трепета жизни» – должен быть описан не со стороны, а пропущен через авторское сознание («постоянные наблюдения», «постоянное ежедневное анатомирование своего я»). Задача современного писателя, как считают братья Гонкуры, заключается в том, чтобы снять с вещей

¹⁰ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2003. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/naturalizm-vo-francii.htm>.

буржуазную ретушь, оправдать через художника город, цивилизацию в целом, показать «низкое» так, чтобы высокое стало еще выше. Поставив в центр природы творчества вместо цельности «языка» переливчатость «нервического слова», Гонкуры и опубликовали свою «Госпожу Бовари» – «Жермини Ласерте»¹¹.

Творчество Эмиля Золя

Эмиль Золя (1840–1902) – глава французского натурализма. В своем романе 1865 г. «Исповедь Клода» писатель предпринимает анализ любви-ненависти нищего парижского художника к пригретой им проститутке. Как отмечает В.М. Толмачев, «хотя роман, представляющий собой большую «поэму» в письмах, по общей смятенной интонации, сентиментальным восклицаниям, теме борьбы между грёзой («брачный союз души и тела») и действительностью (паталогическая порочность Лоране) напоминает исповеди «сына века» (Дж. Н. Г. Байрон, А. де Мюссе), его романтизм весьма условен. Перед читателем прежде всего столкновение двух темпераментов, двух типов «нервозности» – непорочного творческого начала жизни, даже в его жизненном падении олицетворенного Клодом < ... > и «души, навсегда уснувшей», начала бездеятельного, расслабляющего волю к

¹¹ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2003. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/naturalizm-vo-francii.htm>.

творчеству и потому безоговорочно порочного (Лоране)»¹². Затем происходит переход от романтического натурализма «Исповеди Клода» к более последовательной «научности» романа «Тереза Ракен» (1867).

1860-е годы для Золя – период увлечения Г. Флобером, Гонкурами, И. Тэном, Ч. Дарвином, живописью Э. Мане. Также в этот период он знакомится с импрессионистами: О. Ренуаром, К. Моне, К. Писсарро, Э. Дега и др.

В своих теоретических работах Э. Золя обращается к проблемам современного искусства и утверждает эстетику своего «натурализма». Так, в статье «Прудон и Курбе» (1865) он пишет о том, что «художественное произведение – это кусок жизни, увиденный через темперамент». Отрицая политическую интерпретацию живописи Курбе, данную П. -Ж. Прудоном, он настаивает «на свободном выражении ума и сердца художника», множественности художественных миров. Золя говорит о том, что «литература – одно из проявлений нашего общества, беспрестанно сотрясаемого нервной дрожью».

В статье «Письмо к молодежи» (1879) Золя настаивает на обновлении непоследовательного натурализма романтиков 1830-х гг., все еще смотрящих в сторону XVIII в.: «Романтизм предстал перед нами как естественное преддверие широкого движения натурализма».

Воображение, утверждает Золя в статье «Чувство реального» (1878), призвана сменить «передача натуры». Она скла-

¹² Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2003. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/naturalizm-vo-francii.htm>.

дывается из чувства реального («В нашу эпоху все зависит от темперамента...») и личной манеры письма. Натуралист не отрицает вымысел, но требует в результате личных наблюдений над средой его естественности: «Писатель должен направить все свои силы на то, чтобы реальное скрыло вымысел»¹³.

Первым программным произведением Золя стал роман «Тереза Ракен» (1867), в котором нашли отражение традиции братьев Гонкуров. Более того, роман «Тереза Ракен» является реализацией концепции «экспериментального романа». В центре романа – любовный треугольник: Тереза Ракен, ее муж Камилл (слабый мужчина) и любовник Лоран (художник, воплощение силы и страсти). Выйдя замуж за нелюбимого Камилла, Тереза чувствует себя несчастной в браке и, встретив Лорана, влюбляется в него. Физиологическое влечение оказывается неодолимым. Любовники убивают Камилла, чтобы наслаждаться чувственной страстью. Но преступление доводит их до состояния безумия, и они кончают жизнь самоубийством.

Как отмечает Б. Гиленсон, «отвечая тем, кто назвал эту книгу “гнилой литературой”, Золя пишет предисловие ко второму изданию романа, где разъясняет свою эстетическую позицию. В этом произведении Золя хотел показать, какую роль играет физиологический фактор в человеческих взаимоотношениях. Такой подход был связан с новейшими открытиями в области медицины, которые составили важ-

¹³ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2003. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/naturalizm-vo-francii.htm>.

ную сторону натуралистической системы. Золя писал, что в своем романе он хотел “изучить не характеры, а темпераменты”. И далее: “Я остановился на индивидуумах, которые всецело подвластны своим нервам и голосу крови, лишены способности свободно проявлять свою волю и каждый поступок которых обусловлен роковой властью их плоти. Тереза и Лоран – животные в облике человека, вот и все”. Речь шла, таким образом, об акцентировании биологического начала в человеке»¹⁴. Аналогичный мотив присутствует и в романе «Мадлена Фера» (1868).

**Э. Золя «Экспериментальный роман»
(основные положения по статье)**

1. Наблюдение «показывает», а эксперимент «учит».
2. «Обратившись к роману, мы и тут увидим, что романист является и наблюдателем и экспериментатором. В качестве наблюдателя он изображает факты такими, какими он наблюдал их, устанавливает отправную точку, находит твердую почву, на которой будут действовать его персонажи и разворачиваться события. Затем он становится экспериментатором и производит эксперимент – т.е. приводит в движение действующие лица в рамках того или иного произведения, показывая, что последовательность событий в нем будет именно такая, какую требует логика изучаемых явлений. <...>

¹⁴ *Гиленсон, Б.А.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / Б.А. Гиленсон. – URL: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/gilenson-izl-xix-xx-vek/index.htm_

Конечная цель – познание человека, научное познание его как отдельного индивидуума и как члена общества».

3. «Писателям-натуралистам, бросают нелепый упрек – будто мы хотим быть только фотографами... мы принимаем в расчет и темперамент, и другие проявления личности человека. <...> Идея эксперимента влечет за собой идею модификации. Мы исходим из подлинных фактов, действительность – вот наша несокрушимая основа; но чтобы показать механизм фактов, нам нужно вызывать и направлять явления, и тут мы даем волю своей творческой фантазии».

4. «Не решаясь формулировать законы, я все же полагаю, что наследственность оказывает большое влияние на интеллект и страсти человека. Я придаю также важное значение среде. <...> Человек существует не в одиночку, он живет в обществе, в социальной среде, и мы, романисты, должны помнить, что эта социальная среда непрестанно воздействует на происходящие в ней явления. Главная задача писателя как раз и состоит в изучении взаимного воздействия – общества на индивидуум и индивидуума на общество».

5. «...Экспериментальный роман есть следствие научной эволюции нашего века; он продолжает и дополняет работу физиологии, которая сама опирается на химию и физику; он заменяет изучение абстрактного, метафизического человека изучением человека подлинного, созданного природой, подчиняющегося действию физико-химических законов и определяющему влиянию среды; словом, экспери-

ментальный роман – это литература, соответствующая нашему веку науки, так же как классицизм и романтизм соответствовали веку схоластики и теологии».

6. «Экспериментальный метод в физиологии и в медицине служит определенной цели: он помогает изучать явления, для того чтобы господствовать над ними. <...> Мы стремимся к той же цели, мы тоже хотим овладеть проявлениями интеллекта и других свойств человеческой личности, чтобы иметь возможность направлять их. Одним словом, мы – моралисты-экспериментаторы, показывающие путем эксперимента, как действует страсть у человека, живущего в определенной социальной среде. Когда станет известен механизм этой страсти, можно будет лечить от нее человека, ослабить ее или, по крайней мере, сделать безвредной. Вот в чем практическая полезность и высокая нравственность наших натуралистических произведений, которые экспериментируют над человеком, разбирают на части и вновь собирают человеческую машину, заставляя ее функционировать под влиянием той или иной среды. Настанет время, когда мы будем знать эти законы, и нам достаточно будет воздействовать на отдельную личность и на среду, в которой она живет, чтобы достигнуть наилучшего состояния общества. Итак, мы, натуралисты, занимаемся практической социологией и своими трудами помогаем политическим и экономическим наукам».

7. «...Мы не фаталисты, мы детерминисты, а это не одно и то же. Клод Бернар прекрасно объясняет оба эти термина: “Мы называем детерминизмом непосредствен-

ную причину или определяющее условие явлений. Никогда нам не приходится воздействовать на сущность явлений природы, а только на их непосредственную причину, и уж тем самым, что мы воздействуем на нее, детерминизм отличается от фатализма, где никакое воздействие невозможно. Фаталисты полагают, что явление возникает неизбежно и независимо от определяющих его условий, тогда как детерминисты утверждают, что явление возникает не по воле судьбы, а при наличии необходимых для него условий. Поскольку поиски закономерности явлений поставлены как основная цель экспериментального метода, то уж тут нет ни материализма, ни спиритуализма, ни мертвой, ни живой природы, – существуют только явления, для которых надо найти определяющие их условия, то есть обстоятельства, играющие по отношению к ним роль непосредственной причины”. Вот что важно. Ведь и мы применяем этот метод в своих романах и, следовательно, являемся детерминистами, которые экспериментальным путем стараются определить необходимые условия явлений и никогда не выходят в своих исследованиях из рамок законов природы. Как это хорошо сказал Клод Бернар, — раз мы можем действовать и раз мы воздействуем на непосредственную причину явлений, изменяя, например, среду, то нас нельзя назвать фаталистами».

8. «... Я твердо убежден, что самый метод, уже восторжествовавший в истории и в критике, восторжествует повсюду – в театре и даже в поэзии. Это неизбежная эволюция. Что бы ни говорили о литературе, она тоже не вся в писателе – она

также и в природе, которую он описывает, и в человеке, которого он изучает. <...> Метафизический человек умер, все наше поле наблюдений преобразилось, когда на него вступил живой человек, интересный и для физиолога. Разумеется, гнев Ахилла, любовь Дидоны останутся вечно прекрасными картинами; но вот у нас появилась потребность проанализировать и гнев и любовь, увидеть, как действуют эти страсти в человеческом существе. Совсем новая точка зрения – и роман становится экспериментальным вместо философского. В общем, все сводится к великому факту: экспериментальный метод в литературе, как и в науке, находит сейчас определяющие условия природных явлений, событий личной и социальной жизни, которым метафизика давала до сих пор лишь иррациональные и сверхъестественные объяснения»¹⁵.

Цикл Э. Золя «Ругон-Маккары» (1871–1893)

Цикл романов «Ругон-Маккары» является вершиной творчества писателя. В данном цикле показана, по словам Золя, «естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи».

Цикл состоит из 20 романов. Золя в «Ругон-Маккарах» опирается на традиции «Человеческой комедии» Бальзака. В отличие от Бальзака, Золя не станет решать, каким должен

¹⁵ Жук, М.И. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / М.И. Жук. – URL: <https://lit.wikireading.ru/13470>.

быть строй жизни. Автор цикла «Ругон-Маккары» отмечает: «Картина, которую я нарисую – кусок жизни, его анализ. Я изучаю человека, человека, поставленного в определенные обстоятельства».

В цикле Золя ставил перед собой следующие задачи:

1. «Изучить на примере одной семьи вопросы крови и среды». Автор составляет генеалогическое древо семьи Ругон-Маккаров, дает каждому члену семьи подробную медицинскую характеристику с точки зрения наследственных признаков. Семья поражена неизлечимой наследственной болезнью, роковым образом заболевание передается империи, от чего она и гибнет. Этот биологический процесс – катастрофа, от поколения к поколению убыстряющаяся, но замаскирована показным благополучием. Золя не объясняет, почему болезнь конкретной семьи становится проклятием всего общества.

2. «Изобразить всю Вторую империю, начиная с государственного переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество, злодеев и героев».

3. Показать положение разных классов, социальных групп французского общества (народ, буржуазия, аристократия, духовенство).

Цикл «Ругон-Маккары» состоит из следующих романов:

1. «Карьера Ругонов» (1871).
2. «Добыча» (1871).
3. «Чрево Парижа» (1873).
4. «Завоевание Плассана» (1874).
5. «Проступок аббата Муре» (1875).

6. «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876).
7. «Западня» (1877).
8. «Страница любви» (1878).
9. «Нана» (1880).
10. «Накипь» (1882).
11. «Дамское счастье» (1883).
12. «Радость жизни» (1884).
13. «Жерминаль» (1885).
14. «Творчество» (1886).
15. «Земля» (1887).
16. «Мечта» (1888).
17. «Человек-зверь» (1890).
18. «Деньги» (1891).
19. «Разгром» (1892).
20. «Доктор Паскаль» (1893).

Роман «Карьера Ругонов» (1871) – это пролог цикла. Здесь показана история возникновения семьи, обладающей миксом наследственных качеств, которые впоследствии дают большое многообразие вариантов во всех потомках.

«Жерминаль» (1885) – роман о пробуждении народного сознания. Место романа в цикле «Ругон-Маккары» – обусловлено поиском художественного метода (неореализм? натурализм?).

В.М. Толмачев размышляет над смыслом названия романа и его проблематикой: «Название романа «Жерминаль» имеет немало оттенков, связанных с весной, зарождением новой жизни, социальным протестом (жерминаль, или март-апрель, – седьмой месяц по календарю револю-

ции 1789–1794 гг.), с незримым трудом, который обеспечивает благосостояние тех, кто «наверху». В центре романа – страдания шахтеров. Они буквально приносят себя в жертву Молоху – шахте Воре, «злому хищному зверю». Это ненасытное божество обрекает семью Маэ быть вечными детьми голода. «Они» (Поселок двухсот сорока) довольствуются самым элементарным, как бы борются за огонь (кусоч мяса по праздникам, можжевелевая водка, полуживотные радости). Шахтеров, правда, поддерживает внутреннее достоинство человека труда, но оно сродни покорности лошадей, годами в штольнях не видящих света. Тем не менее сокращение жалкой получки приводит к явлению «красного призрака революции». Хотя взрыв народного гнева (уподобляемый Золя первобытной силе природы, ветру) и укрощен, в перспективе он обещает гибель Империи и освобождение труда»¹⁶.

Замысел романа возник у Золя после того, когда в угольном краю Франции (Анзен) в 1884 г. началась забастовка на шахтах. Также активно бастовали в Монсо-ле-Мине (1882), Деказвиле (1886). Золя тогда работал журналистом, «спустился в преисподнюю труда и ничего не утаил». Шахта – это ад. Наблюдая забастовочное движение, в записных книжках Золя писал: «Я собрал все материалы для социалистического романа». Также Золя побывал в рабочих посел-

¹⁶ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2003. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/naturalizm-vo-francii.htm>.

ках, беседовал с рабочими, техниками, изучал социалистические теории общественного развития, политэкономиию.

Особенность поэтики романа состоит в сочетании натуралистической описательности с романтической метафоричностью и импрессионистской установкой на передачу оттенков и полутонов. Особенности композиции: экспозиция (предчувствие будущих перемен), завязка (знакомство с шахтерами и семьей Маэ в частности), развитие забастовочного движения, кульминация, представляющая собой «красный призрак революции» (переломное событие в романе), развязка (оптимистическая трагедия).

ЗАДАНИЯ ПО ТЕМЕ 4

Задание 1

1. Послушайте подкаст «Похороны в Орнана» Гюстава Курбе» (И. Дороченков) и прочитайте конспект. – URL: <https://arzamas.academy/special/euspb/arts?e=7>. Почему эта картина вызвала скандал? Что в ней предосудительного?

2. Послушайте подкаст «Чем «Олимпия» Мане напугала первых зрителей?» (Н. Мазур) и прочитайте конспект. – URL: <https://arzamas.academy/courses/59/1>. Почему эта картина вызвала скандал? Какие параллели с другими картинами художников разных эпох можно провести?

3. Послушайте подкаст «Когда художникам стали нужны простые зрители? Эдуард Мане на «Салоне отверженных». – URL: <https://arzamas.academy/podcasts/299/18>.

4. Послушайте подкаст «Как выставка впервые стала провокацией? Курбе в 1855 году». – URL: <https://arzamas.academy/podcasts/299/16>

5. Посмотрите картину О. Домье «Улица Транснонен», найдите информацию об истории ее создания, проблематике. Какие события изображает художник? Что ему важно передать своему зрителю?

Задание 2

Прочитайте гл. 19 из книги Э. Ауэбаха «Мимесис» и ответьте на вопросы:

1. Какие умонастроения были характерны для поколения 20-х гг. XIX в.? Какова причина таких умонастроений?

2. В чем заключается противоречие между «художником» и «буржуа»?

3. Что Гонкуры подразумевают под «социальной анкетой»?

4. В чем Гонкуры обвиняют публику?

5. Какова функция предисловия к роману Гонкуров «Жермини Ласерте»?

6. Что составляет основу романа Гонкуров «Жермини Ласерте»?

7. Кто является действующим лицом романа Гонкуров «Жермини Ласерте»?

8. На что направлен художественный стиль Золя?

9. Какая социальная проблема становится для Золя основной?

10. Какова функция смешения стилей в романе Золя «Жерминаль»?

11. Какую высоту стиля следует признать за романом Золя «Жерминаль»?

Задание 3

Прочитайте статью Э. Золя «Натурализм в театре» (см. раздел *«Дополнительные материалы по курсу «История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века»*) и ответьте на вопросы:

1. Что такое натурализм, с точки зрения Золя?
2. Как натурализм обновляет искусства?
3. Что подразумевает Золя под натурализмом в литературе? Выделите черты.
4. Каково положение дел во французской литературе по мнению Золя?
5. Что такое натуралистический роман? Назовите черты такого романа. Какова роль писателя в произведении?
6. Как характеризует Золя творчество Флобера и братьев Гонкур, стоявших у истоков натурализма?
7. Натурализм в театре. Как характеризует современную ситуацию в театре Золя? Творчество каких драматургов он обсуждает? Какие перемены следует произвести в театре?

Задание 4

Перед вами описания пейзажа в начале и конце романа. На что обращает внимание автор? Как проявляется его импрессионистское письмо? О чем нам сообщает пейзаж? Какие образы, цвета здесь можно выделить?

Пейзаж в начале романа. «В непроглядной тьме беззвездной ночи по большаку, проложенному из Маршенъена в Монсу и на протяжении десяти километров рассекавшему свекловичные поля, шел одинокий путник. Впереди ничего не было видно, даже земли, но он чувствовал, что вокруг – плоская равнина, – холодный мартовский ветер гулял тут на приволье, налетая порывами, словно шквал в морских просторах, проносясь над болотами и голой низиной. Ни единого деревца не вырисовывалось в небе; в сыром и холодном мраке дорога пролегала ровная, прямая, как стрела. <...>

Этьен пристально смотрел вокруг. По-прежнему все тонуло во мраке, но рука старика возчика словно наполнила тьму великими скорбями обездоленных, и молодой путник безотчетно их чувствовал, – они были повсюду в этой беспредельной шири. Уж не стоны ли голодных разносит мартовский ветер по этой голой равнине? Как он разбушевался! Как злобно воет, словно грозит, что скоро всему конец: не будет работы, и наступит голод, и много-много людей умрет! <...> все скрывала темная завеса ночи, лишь вдалеке брезжили отсветы над доменными печами и коксовыми батареями. <...> В ту сторону жутко было смотреть – там как будто полыхало зарево пожара; в небе не было не единой звезды, лишь эти ночные огни горели на мрачном горизонте – как символ края каменного угля и железной руды» (пер. Н. Немчиновой)¹⁷.

¹⁷ Золя, Э. Жерминаль / Э. Золя. – URL: http://www.lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola19_2.txt

Пейзаж в конце романа. «Солнце, сверкающее апрельское солнце уже сияло в небе во всей своей красе, согревая кормилицу-землю, совершавшую чудо рождения. Из недр ее возникала жизнь, на ветвях лопались почки и снова появлялись молодые листья; на лугах зеленела молодая трава. По всей равнине набухали брошенные в почву семена, и, пробивая ее корку, всходы тянулись вверх, к теплу и свету. Соки земные вливались в новые побеги, слышался тихий шепот; шорохи прорастания все ширились, и казалось, то звучат долгие поцелуи. И снова, снова все явственнее раздавались удары, как будто углекопы, товарищи Этьена, поднимались вверх.

К земле, залитой сверкающими лучами солнца, вернулась молодость, земля была полна этим шумом. Из недр ее тянулись к свету люди – черная армия мстителей, медленно всходившая в ее бороздах и постепенно поднимавшаяся для жатвы будущего столетия, уже готовая ростками своими пробиться сквозь землю»¹⁸. (пер. Н. Немчиновой)

Задание 5

Прочитайте, как Золя описывает шахту, ее первое появление перед взором героя. Какие приемы использует писатель? Какие чувства охватили Этьена? Какие мысли?

«Шахта постепенно выплывала из темноты. Забывшись у костра, Этьен грел иззябшие руки, все в кровоточащих трещинках, и рассматривал надшахтные постройки:

¹⁸ Золя, Э. Жерминаль / Э. Золя. – URL: http://www.lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola19_2.txt

большой, крытый толем сарай сортировочной, копер над стволом шахты, обширное помещение для машины, четырехугольную башенку, где установлен был паровой насос для откачки воды. Шахта, сгрудившая в лощине свои приземистые кирпичные строения, вздымавшая высокую трубу, словно грозный рог, казалась ему каким-то злобным ненасытным зверем, который залег тут, готовый пожрать весь мир. Всматриваясь в него, он думал о самом себе, о своих скитаниях: вот уже неделя, как он бродяжничает, тщетно ищет работы. Вспоминалось, как он работал в железнодорожных мастерских, как дал пощечину начальнику, как его выгнали за это из мастерских, выслали из Лилля, а теперь гонят отовсюду; в субботу пришел в Маршьен – говорили, что там есть работа на железоделательном заводе; но, оказалось, ничего нет – ни там, ни в Сонвиле; воскресенье пришлось провести под навесом тележной мастерской, прячась между штабелями досок: в два часа ночи сторож его прогнал. И вот нет ничего, ни единого су, даже сухой корки хлеба нет. Как же теперь быть? Зачем без толку скитаться по дорогам, даже не зная, где укрыться от ледяного ветра? А это действительно шахта; редкие фонари освещали площадку, где сваливали уголь; внезапно распахнулась дверь, и за нею, при ярком свете, он увидел огненные топки паровых котлов. Теперь ему стало понятно, откуда раздавались странные звуки: с равномерным непрерывным пыхтением в шахте работал насос, и казалось, что это дышит притаившееся во тьме чудовище, дышит надсадно, хрипло, с долги-

ми всхлипываниями, словно у него заложило грудь» (пер. Н. Немчиновой)¹⁹.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 4

1. *Ауэрбах, Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – Гл. 19. – С. 412–438. – ISBN 5-7914-0042-X.

2. *История зарубежной литературы XIX века:* учебник / под ред. Е.М. Апенко. – Москва, 2001. – С. 81–84, С. 186–195. – ISBN 5-94569-011-2.

3. *Пузиков, А.И.* Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузиков. – Москва, 1981. – С. 275–575.

ТЕМА 5. ТВОРЧЕСТВО ГИ ДЕ МОПАССАНА

*Я вошел в литературу, как метеор
Ги де Мопассан*

Краткое содержание темы

Анри Рене Альбер Ги де Мопассан (1850–1893). Литературная и личная судьба Мопассана. Традиции Бальзака,

¹⁹ Золя, Э. Жерминаль / Э. Золя. – URL: http://www.lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola19_2.txt.

Флобера, братьев Гонкур, Золя в романистике писателя. Новеллистика Мопассана. Ученичество у Флобера, чьим советам он неукоснительно следовал.

Начало творчества Мопассана связано с 1870-ми годами. Это ранний период творчества Мопассана. Он пишет мало, в основном «в стол», и дебютирует как критик и журналист.

Второй период творчества писателя (1880–1886/87), наиболее плодотворный, длился сравнительно недолго – до того момента, пока писателя не сломила тяжелая болезнь. Новелла «Пышка» (1880), написанная в этот период, приносит долгожданное признание, наступает пора исключительной активности Мопассана. Это произведение имеет условный и реальный смысл. В этой новелле, а также в ряде других («Старуха Соваж», «Пленные», «Папаша Милон» и др.) отражена тема Франко-Прусской войны.

В 1880 г. вышла первая книга Мопассана – сборник его стихотворений, написанных примерно с 1875 года. Издание имело следующее посвящение: «Знаменитому Гюставу Флоберу, отечески расположенному другу, которого я люблю со всей нежностью, безупречному мастеру, которым я все более восхищаюсь»²⁰.

В 1880-е гг. Мопассан опубликовал 16 сборников новелл («Заведение Телье», 1881; «Мадемуазель Фифи», 1882; «Рассказы вальдшнепа», 1883; «Сестры Рондоли», 1884; «Мисс Гарриет», 1884; и др.). За это время им было написано четыре романа («Жизнь», 1883; «Милый друг», 1885; «Монт-Ориоль», 1886; «Пьер и Жан», 1887–1888), книга пу-

²⁰ Цит. по: Пузиков, А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузиков. – Москва, 1981. – С. 160.

тевых очерков («Под солнцем», 1884; и др.), в которых сказалась любовь Мопассана к путешествиям.

Проявляя неуклонную самодисциплину, Мопассан ежедневно работал утром около пяти часов, вечером правил и шлифовал тексты, читал, фиксировал наблюдения. Свободное время он отдавал прогулкам, охоте. Мопассан, так много писавший о любви в разных ее проявлениях, обнаживший внутренние мотивы человеческих поступков, был скрытен и оставил своим биографам немало вопросов и загадок.

С конца 1880-х гг. начинается завершающий этап творчества Мопассана. В произведениях этих лет (сборник новелл «Бесполезная красота», 1890; романы «Сильна как смерть», 1889, «Наше сердце», 1890) нагнетаются настроения пессимизма, горечи. Болезнь прогрессирует. После приступа безумия Мопассан был помещен в клинику, где через полтора года, в июне 1893 г., скончался в возрасте 43 лет²¹.

Задания по теме 5

Задание

Прочитайте высказывания критиков и писателей о Ги де Мопассане. На что они обращают внимание, на какие грани таланта писателя?

²¹ *Гиленсон, Б.А.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / Б.А. Гиленсон. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/gilenson-izl-xix-xx-vek/glava-iv-gi-de-mopassan.htm>.

«Я считаю его творчество бессмертным и уверен, что и через сто лет он останется величайшим мастером новеллы» (Томас Манн).

«Он, как художник, поставил такие огромные требования, что писать по старинке сделалось уже невозможным» (А.П. Чехов).

«Мы, знавшие его, сохраним в нашей душе его яркий и трагический образ. А впоследствии те, которые будут знать его только благодаря его произведениям, полюбят его за вечную песнь любви, которую он пел жизни» (Эмиль Золя).

«Ги де Мопассан, обладающий тонкой, язвительной иронией и ярким, живым стилем, срывает с жизни последние лоскутки, еще скрывающие ее убожество, и показывает ее гноящиеся язвы. Он пишет мрачные маленькие трагедии, в которых все действующие лица нелепы и смешны, или горькие комедии, заставляющие смеяться вот уже поистине до слез» (Оскар Уайльд)

«По справедливости он может быть назван величайшим пессимистом французской литературы» (Поль Нэве).

«Нас больше не интересует роман, эта поэзия детерминизма, позитивистский литературный жанр. Факт бесспорный! Кто сомневается, пусть возьмет томик Доде или Мопассана, и он изумится, как мало они его трогают и как слабо звучат» (Хосе Ортега-и-Гассет).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 5

1. *Маркин, А.В.* Неконструктивное противоречие в структуре новеллы Ги де Мопассана «Пышка» / А.В. Маркин,

А.М. Смышляева // Известия Уральского государственного университета. – 2001. – № 17. – ISSN: 2227-2283. – URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0017\(01_03-2001\)&xsl=showArticle.xslt&id=a07&doc=./content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0017(01_03-2001)&xsl=showArticle.xslt&id=a07&doc=./content.jsp).

2. Пузиков, А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузиков. – Москва, 1981. – С. 157–212.

ТЕМА 6. ДЕКАДАНС В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА ВЕКОВ

Краткое содержание темы

Декаданс (с фр. «упадок») – необычайно широкое явление. Это не метод, это тот идеал, мировоззренческий базис, на котором вырастают нереалистические искусства, течения (символизм, эстетизм, импрессионизм и др.). Как правило, культурологи рассматривают понятие «декаданс» в двух ипостасях. В широком смысле под декадансом понимают кризис и упадок культур и народов (латинский декаданс). В более узком значении этот термин применяют для обозначения кризисных проявлений в обществе и искусстве на рубеже XIX–XX вв. Но как в одном, так и в другом случае все вращается вокруг таких составляющих декаданса, как упадок, кризис, закат и т.д.

Буквально термин «декаданс», который восходит своими корнями к латинскому слову *decadentia*, обозначает упадок. В Оксфордском словаре декаданс толкуется

следующим образом: 1) духовное или культурное разложение (*moral or cultural decline*), 2) аморальное поведение (*immoral behaviour*).

Итак, декаданс – это общее обозначение упадочных явлений в философии, эстетике, искусстве и литературе конца XIX – начале XX в., характеризующихся оппозицией к общепринятой, «мещанской» морали, культом красоты как самодовлеющей ценности. Декаданс эстетизирует грех и порок, для него характерна амбивалентность – отвращение к жизни и утонченное наслаждение ею.

Декаданс тем не менее – это не кризис искусства, как многие пытались представить, а искусство, отражающее кризисное состояние, в котором находится общество. Это особая модель художественного мира, некий сложный комплекс умонастроений, весьма разнородный, но не лишенный внутреннего единства. Прибегая к терминологии В. М. Толмачева, это, скорее, «символ переходности, воплощенной амбивалентности, парадоксальности культуры, разрывающейся между прошлым (“конец”) и будущим (“начало”）」²².

Декаданс был рожден самой эпохой «переходности». Потребность в декадансе человечество начинает испытывать в момент неопределенности, неуверенности, как правило, когда одна историческая эпоха исчерпала свои воз-

²² Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2003. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/istoriko-literaturnoe-ponyatie.htm>.

возможности, а другая еще не зародилась, или, говоря словами Н. Бердяева, когда «старое, гнилое, лживое еще не разрушено до конца, а новое, живое, правдивое еще не создано». Именно в это время возникает недоверие к общепризнанным ценностям. Человек начинает осознавать себя свободным от догм, социальных структур, от наивного деления на белое и черное, от всего того, что «потеряло душу и сделалось безжизненной схемой».

В конце XIX в. мировую литературу как никогда захлестнули пессимистические настроения – уныние, страх перед жизнью, неверие в возможности человека изменить мир и самому измениться к лучшему. Чувства бесконечной усталости и безысходного отчаяния в великом множестве рождали произведения, подобные известному стихотворению Поля Верлена:

В трактирах пьяный гул, на тротуарах грязь,
В промозгом воздухе платанов голых вязь,
Скрипучий омнибус, чьи грузные колеса
Враждуют с кузовом, сидящим как-то косо
И в ночь вперяющим два тусклых фонаря,
Рабочие, гурьбой бредущие, куря
У полицейского под носом носогрейки,
Дырявых крыш капель, осклизлые скамейки,
Канавы, полные навозом через край, –
Вот какова она, моя дорога в рай!

Пер. Б. Лившица

Конец века воспринимался как исчерпанность, но в то же время художественная интеллигенция хотела творить много нового и открывать еще не изведенные темы.

По мере того как настроение «конца века» распространялось, возникла необходимость в дифференциации декаданса. Под влиянием произведений и обстоятельств биографии Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, Ж.-К. Гюисманса (во Франции), У. Пейте-ра, Ч.А. Суинберна, О. Уайлда (в Великобритании), Г. Д'Аннунцио (в Италии) сложилось представление о том, что в 1898 г. итальянский критик В. Пика назвал «декадентизмом» (*il decadentismo*). Оно обозначало своеобразную богемную моду на «проклятость», «аморализм», «эстетство», «дендизм».

Литературные эмблемы этой моды – демон, сфинкс, андрогин, «роковая женщина», Прометей, Эдип, Тристан, Саломея, Гелиогабал, Нерон, Юлиан Отступник, Чезаре Борджиа, Э. По, Людвиг II Баварский. Подобные эмблемы перекликались как с музыкой Р. Вагнера, так и полотнами Д.Г. Россетти, Г. Моро, О. Редона, А. Бёклина, Ф. фон Штука, Г. Климта, М. Врубеля, графикой О. Бёрдсли, К. Сомова, М. Добужинского, операми Р. Штрауса²³.

Сильное влияние на писателей данного периода оказали идеи Фридриха Ницше. Так, идеал непрерывного жизне-творчества и обновления трагедии образно представлен

²³ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2003. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/istoriko-literaturnoe-ponyatie.htm>

Ницше в книге «Так говорил Заратустра» (1883–1884). Отшельник 33 лет, соединив в себе «мудреца» и «зверя», принимает решение спуститься с горы в долину. «Сверхчеловечество» Заратустры в том, что он как проповедник новой религиозности и художник ищет «неба» на земле, в себе самом – поэтически-музыкальном единстве мысли, слова, поступка. Как гибнущий и возрождающийся Дионис, Заратустра учится все время входить в жизнь заново, «танцуя». В роли Антихриста он обещает человеку силу, поднимающую его ввысь²⁴.

В работе «Казус Вагнера» (1888) Ницше пишет, что относит декаданс к центральной теме своего творчества. Как отмечает В.М. Толмачев, «призывая познать самого себя, «проснуться», разбить «кажимости», Ницше ратует, по собственному выражению, за освобождение европейца от «затопления чужим и прошлым». Он распространяет декаданс не только на психологию поступка, политику (современные либеральные и социалистические идеи неосознанно для себя воспроизводят христианские заповеди), физиологию (наиболее сильные, гениальные – слабы, болезненны), но и литературный стиль»²⁵.

Ницшевские сочинения оказали большое воздействие на современников философа. Сформулированные Ницше во-

²⁴ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2003. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/istoriko-literaturnoe-ponyatie.htm>

²⁵ Там же.

просы были весьма актуальны и призывали взглянуть на «конец века» как на уникальный период. Именно под влиянием Ницше художники слова рубежа веков противопоставили себя позитивизму XIX в., бытописательству характера и среды.

Вслед за Ницше проблемы декаданса как общего кризиса культуры и конфликта в ней «болезни» и «здоровья», «полезного» и «бесполезного», «жизни» и «творчества», личного и безличного, культуры и цивилизации касались самые разные авторы (М. Нордау «Вырождение», 1892–1893; О. Шпенглер «Закат Европы», 1918–1922; Х. Ортега-и-Гассет «Дегуманизация искусства», 1925 и др.).

ЗАДАНИЯ ПО ТЕМЕ 6

Задание

Роман Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884) является «библией» европейского декаданса. Образ Дезэсента – это тип декадента. Прочитайте фрагмент из работы М. Нордау «Вырождение» (глава 3 «Эготизм»²⁶), посвященный Дезэсенту – герою романа Гюисманса «Наоборот» (См. раздел «Дополнительные материалы по курсу «История зарубежной литературы рубежа XIX – XX века»). Что представляет собой декадентская личность? Какой собирательный портрет можно составить? Какие параллели можно провести

²⁶ Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. – URL: http://az.lib.ru/n/nordau_m/text_1892_entartung.shtml

ти с Дорианом Греем из «Портрета Дориана Грея» О. Уайльда?

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 6

1. *Андреев, Л.Г.* Импрессионизм. – Москва, 1980.
2. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. для вузов / под ред. В.М. Толмачёва.* – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/index.htm>.
3. *Креспель, Ж.-П.* Повседневная жизнь импрессионистов 1863–1883 / Ж.-П. Креспель. – Москва, 2012. – ISBN 978-5-235-03280-4.
4. *Савельев, К.Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография / К.Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2007. – ISBN 5867815285.
5. *Савельев, К.Н.* Английский декаданс: французский фактор / К.Н. Савельев. – URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev/>.
6. *Савельев, К.Н.* Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» / К.Н. Савельев. – URL: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2007_1/Saveliev/22.pdf.

ТЕМА 7. СИМВОЛИЗМ ВО ФРАНЦИИ И БЕЛЬГИИ (КРАТКИЙ ОБЗОР)

Краткое содержание темы

Литературный символизм – один из главных симптомов культурологического сдвига, центральное творческое явление эпохи декаданса. Символизм реализуется через двоемирие, разрыв между явленным, феноменальным миром и миром идеальным. Символизм отражает преемственность романтической и символистской философии символа. Символ воспринимается как сфера познания, в том числе самопознания в творчестве, как установление интуитивного и ассоциативного соответствия между предметами и явлениями. Способность символа сопрягать «все во всем». Он обладает открытостью, множественностью интерпретаций и потенциальной неисчерпаемостью. В символистской поэзии проявляются принцип суггестивности, отказ от описательности, музыкальность стиха.

Символизм – это вызов реализму, это антиреалистическое течение. Существует несколько трактовок, что такое символ. Приведем некоторые из них.

Поль Валери в «Тетрадах» отмечал: «Символизм – это совокупность людей, поверивших, что в слове “символ” есть смысл». Это замечание связывает наивную веру в неизбежное разочарование в том, что, наверное, труднее всего уловить в литературных движениях, – «переходность» с ее настроением пессимистичности.

Реми де Гурмон в «Книге масок» (1896–1898) писал, что символ – это «индивидуализм в литературе, свобода в искусстве, тяга к тому, что ново, странно и причудливо, идеализм, презирающий мелкие подробности обществен-

ной жизни, антинатурализм, наконец, верлибр». Можно обобщить: все или ничего.

Анри де Ренье трактовал символ как «самое совершенное и самое полное воплощения Идеи», но такое определение появится лишь в 1900 г., когда символистская доктрина уже застывает.

Пьер Луи отмечал: «Никогда не следует объяснять символы. Никогда не следует вникать в них. Имейте доверие. О, не сомневайтесь! Тот, кто придумал символ, скрыл в нем истину, но и не нужно, чтобы он ее демонстрировал. Зачем тогда облекать ее в символ?».

Оформление символистской программы приходится на середину 1880-х гг. во Франции, тогда же или несколько позже в других странах (Бельгия, Германия, Австро-Венгрия, Великобритания и т.д.). 1886 г. – отправной пункт развития символизма. Теоретиками символизма были Ж. Мореас, С. Малларме, П. Валери и др.

1887 г. – это год формирования символистского осознания. М. Метерлинк в статье «Современное искусство» (1887) говорил о том, что современный символ есть перевернутый символ классический. Вместо того, чтобы идти от абстрактного к конкретному (Венера-статуя представляет любовь), он движется от конкретного к абстрактному, от «вещи видимой, слышимой, ощущаемой, осязаемой, пробуемой на вкус к тому, чтобы породить впечатление об идее».

После 1891 г. последователи символизма (Реми де Гурмон, Анри де Ренье) замораживают доктрину и сводят ее

к простым, пресным формулировкам. Упадок символизма происходит тогда, когда он поворачивается к жизни: например, когда в поэзии воспеваются радость после печали (С. Мерриль, Ф. Вьеле-Гриффен), поют о современном мире (Э. Верхарн «Поля в бреду», «Города-спрутах», «Призрачные селения») и т.д.

Эстетические принципы символизма:

– На место конкретному реальному образу встает многогранный (многозначный) образ-символ.

– Символистская поэзия играет образами-символами, точнее со множеством символов, из которых складывается совокупность ощущений. Следовательно, неприязнь отточенности.

– Поэзия символистов имеет камерный характер. Поэты приглашают читателя к сотворчеству.

– Стремление к широким обобщениям. Если типизация у реалистов носит объективный характер, то обобщение символистов носит субъективный характер («все во мне»).

– Символисты строят ассоциативные связи вместо причинно-следственных. Предмет художественного изображения – субъективный мир, глубины человеческого «я».

– Символисты отстаивают новые эстетические принципы: субъективные связи между звуком и цветом (например, сонет А. Рембо «Гласные»), разуплотненность и развещественность поэзии, особая звукопись (символисты отдавали предпочтение минорным мелодиям, полутонам), расплывчатость поэтического строя, импрессионистская неопределенность и т.д.

Ярким примером является сонет А. Рембо «Гласные».

А – черный; белый – Е; И – красный; У – зеленый;

О – синий: тайну их скажу я в свой черед.

А – бархатный корсет на теле насекомых,

Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е – белизна холстов, палаток и тумана,

Блеск горных ледников и хрупких опахал.

И – пурпурная кровь, сочащаяся рана

Иль алые уста средь гнева и похвал.

У – трепетная рябь зеленых вод широких,

Спокойные луга, покой морщин глубоких

На трудовом челе алхимиков седых.

О – звонкий рев трубы, пронзительный и странный,

Полеты ангелов в тиши небес пространной,

О – дивных глаз ее лиловые лучи.

Пер. Е.Г. Бекетовой

Символистская драма эксплуатирует театральную условность. Символистский театр отказывается от сюжетности, интриги, создает своеобразные персонажи, свое сценическое время и пространство, визуализирует символы.

Морис Полидёр Марí Бернár Метерли́нк (1862–1949) – реформатор европейской драмы и создатель концепции символистского театра. О задачах творчества Метерлинка размышляет в книгах «Сокровище смиренных», «Мудрость и судьба». Он сближает спектакль и поэзию, дает определение понятию мистерии, делает акцент на несовпа-

дении «внутреннего» и «внешнего» действия, развивает традиции «комедии дель арте».

Свою эстетическую программу Метерлинк сформулировал в трактате «Сокровище смиренных» (1896), где обосновывает что есть «неподвижный (статичный) театр». Кроме того, трактат включает и другие аспекты – трагическое, символ и т.д.

Как отмечает А.А. Аникст, «взгляды Метерлинка на драму тесно связаны с его философскими воззрениями. Для него не существует отдельной техники драмы. Драму он понимает как органичное сочетание общего миропонимания с сущностью художественного творчества. Над всеми его теоретическими суждениями веет дух подлинной поэзии. Сдвиги в мировоззрении не влияли на общее направление драматургии Метерлинка. Символизм оставался основой его творчества как в пору преобладания пессимистического мистицизма, так и тогда, когда его сменил дух героического оптимизма»²⁷.

Перечислим некоторые положения, в которых Метерлинк сформулировал принципы «неподвижной драмы» или «неподвижного театра»²⁸:

²⁷ Аникст, А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – С. 239. – ISBN 5-02-012698-5.

²⁸ Цитаты приводятся по источнику: Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – С. 237–259. – ISBN 5-02-012698-5.

Отвергая «варварские» мотивы древних трагедий, Метерлинк тем не менее, когда ему это необходимо, хочет подкрепить свою теорию ссылкой на них. «Большая часть трагедий Эсхила – трагедии неподвижные, – пишет Метерлинк с достаточным основанием. – Не говоря уже о “Прометее” и “Умоляющих”, где нет действия, но вся трагедия “Хоэфоры”, самая ужасная из древних драм, топчется, подобно недоброму сну, перед гробницей Агамемнона». Итак, «неподвижность» – это преобладания внутреннего действия над внешним.

1. Искусство обладает способностью сделать невидимое и неслышное доступным сознанию. «Поэт прибавляет к обыденной жизни нечто такое, что составляет тайну поэтов, и вдруг жизнь является нам в своем чудном величии, в своей покорности неведомым силам, в своих отношениях, никогда не прекращающихся, и в своей торжественной скорби» (М. Метерлинк). Для Метерлинка важно сделать акцент на словах, а не на действиях: «Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога. Только те слова, которые с первого взгляда кажутся бесполезными и составляют суть произведения. Лишь в них заключена его душа. Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним... Только его и слушает напряженная душа, потому что только он и обращен к ней... Достоинство и продолжительность этого бесполезного диалога определяют качество и неподдающуюся выражению значительность произведения» (М. Метерлинк).

2. Ожидание – самое распространенное состояние «бездействующих» персонажей.

Примерами статичных драм являются «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890), «Там, внутри» (1894). Примером символистской пьесы является «Синяя птица» (1908).

Представитель поэзии символизма – **Поль-Мари Верлен (1844–1896)**. Его основные поэтические сборники – это «Сатурнические стихотворения» (1866), «Галантные празднества» (1869), «Добрая песня» (1870), «Романсы без слов» (1874), «Мудрость» (1881). Творчество Верлена связано с импрессионистической традицией (верленовский «пейзаж души»). Как отмечает Г. Косиков, «"душа" Верлена ощущает себя не как некое устойчивое "я", выделенное из внешнего мира и обособленное от других людей, но, напротив, как нечто зыбкое, переливающееся множеством неуловимых оттенков, «несказанное» и, главное, живущее постоянным предвкушением возврата в нерасчлененную стихию первоначал. Отсюда – особенности поэзии Верлена, прежде всего его пейзажной лирики (сборник «Романсы без слов», 1874), где между "душой" и "природой", "душой" и "вещами" устанавливается не отношение параллелизма, как это обычно бывает, но отношение тождества. "Секрет" метафор Верлена в том и состоит, что они, пожалуй, не являются метафорами в собственном смысле слова, т. е. не переносят (по сходству) свойства предметного мира в область психологических переживаний и наоборот, но прямо приравнивают их друг к другу, так что нельзя с уверенностью сказать, являются ли "плачущий дождик", "тоскующая долина" и т. п. антропоморфными персонификациями или же это именно сами вещи "плачут" и "тоскуют", и их стон немедленно отдастся в душе поэта: для Верлена пейзаж это и есть "состояние

души”, а душа – инобытие пейзажа: они столь легко растворяются друг в друге, что изначально ощущаются как два проявления одного и того же начала. “Душа” и “вещи” естественны, и если, затянутые повседневной суетой, люди этого не замечают, то поэзия как раз и позволяет вернуть эти моменты подлинности, когда человек и мир вновь обретают друг друга»²⁹. Например, стихотворение «Хандра»:

И в сердце растрava.

И дождик с утра.

Откуда бы, право,

Такая хандра?

О дождик желанный,

Твой шорох – предлог

Душе бесталанной

Всплакнуть под шумок.

Откуда ж кручина

И сердца вдовство?

Хандра без причины

И ни от чего.

Хандра ниоткуда,

Но та и хандра,

Когда не от худа

И не от добра.

²⁹ Косиков, Г. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Г. Косиков. – URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov3-ru>.

Верлен оказал влияние на многих поэтов своего времени и последующих эпох.

Необычайная интенсивность творческого становления и развития **Жана Николя Артюра Рембо (1854–1891)**. Ранние стихотворения Рембо – это «Офелия», «Сидящие», «Руки Жан-Мари», «Спящий в ложбине». В своих стихотворениях он отразил концепцию поэта-ясновидца. В середине 1871 г. усиливаются трагические мотивы в поэзии Рембо. Своеобразно реализуется символ в стихотворении «Пьяный корабль». Перед нами рассказ о путешествии, в которое намерен отправиться поэт-«ясновидец». Корабль, пускающийся в плавание по беспокойному морю, быстро теряет экипаж, руль и в конце концов готов пойти на дно. Корабль воспроизводится достаточно достоверно, так что в первых строфах даже «я» кажется принадлежностью этого корабля, «очеловеченного» настолько, что он приобретает способность и чувствовать, и говорить.

Остались навсегда мои матросы там,
Где краснокожие напали ненароком
И пригвоздили их к раскрашенным столбам.

Мне дела не было до прочих экипажей
С английским хлопком их, с фламандским их зерном.
О криках и резне не вспоминая даже,
Я плыл, куда хотел, теченьями влеком.

Средь всплесков яростных стихии одичалой
Я был, как детский мозг, глух ко всему вокруг.

Лишь полуостровам, сорвавшимся с причала,
Такая кутерьма могла присниться вдруг.

Мой пробужденья час благословляли грозы,
Я легче пробки в пляс пускался на волнах,
С чьей влагою навек слились людские слезы,
И не было во мне тоски о маяках.

Сладка, как для детей плоть яблок терпко-кислых,
Зеленая вода проникла в корпус мой
И смыла пятна вин и рвоту; снасть повисла,
И был оторван руль играющей волной.

Пер. М. Кудинова

В стихотворении выделяется два плана: внешний, событийный (скитание судна без руля и ветрил) и внутренний (символично-философский). Прозаические подробности корабельного быта сочетаются у Рембо с картинами беспокойного океана, с фантазмагорическими видениями лирического героя.

Я грезил о ночах в снегу, о поцелуях,
Поднявшихся к глазам морей из глубины,
О вечно льющихся неповторимых струях,
О пенье фосфора в плену голубизны.

Пьяный корабль, без руля и ветрил, пляшущий на волнах, не ведающий курса, – это символ, наглядно-конкретный и осязаемый, который, однако, не поддается однозначному толкованию. Корабль может быть осмыслен как метафора человечества, бесцельно блуждающего среди потрясений. Корабль – это, возможно, символ судьбы поэта

накануне его «прыжка» в пучину безумных странствий, исканий, взлетов и падений. Но в тайне – прелесть великого искусства. Не случайно это стихотворение многократно переводилось на русский язык (П. Антокольский, Б. Лифшиц, М. Кудинов, В. Набоков, Н. Стрижевская и др.)³⁰.

Ассоциативный образ показан в сонете Рембо «Гласные»:

А – черный; белый – Е; И – красный; У – зеленый;
О – синий: тайну их скажу я в свой черед,
А – бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.
Е – белизна холстов, палаток и тумана,
И горных ледиши и хрупких опахал.
И – пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.

Пер. А. Кублицкой-Пиотух

В книгах «Озарения» (1872) и «Пребывание в аду» (1873) воплощены декадентские мотивы. Творческий кризис Рембо привел к отказу от литературного творчества.

Стефан Малларме (1842–1898) – теоретик символизма. Свою концепцию поэта и поэзии он представил в сборнике «Отклонения» (1897). Малларме ищет «чистый» поэтический язык. «Герметизм» Малларме мы видим в сти-

³⁰ *Гиленсон, Б.А.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / Б.А. Гиленсон. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/gilenson-izl-xix-xx-vek/glava-ii-na-vershinah-simvolizma.htm>.

хотворениях «Гробница Эдгара По», «Проза для Дез Эссента». Образ поэта дан в сонете «Лебедь» (1885):

Могучий, девственный, в красе извивных линий,
Безумием крыла ужель не разорвёт
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полётов скованных прозрачно-синий лёд?

И Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки
Он знает, что ему не взвиться, не запеть:
Не создал в песне он страны, чтоб улететь,
Когда придёт зима в сиянье белой скуки.

Он шеей отряхнёт смертельное бессилье,
Которым вольного теперь неволит даль,
Но не позор земли, что приморозил крылья.

Он скован белизной земного одеянья,
И стынет в гордых снах ненужного изгнания,
Окутанный в надменную печаль.

Пер. М.А. Волошина

ЗАДАНИЯ ПО ТЕМЕ 7

Задание 1

Прочитайте статью Я.А. Песковой, Е.С. Седовой «Роль символов в стихотворении Воля Верлена “Лунное сиянье”» (См. раздел «Дополнительные материалы по курсу «История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века»). Какие параллели с другими видами искусства можно провести (музыка, живопись)? В каких еще стихотворениях символистов есть описание ночи, лунного света?

Задание 2

Прочитайте стихотворение П. Верлена «Искусство поэзии» (1874), которое является манифестом литературного импрессионизма. О чем рассуждает в своем произведении Верлен? Найдите другие варианты перевода этого стихотворения. Есть ли какие-то существенные отличия от приведенного ниже варианта перевода?

За музыкую только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

Так смотрят из-за покрывала,
Так зыблет полдни южный зной.
Так осень небосвод ночной
Вызвезживает как попало.

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полтона.
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, альт, басон.

Нет ничего острот коварней
И смеха ради шутовства:
Слезами плачет синева

От чесноку такой поварни.

Хребет риторике сверни.

О, если б в бунте против правил

Ты рифмам совести прибавил!

Не ты, – куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?

Какой глухой или дикарь

Всучил нам побрякушек ларь

И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь.

Пускай в твоём стихе с разгону

Блеснут в дали преображённой

Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру

Всё, что впотымах, чудотворя,

Наворожит ему заря...

Все прочее – литература.

Пер. Б. Пастернака

Задание 3

Посмотрите художественно-документальный фильм «Импрессионисты» (реж. Т. Данн, BBC, 2006), передачу «Гении и злодеи. Артур Рембо», художественный фильм «Полное затмение» (Франция, Великобритания, Бельгия, 1995; режиссер – А. Холланд), документальный сериал «Импрессионисты с Тимом Марлоу».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 7

1. *Андреев, Л.Г.* Феномен Рембо / Л.Г. Андреев // Рембо А. Произведения в стихах и в прозе: вступ. ст. – Москва, 1988.

2. *Андреев, Л.Г.* Французская поэзия конца XIX – начала XX века / Л.Г. Андреев // Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / под ред. Л.Г. Андреева. – Москва, 2000. – С. 67–87. – ISBN: 978-5-534-15558-7.

3. *Косиков, Г.К.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Г.К. Косиков // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – Москва: Изд-во МГУ, 1993. – ISBN 978-5-211-01758-0.

4. *Мурашкинцова, Е.Д.* Верлен и Рембо / Е.Д. Мурашкинцова. – Москва, 2001. – ISBN 5-224-01957-5.

5. *Обломиевский, Д.Д.* Артюр Рембо / Д.Д. Обломиевский // Французский символизм. – Москва: Наука, 1973. – С. 183–227.

6. *Птифис, П.* Артюр Рембо / П. Птифис. – Москва, 2000. (ЖЗЛ). – ISBN 5-235-02379-X.

7. *Словарь терминов изобразительного искусства.* – URL: <http://www.decadence.ru/faq/izo.php> .

8. *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / пер. с фр.* – Москва, 1998. – ISBN 5-250-02668-0.

9. *Толмачев, В.* О границах символизма / В. Толмачев. – URL: http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Tolmachev_symbolism.htm.

ТЕМА 8. АНГЛИЙСКИЙ ЭСТЕТИЗМ. ТВОРЧЕСТВО ОСКАРА УАЙЛЬДА

Краткое содержание темы

Предтечи английского эстетизма. Прерафаэлитское братство (ПРБ): смысл названия, ярчайшие представители (Д.Г. Россети, У. Моррис, Дж.Э. Хант, У.М. Россети, Т. Вулнер, Дж. Коллинсон, А.Ч. Суинберн, Ф.Дж. Стеферс) этапы движения прерафаэлитов, эстетические требования ПРБ. Закат «викторианской эпохи» в английской культуре, группа «The Yellow Book» («Желтая книга», 1894–1897). Эстетизм как теоретическое понятие. Философия Джона Ра(ё)скина (1819–1900) и Уолтера Пейтера (1839 –1894).

Эстетическими требованиями прерафаэлитского братства являются:

1. Принцип единства искусств (живопись и поэзия).
2. Культ красоты. По словам У. Морриса, «утрата красоты несомненное зло». Прерафаэлиты нарочито возвели красоту в культ, в своих произведениях они воспевали Прекрасное: «Под аркой жизни, где любовь и смерть, Ужас и тайна стерегут ее святилище, я увидел Красоту, восседавшую на троне...» (Д.Г. Россети). Красота – это некий декор. В стилистике произведений ПРБ это также отразится. Например, прерафаэлиты любили украшать свои произведения эпитетами, изящными деталями.
3. Стремление к естественности и чувственности. Вслед за романтиками они сделали объектом изображения

страсти и чувства, силу духовности человека, стремясь к тому, чтобы в процессе творчества рукой мастера двигала его душа.

4. Любовь к природе. В произведениях много пейзажей, которые передают внутренний мир человека. Природа равна искусству.

5. Близость к эпической культуре. Следовательно, монументальность, народно-мифологические и народно-поэтические образы в поэзии.

Прерафаэлиты стали зарей эстетизма. Все принципы их творчества готовили почву для появления теории и художественной практики декаданса. Создавая культ Прекрасного из своего бегства в красоту, искусство, они бросили вызов обществу (это своего рода бунтарство). Интеллигенция начинает создавать собственную вселенную, в недрах которой они получали эстетическое наслаждение. В этом главный «минус» прерафаэлитов – они не были сторонниками активных действий, их реакция на несовершенство мира была эскапистской (бегство в прекрасное и только).

Наступление эпохи рубежа веков в Великобритании (90-е гг.) тесно связано с движением эстетизма.

Творчество Оскара Фингала О'Флэрти Уиллса Уайльда (1854–1900)

О. Уайльд считается теоретиком «искусства для искусства». Свои взгляды на искусство Уайльд обозначил в эссе «Упадок лжи» (1890), в предисловии к роману «Портрет До-

риана Грея» (1890) и эссе «Критик как художник» (1890). Эти тексты являются манифестами эстетизма.

На формирование эстетических воззрений Уайльда повлияли теории Дж. Рёскина и У. Пейтера. Уайльд и публиковался в «Пэлл-Мэлл газетт».

Книга «Замыслы» (1891) это изложение эстетического кредо Уайльда, который рассуждал об «упадке лжи», о соотношении искусства и действительности, дал оценку эстетической позиции Золя.

О. Уайльд был автором поэтических сборников-поэт. Краткая характеристика поэтических произведений. Его сборник «Стихотворения» (1881) продолжает традиции префаэлитов, парнасцев и импрессионистов. Сборники «Счастливый принц» (1888) и «Гранатовый домик» (1891) отражают жанр литературной сказки. В сказках появляются неоромантические черты.

Драматургия Уайльда придерживается декадентских мотивов в одноактной драме «Саломея» (1893). В пьесе дана трактовка библейского мифа. Комедии Уайльда «Идеальный муж» (1895), «Как важно быть серьезным» (1895) содержат реалистические черты.

Поздний Уайльд отходит от эстетизма. В его творчестве почвляется культ страдания («De Profundis», 1897; «Баллада Рэдингской тюрьмы», 1898).

Задания по теме 8

Задание 1

1. В журнале «Иностранная литература» № 5, 2013 г. найдите материалы, посвященные прерафаэлитскому братству и прочитайте эссе У.М. Россетти «Братство прерафаэлитов», фрагменты из книги У.Х. Ханта «Прерафаэлитизм и Братство прерафаэлитов», эссе Ч. Диккенса «Старые лампы взамен новых», письмо редактору «Таймс» Дж. Рёскина «Художники-прерафаэлиты», эссе У. Морриса «Как я стал социалистом» и стихи У. Морриса.

2. В журнале «Иностранная литература» (№ 9, 2005 г.; № 12, 2012 г.) найдите стихи Кристины Россетти и прочитайте их. Какие мотивы характерны для ее лирики?

Задание 2

Прочитайте в переводе А. Зверевой фрагменты из эссе О. Уайльда «Упадок лжи» и выделите ключевые положения эстетики писателя.

Упадок лжи (отрывок)

Искусство не выражает ничего, кроме самого себя. Оно обладает независимой жизнью, как обладает ею Мысль; оно движется вперед исключительно по проложенному им самим маршруту. Оно не обязано становиться реалистичным, когда настал век реализма, как и проникаться религиозностью в эпохи веры. Вовсе не являясь порождением своего времени, оно чаще всего находится в прямом конфликте с ним, и единственная история, которая им для нас запечатлена, – это история его собственного развития.

Иногда оно возвращается к тому, что им уже пройдено, возрождает древние свои формы, как произошло в позднем греческом искусстве с его пристрастием к архаике или в современном нам прерафаэлитском движении. А случается, оно далеко обгоняет свое время, и понадобится целое столетие, прежде чем поймут создаваемое сегодня, научатся это воспринимать и ценить. Но никогда искусство не отражает свой век. Огромная ошибка всех историков состоит в том, что они идут от искусства той или иной эпохи к самой эпохе.

А вот второе важнейшее положение. Все скверное искусство обязано своим существованием попыткам вернуться к Жизни и Природе, мысля их в качестве идеала. Жизнь и Природа могут порою служить Искусству сырым материалом, однако прежде, чем они станут пригодны для Искусства, необходимо их претворить в согласии с его законами условности. Как только Искусство утрачивает свой принцип воображения, оно утрачивает все. Реализм в качестве художественного принципа полностью несостоятелен; каждый художник должен избегать двух опасностей – стремления к современности формы и стремления к современности содержания. Для нас, живущих в девятнадцатом столетии, достойным предметом искусства может стать любой век, кроме нашего собственного. Прекрасно только то, что не имеет к нам непосредственного касательства. Иначе говоря – не откажу себе в удовольствии себя процитировать, – именно по той причине, что Гекуба нам ничто, ее горести составляют столь благодарный материал для трагедии. К тому же лишь современному суждено стать старомодным.

Золя старательно создает панораму Второй империи. Но кому теперь интересна Вторая империя? Она уже устарела. Жизнь движется быстрее Реализма, однако Романтизм всегда остается впереди Жизни.

Третий пункт сводится к тому, что Жизнь подражает Искусству гораздо более, нежели Искусство подражает Жизни. Это не только следствие присущего Жизни подражательного инстинкта, но и того, что осознанным стремлением Жизни является поиск выражения, а Искусство предоставляет ей различные превосходные формы, в которые может излиться ее энергия. Никто прежде не высказывал подобных мыслей, однако они чрезвычайно плодотворны и позволяют всю историю Искусства увидеть в новом свете.

Отсюда по логике вещей следует, что и Природа подражает Искусству. Она способна продемонстрировать лишь те эффекты, которые нам уже знакомы благодаря поэзии или живописи. Вот в чем секрет очарования Природы, равно как тайна ее изъянов.

Последнее же положение таково: Ложь, умение рассказывать прекрасные истории, каких никогда не случилось, составляет истинную цель Искусства.

Задание 3

Прочитайте предисловие к роману «Портрет Дориана Грея». Найдите парадоксальные суждения Уайльда.

Предисловие к роману «Портрет Дориана Грея»

Художник – тот, кто создает прекрасное. Раскрыть людям себя и скрыть художника – вот к чему стремится искусство.

Критик – это тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать свое впечатление от прекрасного.

Высшая, как и низшая, форма критики – один из видов автобиографии.

Те, кто в прекрасном находят дурное, – люди испорченные, и притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех.

Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл, – люди культурные. Они не безнадежны.

Но избранник – тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту.

Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все.

Ненависть девятнадцатого века к Реализму – это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале.

Ненависть девятнадцатого века к Романтизму – это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения.

Для художника нравственная жизнь человека – лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства – в совершенном применении несовершенных средств.

Художник не стремится что-то доказывать. Доказать можно даже неоспоримые истины.

Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля.

Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать все.

Мысль и Слово для художника – средства Искусства.

Порок и Добродетель – материал для его творчества.

Если говорить о форме, – прообразом всех искусств является искусство музыканта. Если говорить о чувстве – искусство актера.

Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ.

Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск.

И кто раскрывает символ, идет на риск.

В сущности, Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь.

Если произведение искусства вызывает споры, – значит, в нем есть нечто новое, сложное и значительное.

Пусть критики расходятся во мнениях, – художник остается верен себе.

Можно простить человеку, который делает нечто полезное, если только он этим не восторгается. Тому же, кто создает бесполезное, единственным оправданием служит лишь страстная любовь к своему творению.

Всякое искусство совершенно бесполезно³¹.

³¹ Уайльд, О. Портрет Дориана Грея / О. Уайльд; пер. с англ. М. Абкиной. – Москва: АСТ, 2012. – С. 5–7. – ISBN 978-5-389-04564-4.

Задание 4

Прочитайте суждения из писем О. Уайльда относительно его романа «Портрет Дориана Грея». В чем обвиняли писателя? Почему его роман считали недостойным? Как остроумно на критику ответил писатель?

Письмо Оскара Уайльда Редактору «Скотс обсервер».

9 июля 1890 г.

Челси, Тайт-стрит,

16

9 июля 1890 г.

Милостивый государь, Вы напечатали рецензию на мой роман «Портрет Дориана Грея». Поскольку эта рецензия вопиюще несправедлива ко мне как к художнику, я прошу Вас позволить мне воспользоваться на страницах Вашей газеты своим правом на ответ.

Ваш рецензент, милостивый государь, признав, что данный роман «безусловно является произведением писателя», произведением, чей автор наделен «умом, литературным мастерством и чувством стиля», тем не менее выражает мнение, и, судя по всему, с полной серьезностью, что я написал его для того, чтобы он был прочитан самыми развращенными членами преступных и необразованных классов. Но, позвольте, милостивый государь, преступные и необразованные классы, по-моему, ничего и не читают, кроме газет. И наверняка они едва ли способны понять что-либо, написанное мною. Так что оставим их в покое, а касательно широкого вопроса, почему вообще пишет писатель, по-

звольте мне высказать следующее. Удовольствие, которое доставляет автору создание произведения искусства, есть удовольствие сугубо личное, и творит он ради этого удовольствия. Художник работает, целиком сосредоточась на изображаемом предмете. Ничто другое его не интересует. О том, что скажут люди, он не думает, ему это и в голову не приходит! Он поглощен своей работой. К мнению других он равнодушен. Я пишу потому, что писать для меня – величайшее артистическое удовольствие. Если мое творчество нравится немногим избранным, я этому рад. Если нет, я не огорчаюсь. А что до толпы, то я и не желаю быть популярным романистом. Это слишком легко.

Далее, милостивый государь, ваш рецензент совершает вопиющую, непростительную, преступную ошибку, пытаясь поставить знак равенства между художником и предметом его изображения. Этому, милостивый государь, нет никакого оправдания. Говоря о том, кто является величайшей фигурой в мировой литературе с эллинских времен, Китс заметил, что изображать зло доставляло ему не меньше удовольствия, чем изображать добро. Вашему рецензенту, милостивый государь, следовало бы призадуматься над смыслом этого тонкого критического замечания Китса, поскольку на этих же условиях творит каждый художник. Он отдален от изображаемого. Он создает произведение и созерцает его. Чем дальше от художника изображаемое, тем свободнее он может творить. Ваш рецензент пеняет мне на то, что я, мол, не сказал ясно, предпочитаю я добродетель пороку или порок – добродетели. У художника, милостивый государь, нет никаких этических симпатий и антипатий. По-

рок и добродетель для писателя – это то же самое, что краски на палитре для живописца. Не больше и не меньше. Он видит, что при их помощи можно достигнуть определенного художественного эффекта, и достигает его. Яго может быть нравственным уродом, а Имогена – олицетворением беспорочной чистоты. Шекспир, как сказал Китс, с одинаковым удовольствием создавал обоих.

Для драматического развития моего романа, милостивый государь, было необходимо окружить Дориана Грея атмосферой морального разложения. Иначе роман не имел бы смысла, а сюжет – завершения. Художник, написавший роман, ставил перед собой цель сделать эту атмосферу туманной, неясной и удивительной. Я утверждаю, милостивый государь, что это ему удалось. Каждый человек видит в Дориане Грее свои собственные грехи. В чем состоят грехи Дориана Грея, не знает никто. Тот, кто находит их, привнес их сам.

В заключение, милостивый государь, позвольте мне выразить мое глубочайшее сожаление по поводу того, что Вы допустили опубликование в Вашей газете рецензии, подобной той, на которую я считаю себя вынужденным ответить. То, что редактор «Сент-Джеймс газетт» пригласил в качестве литературного критика Калибана, может быть, только естественно. Но издателю «Скотс обсервер» не следовало бы пускать на страницы своего издания злобно гримасничающих Терситов. Это недостойно столь выдающегося литератора. Остаюсь, и прочее, Ваш покорный слуга

Оскар Уайльд

Примечание

Роман «Портрет Дориана Грея» был впервые опубликован в июльском номере журнала «Липпинкоттс мэгэзин», вышедшем в свет 20 июня 1890 г. и сразу вызвал бурю рецензий. Неподписанная рецензия в «Скотс обсервер» появилась 5 июля. В течение долгого времени ее автором считался сам редактор газеты У. Хенли, однако впоследствии выяснилось, что в действительности она написана его приспешником Чарльзом Уибли. Ответ Уайльда был опубликован в газете 12 июля под «шапкой» «Мистер Уайльд возражает».

Развернутая атака на роман началась на страницах «Сент-Джеймс газетт» 24 июня. Уайльд направил в редакцию четыре письма в защиту своего романа. В последнем из них он писал: «Поскольку вы первыми оскорбили меня, у меня есть право на последнее слово. И пусть таковым явится настоящее письмо. Прошу вас, оставьте мою книгу для вечности, которой она несомненно заслуживает»³².

Письмо Оскара Уайльда Артуру Хауарду Пикерингу.

Конец июля 1890 г.³³

Тайт-стрит, 16

[Конец июля 1890 г.]

³² Цит. по: Оскар Уайльд. – URL: <http://oscar-wilde.ru/pisma/pismo83.html>

³³ Там же

Дорогой Пикеринг³⁴, все мы сердимся на Вас, почему Вы не приезжаете. Когда цветет сирень и раkitник свешивает запыленное золото своих цветов через перила наших лондонских скверов, мы ждем к себе наших американских друзей, и поэтому мы ждем Вас. Приезжайте осенью, и мы попросим раkitник окраситься ради Вашего удовольствия в цвет меда.

Я рад, что Вам понравился «Дориан Грей». Это лучшая моя вещь, и я надеюсь еще улучшить ее, когда она выйдет в книжной форме.

Фатальная книга, которую лорд Генри прислал Дориану, – это одно из многих моих ненаписанных творений. Как-нибудь я должен буду проделать формальную процедуру перенесения ее на бумагу.

Моя жена и моя мать обе шлют Вам самые горячие и самые сердечные приветы. И с ними – Ваш искренний друг

Оскар Уайльд

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 8

1. *Акимова, О.В.* Этика и эстетика Оскара Уайльда: учеб. пособие / О.В. Акимова. – Санкт-Петербург, 2008. – ISBN 978-5-91419-019-1.

2. *Аствацатуров, А.А.* Оскар Уайльд: искусство как гедонистический жест (на материале ранних произведений) / А.А. Аствацатуров // Феноменология текста: Игра и репре-

³⁴ Пикеринг Артур Хауард – американец, очевидно, знакомый Уайльда по его американскому турне. 7 июля он прислал Уайльду письмо с очень лестным отзывом о «Портрете Дориана Грея»

сия. – URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/astvacaturov-fenomenologiya-teksta/oskar-uajld.htm>

3. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: учеб. пособие / под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой.* – Москва: Academia; Санкт-Петербург: СПбГУ. Филол. фак., 2004. – ISBN 5-87594-018-2.

4. *Ланглад, Ж.* Оскар Уайльд, или Правда масок / Ж. де Ланглад. – Москва: Мол. Гвардия: Палимпсест, 2006. – ISBN 5-235-02905-4.

5. *Образцова, А.Г.* Волшебник или шут? Театр О. Уайльда / А.Г. Образцова. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001. – ISBN 5-86007-249-X.

6. *Пальцев, Н.* Художник как критик. Критика как искусство. Эстетика Оскара Уайльда / Н. Пальцев // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. – Москва, 1993. – Т. 2; вступ. ст. – ISBN 5-250-01970-6.

7. *Парандовский, Я.* Король жизни: Жизнеописание Оскара Уайльда / Я. Парандовский. – Москва, 1990. – ISBN 5-280-02888-6.

8. *Савельев, К.Н.* Английский декаданс: французский фактор / К.Н. Савельев. – URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev>

9. *Савельев, К.Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография / К.Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2007. – ISBN 5867815285.

10. *Соколянский, М.Г.* Оскар Уайльд: Очерк творчества / М.Г. Соколянский. – Одесса: Лыбидь, 1990. – ISBN 5-11-002137-6

11. *Эллман, Р.* Оскар Уайльд: Биография / Р. Эллман. – Москва, 2000. – ISBN 978-5-389-10412-9.

ТЕМА 9. «НОВАЯ ДРАМА» В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX вв.

Краткое содержание темы

Расцвет драматургии на рубеже XIX–XX века. Синтез элементов разных художественных систем в творчестве ведущих драматургов. Проблематика и поэтика западноевропейской драмы. Актуальность проблематики. Социальная природа конфликта. Влияние различных идейно-стилевых течений и школ. Основные жанры. «Новая драма» как начало драматургии XX в.

Генрих (Хенрик) Иоганн Ибсен (1828–1906) – норвежский драматург, чье творчество повлияло на становление литературного норвежского языка. Общая логика творчества представлена эволюцией от своего рода «бури и натиска» к символизму и неоромантизму в пьесах 1890-х гг. Проблема героя в ранних пьесах Ибсена определяется мотивами скандинавской старины.

Традиции «национальной романтики» реализованы в ранних романтических драмах Ибсена «Фру Ингер из Эстрота»(1854), «Воители в Хельгеланде»(1857), «Борьба за престол» (1863). Реалистические тенденции отражены в философских драматических поэмах «Бранд» (1865) и «Пер

Гюнт» (1867). Ибсену важно обсудить проблему личности на страницах своих пьес. Более того, драматург трактует фольклорные мотивы в драме «Пер Гюнт».

Ибсен стал известен своими реалистическими социально-психологическими драмами идей «Кукольный дом» (1879) и «Привидения» (1881). В драмах обсуждается проблема женской судьбы в современном обществе: жизнь Норы Хельмер представляет собой иллюзорное счастье, она живет в кукольном доме («Кукольный дом»), жизнь фру Альвинг можно сравнить с «замаскированной пропастью» («Привидения»). Ибсен использует ретроспективную композицию, символику, насыщает психологическим смыслом и подтекстом ремарки.

Творчество позднего Ибсена характеризуется углублением психологизма, в его пьесах особую роль играет символика. Тема искусства обсуждается в драмах «Гедда Габлер» (1890), «Строитель Сольнес» (1892).

Значение Ибсена для становления западноевропейской «новой драмы» велико. Б. Шоу отзывался об Ибсене как создателе «проблемной драмы». А. Чехов, В. Мережковский, А. Блок, И. Анненский, А. Белый отзывались об Ибсене, его пьесы ставили в русском театре.

Джордж Бернард Шоу (1856–1950) – крупнейший представитель западноевропейской «новой драмы». Шоу был сторонником идей фабианского социализма. Его журналистская деятельность осуществлялась в издательствах «Сент-Джеймс Газетт», «Уорлд», «Дейли Кроникл». Критикуя предшествующую драматургическую традицию, Б. Шоу высказывал свои эстетические взгляды. О влиянии Ибсена

на творчество Шоу говорит книга последнего «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), в которой автор ставит проблему идеала и дает оценку творчеству Г. Ибсена. Шоу – продолжатель ибсеновской драматургической традиции.

Цикл «Неприятные пьесы» (1898) характеризуется следующими чертами: проблема видимости и сущности, социальный критицизм, публицистичность, сатирическая направленность, преодоление внешнего драматизма «старой» драмы. Диалектическая сложность и реалистическая многомерность образа представлены в пьесе «Дома вдовца» (1892). Пьеса «Профессия миссис Уоррен» (1894) отличается диалектикой характеров и понятий, обстоятельностью ремарок, приемом «дискуссии», гротеском и парадоксом.

Цикл «Приятные пьесы» (1898) решает этическую проблему через конфликт «идеалистов» и «реалистов».

В цикле «Три пьесы для пуритан» (1901) важную роль играет понимание смысла названия. Парадоксы самопознания личности рассматриваются в пьесе «Ученик дьявола» (1897).

Комедия «Пигмалион» (1913) в названии содержит мифологическую реминисценцию и посвящена теме творчества.

Пьеса «Дом, где разбиваются сердца» (1913–1919) – это образец интеллектуальной «драмы-дискуссии». Подзаголовок пьесы – «Фантазии в русском стиле на английские темы» – показывает связь с русской традицией (особенно тема интеллигенции, «революции на книжной полке»). Шоу показывает новый тип конфликта в драме. Для его пьесы

характерен антивикторианский парадокс. Драматург соединяет трагическое и комическое в своей пьесе.

Значение Шоу для становления «новой драмы» и развития мировой драматургии XX в. велико.

Юхан Август Стриндберг (1849–1912) размышлял о задачах театра (предисловие к «Фрёкен Юлии»). Под влиянием идей Фр. Ницше в ранних пьесах он обращался к натурализму, описывал конфликт между «женским» и «мужским» началом («Отец»), амбивалентность человеческой природы («Фрёкен Юлия»).

Герхарт Гауптман (1862–1946) выработал оригинальный творческий метод, сочетавший натурализм с элементами критического реализма (драма «Перед восходом солнца»). Его пьесы отличаются своеобразием и художественной функцией ремарок. На драматургию Гауптмана оказал влияние символизм.

ЗАДАНИЯ ПО ТЕМЕ 9

Задание 1

Прочитайте фрагмент из работы Г. Ибсена «Лорд Вильям Рассел» на сцене Кристианийского театра» (1857). Как реализуется в пьесе идея открытого финала, какова его роль в поэтике драмы «Кукольный дом»? Какое мнение высказывает Ибсен о роли незавершённых финалов в пьесах?

**ИБСЕН Г. «ЛОРД ВИЛЬЯМ РАССЕЛ»
НА СЦЕНЕ КРИСТИАНИЙСКОГО ТЕАТРА (1857)**

...В жизни каждая выдающаяся личность является символической – символической в своей судьбе и в своём отношении к результатам исторического развития. Но посредственные писатели, неправильно истолковывая требование, что знаменательные явления жизни должны быть возведены в искусстве в более высокую ступень, вкладывают этот символизм в сознание изображаемых ими лиц, нарушая тем естественное взаимоотношение символа и жизни... Мало того, что вследствие такого приёма нарушается естественность символики самой данной личности, этим ещё искажается вся основная идея символики. Вместо того чтобы символ проходил через все произведения скрыто, как серебряная жила в горных недрах, его то и дело вытаскивают наружу...

...В этом произведении, следовательно, соблюдено правильное соотношение действительности и искусства: перед нами происходит не сознательная борьба идей, чего никогда не бывает в действительности, а столкновение людей, житейские конфликты, в которых, как в коконах, глубоко внутри скрыты идеи, борющиеся, погибающие или побеждающие. Пьеса эта не заканчивается с падением занавеса после пятого действия – настоящий финал находится вне её рамок; поэт наметил направление, в котором приходится искать этот финал, и затем – наше дело, дело каждого чита-

теля или зрителя в отдельности дойти до этого финала путём личного творчества...³⁵

Задание 2

Прочитайте фрагменты из работы Б. Шоу «Квинтэссенция ибсенизма». В чем видит Шоу новаторство драматургической техники Ибсена?

Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена

До чего грустную картину являет собой современная критика! Она погребена под целой горой фраз и формул, которые проникают к критикам в мозг и оттого кажутся им жизненно важными, хотя для всех остальных эти формулы только мертвый и тоскливый хлам (в этом-то и состоит весь секрет академического педантизма). До сего дня критики слоны к новой технике создания популярных пьес, между тем как целое поколение признанных драматургов изо дня в день демонстрирует ее у них под носом. Главным из новых технических приемов стала дискуссия. Раньше в так называемых «хорошо сделанных пьесах вам предлагались: и первом акте – экспозиция, во втором – конфликт, в третьем – его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга. Критики тщетно протестуют. Они утверждают,

³⁵ Цит. по: *Ибсен, Г. «Лорд Вильям Рассел» на сцене Кристианейского театра (1857) / Г. Ибсен // Собр. соч.: в 4 т. – Москва, 1958. – Т. 4. – С. 620–623.*

что дискуссия не сценична, что искусство не должно поучать. Однако ни драматурги, ни публика не обращают на них ни малейшего внимания. Дискуссией ибсеновский «Кукольный дом» покорила Европу. И сегодня серьезный драматург видит в ней не только пробный камень для своего таланта, но и главный козырь своей пьесы, иногда он даже ищет повод заранее заверить публику, что не преминет использовать в своей пьесе это последнее нововведение. <...>

По сути дела, сегодня может считаться интересной только та пьеса, в которой затронуты и обсуждены проблемы, характеры и поступки героев, имеющие непосредственное значение для самой аудитории. Бережливая публика хочет за свои деньги получить что-то от просмотренных ею пьес, причем она не просто уносит это «что-то» с собой, но и пользуется в дальнейшем в своей жизни. Перед этим пасуют все банальные предостережения театральной кассы. Напрасно опытный режиссер твердит, что в театр люди ходят развлекаться, а не слушать проповеди; что им не вынести длинных монологов; что в пьесе должно быть не больше восемнадцати тысяч слов; что спектакль нельзя начинать раньше девяти и кончать позже одиннадцати часов; что нужно избегать политических и религиозных тем; что нарушение этих золотых правил толкнет публику к дверям варьете; что в пьесе непременно должна быть героиня с дурным нравом, причем сыгранная очень обаятельной актрисой, и так далее и тому подобное. Все эти советы действительны только для тех пьес, в которых нечего обсуждать. Но ими может пренебречь автор, если он моралист, спорщик и, кроме того, еще искусный драматург. От такого автора – в

пределах, неизбежно устанавливаемых временем и человеческой выносливостью, – зрители стерпят все, если только они достаточно культурны и образованны, чтобы оценить особую форму его искусства. Трудность заключается в том, что в наши дни зрелые и образованные люди не ходят в театр, как не читают дешевых романчиков. И если драматурги и готовят им особую пищу, то они не реагируют на нее, отчасти потому, что у них нет привычки ходить в театр, а отчасти потому, что не понимают, что новый театр совсем не похож на все обычные театры. Но когда они в конце концов поймут это, их будет привлекать к себе уже не холостая перестрелка репликами между актерами, не притворная смерть, венчающая сценическую битву, не пара театральных любовников, симулирующих эротический экстаз, и не какие-нибудь там дурачества, именуемые «действием», – а сама глубина пьесы, характеры и поступки сценических героев, которые оживут благодаря искусству драматурга и актеров.

<...>

В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды и честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, что само по себе не порождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов. Конфликт этот идет не между правыми и виноватыми: злодей здесь может быть совестлив, как и герой, если не больше. Но суть дела, проблема, делающая пьесу интересной (когда она действительно интересна), заключается в выяснении, кто же здесь герой, а кто злодей. Или, иначе говоря, здесь нет ни злодеев, ни героев. Критиков поражает

больше всего отказ от драматургического искусства. Они не понимают, что в действительности за всеми техническими новшествами стоит неизбежный возврат к природе. Сегодня естественное – это прежде всего каждодневное. И если стремиться к тому, чтобы кульминационные моменты пьесы что-то значили для зрителя, они должны быть такими, какие бывают и у него, если не ежедневно, то по крайней мере раз в жизни. Преступления, драки, огромные наследства, пожары, кораблекрушения, сражения и громы небесные – все это драматургические ошибки, даже если такие происшествия изображать эффектно. Конечно, если провести героя сквозь тяжелые испытания, они смогут приобрести драматический интерес, хотя и будут слишком явно театральными, ибо драматург, не имеющий большого опыта личного участия в подобных катастрофах, естественно, вынужден подменять возникающие в нем чувства набором штампов и догадок. <...>

Драма возникла в древности из сочетания двух желаний: желания танцевать и желания послушать историю. Танец превратился в оргию; которая стала ситуацией. Когда Ибсен начал писать пьесы, искусство драматурга сводилось к искусству изобретать ситуацию; при этом считалось, что чем она оригинальнее, тем лучше пьеса. Ибсен, наоборот, считал, что чем ситуация ближе нам, тем интереснее может быть пьеса. Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях: ведь наши дяди редко убивают наших отцов и не часто становятся законными мужьями наших матерей. Мы не встречаемся с ведьмами. наших королей не всегда закалывают, и не всегда на их место вступают те, кто

их заколол. Наконец, когда мы добываем деньги по векселю, мы не обещаем уплатить за них фунтами нашей плоти.

Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нам не только нас самих, но нас самих в наших собственных ситуациях. То, что случается с его сценическими героями, случается и с нами. Первым следствием этого является несравненно большее значение для нас его пьес по сравнению с шекспировскими. Второе следствие заключается в их способности жестоко ранить нас и пробуждать в нашей душе волнующую надежду на избавление от тирании идеалов, вызывая перед нами видения более совершенной будущей жизни.

Эти перемены в содержании пьес с неизбежностью повлекли за собой и перемены в их форме. Когда драматический поэт способен дарить вам надежды и видения, то такая старая мудрость, как «все искусство сцены заключается в нагнетании», сразу становится наивной, и ее можно оставить только тем незадачливым драматургам, которые, не умея создавать на сцене ничего действительно интересного, постоянно пытаются убедить аудиторию, что «сейчас вот-вот должно что-то произойти». Все старые трюки, которыми хотя и завоевать и удержать внимание зрителя, кажутся глупыми и никчемными там, где драматург пронзает людей до самого сердца, показывая им воочию жестокость поступков, которые они совершили вчера или собираются совершить завтра. <...>

Драматургическое новаторство Ибсена и последовавших за ним драматургов состоит, таким образом, в следующем: во-первых, он ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие,

она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами. Во-вторых, сами зрители включились в число участников драмы, а случаи из их жизни стали сценическими ситуациями. За этим последовал отказ от старых драматургических приемов, понуждавших зрителя интересоваться несуществующими людьми и невозможными обстоятельствами; отказ от заимствований из судебной практики, от техники взаимных обвинений и разрушения иллюзии, от техники достижения истины через знакомые идеалы; и, наконец, замена всего этого свободным использованием всех видов риторического и лирического искусства оратора, священника, адвоката и народного певца.

Задание 3

Прочитайте предисловие к драме А. Стриндберга «Фрекен Юлия». Как Стриндберг объясняет тематику и проблематику своего произведения? Какие символы выделяет в пьесе, как их трактует? Какие черты стиля драматурга можно отметить? Как вы можете интерпретировать финал драмы «Фрекен Юлия»?

Библиографический список по теме 9

1. Адмони, В.Г. Генрих Ибсен: Очерк творчества / В.Г. Адмони. – Ленинград, 1989.
2. Аникст, А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – ISBN 5-02-012698-5.

3. *Балашов, П.С.* Художественный мир Бернарда Шоу / П.С. Балашов. – Москва, 1982.
4. *Гражданская, З.Т.* Бернард Шоу: очерк жизни и творчества / З.Т. Гражданская. – Москва: Просвещение, 1979.
5. *Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв.* / отв. ред. М.Ю. Давыдова. – Москва: РГГУ, 2001. – ISBN 5728104088.
6. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века:* учеб. пособие. В 2 т. / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 1. – ISBN 978-5-7695-5077-5.
7. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века:* учеб. пособие. В 2 т. / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 2. – ISBN 978-5-7695-5078-2.
8. *Зингерман, Б.И.* Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б.И. Зингерман. – Москва, 1979.
9. *Неустроев, В.П.* Литература скандинавских стран (1870–1970) / В. Неустроев. – Москва, 1980. – С. 46–65.
10. *Неустроев, В.П.* Литература скандинавских стран (1870–1970) / В.П. Неустроев. – Москва, 1980.
11. *Неустроев, В.П.* Стриндберг. Драма жизни / В.П. Неустроев // Литературные очерки и портреты. – Москва, 1983.
12. *Образцова, А.Г.* Б. Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX – XX веков / А.Г. Образцова. – Москва, 1974.
13. *Образцова, А.Г.* Драматургический метод Бернарда Шоу / А.Г. Образцова. – Москва, 1965.

14. *Пирсон, Х. Бернад Шоу / Х. Пирсон.* – Москва: Terra-Кн. клуб, 1998. – ISBN 5-300-01758-2.

15. *Храповицкая, Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени / Г.Н. Храповицкая.* – Москва, 1979.

Тема 10. НЕОРОМАНТИЗМ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX вв.

Краткое содержание темы

Неоромантизм (от нем. *Neuromantik*) – одно из многочисленных определений, использовавшихся писателями и критиками рубежа XIX–XX вв. для описания переходности культуры от «старого» к «новому» – «современному», «модерному», «молодому». Эта некогда достаточно весомая, но полузабытая в конце XX в. дефиниция должна рассматриваться в соотношении с другими обозначениями культурологического сдвига – натурализмом, импрессионизмом, символизмом. Несмотря на распространение неоромантизма в ряде стран (Германия, Австро-Венгрия, Дания, Россия, Польша) и придание ему в 1920-х гг. под влиянием немецкой «философии жизни» статуса историко-литературного понятия, термин «неоромантизм» не стал общеупотребительным, так как обозначал, скорее, не конкретные стилистические признаки, а их общее свойство, некий «дух времени», в

результате чего был постепенно поглощен другими сходными по содержанию концептами³⁶.

Специфика неоромантизма заключается в неоднозначности явления, что обуславливает сложность его определения. Основные черты. Жанровые предпочтения английских неоромантиков разнообразны. Это и приключенческие романы Дж. Конрада, Г. Хаггарда, Р. Киплинга, Р.Л. Стивенсона и исторические романы Р.Л. Стивенсона, и детективные романы А. Конан-Дойла, Г.К. Честертон.

Роберт Льюис Стивенсон (1850–1894) свои эстетические взгляды, в частности о романтическом романе (“romance”) изложил в эссе 70-х и 80-х гг. Новаторство Стивенсона в жанре приключенческого романа проявилось в романе «Остров сокровищ».

Джозеф Редьярд Киплинг (1865–1936) придерживался идеи верности цивилизации, «бремени белого человека», полемизировал с эстетизмом и символизмом. Героическое и антигероическое в поэзии и прозе Киплинга сопровождается экзотическим фоном, темой встречи культур: «Книга джунглей», сборник «Простые рассказы с гор».

Джозеф Конрад, настоящее имя которого Теодор Юсеф Конрад Коженёвский (1857–1924) говорит о судьбе писателя, своеобразии его положения в английской литера-

³⁶ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. XII. Неоромантизм и английская литература начала XX века. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/neoromantizm-i-anglijskaya-literatura.htm>

туре. Проблематика книг Конрада, своеобразие героики раскрывается в теме «сердца тьмы», где автор анализирует сущность человеческой природы, выдвигая идею стойкости цивилизации и природы. Конрад описывает проблему взаимодействия романтического и антиромантического. Повествовательные приемы Конрада, особенности его поэтики были усвоены в литературе XX века.

Задания по теме 10

Задание 1

Прочитайте приведенный ниже фрагмент из учебного пособия М.И. Жука. «История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века»³⁷ и ответьте на вопросы: каков герой неоромантической литературы? Охарактеризуйте его.

Неоромантиков не устраивала современная действительность, казавшаяся им пошлой и однообразной, поэтому в своих произведениях они воспевали романтику опасностей и приключений. Они воскрешают в конце XIX века романтическую концепцию двоемирия, но в отличие от романтиков начала XIX столетия, переносят своих героев из дисгармоничной реальности не в идеальный мир мечты, воображения, а в мир экзотических стран, необыкновенных приключений, неординарных событий, в обстановку, требующую исключительного мужества. Таким образом, поиск

³⁷ Жук, М.И. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / М.И. Жук. – URL: <http://library.lgaki.info:404/2017/%D0%96%D1%83%D0%BA%20%D0%9C.%20%D0%98.pdf>

идеала неоромантики осуществляют в действительности, а не в мире искусства, фантазии, мечты, как это было у романтиков. Именно поэтому для неоромантизма характерен культ приключений, мужества, опасностей и стремление к необычному.

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

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

Большинство упомянутых литературных направлений рубежа веков, за исключением реализма, не пережили своей эпохи: изменившись, они либо перешли в нечто другое, либо исчезли совсем. Это показывает, что все они носили переходный, экспериментальный характер в сложную, многообразную и противоречивую эпоху. Однако факт переход-

ности ни в коей мере не обесценивает литературы рубежа веков. Напротив, конец XIX – начало XX века представляет исключительно важный и плодотворный этап развития мировой культуры, преддверие литературы XX века. Писатели этой эпохи создали большое количество произведений, обладающих вневременной ценностью: стихотворения А. Рембо, П. Верлена, Э. Верхарна; новеллы Г. де Мопассана, его романы «Жизнь» и «Милый друг»; «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда; «Пер Гюнт» и «Кукольный дом» Г. Ибсена; «Американская трагедия» Т. Драйзера и многие другие.

Художественный опыт рубежа веков в значительной мере обогатил мировое искусство.

Новаторские открытия писателей этой эпохи в области художественной формы и содержания (углубленный психологизм, ассоциативная образность, интеллектуализация литературы, расширение сферы изображаемого) стали неотделимой частью всего последующего литературного процесса.

Задание 2

Прочитайте интересные факты о романе Стивенсона «Остров сокровищ» и описанных реалиях времени (См. раздел *«Дополнительные материалы по курсу «История зарубежной литературы конца XIX – начало XX века»*).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 10

1. *Аствацатуров, А.А.* Феноменология текста: игра и репрессия / А.А. Аствацатуров. – Москва, 2007. – ISBN 5-86793-516-7.

2. *Долинин, А.* Редьярд Киплинг, новеллист и поэт / А. Долинин // Киплинг Р. Рассказы. Стихотворения. – Ленинград, 1989.

3. *Дьяконова, Н.Я.* Стивенсон и английская литература XIX в. / Н.Я. Дьяконова. – Ленинград, 1984.

4. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия:* учеб. пособие / под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – Москва: Academia; Санкт-Петербург: СПбГУ. Филол. фак., 2004. – С. 436–451. – ISBN 5-87594-018-2.

5. *Кагарлицкий, Ю.И.* Индия Редьярда Киплинга / Ю.И. Кагарлицкий // Литература и театр Англии XVIII–XX вв.: авторы, сюжеты, персонажи: Избранные очерки; сост. С.Я. Кагарлицкая. – Москва: Альфа-М, 2006. – С. 489–521. – ISBN 5-98281-087-8.

6. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А.Н. Николюкина. – Москва: НПК Интелвак, 2001. – ISBN 5-93264-026-X.

**ТЕМА 11. РОМАН В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
РУБЕЖА XIX–XX ВВ.**

Краткое содержание темы

Изменения, которые претерпевает жанр романа в западноевропейской литературе «рубежа веков». Причины изменений (национальные, для каждой социальные, эстетические и др.).

Анатоль Франс (настоящее имя – Жак Анатоль Франсуа Тибо, 1844–1924) философию и эстетику своего творчества выстроил на сатирических традициях Рабле и Свифта. В романе-памфлете «Остров пингвинов» очевидны антиклерикальные, антимилитаристские, социально-критические тенденции, которые получили художественное воплощение в разнообразных видах пародии, средствах сатирической типизации, фрагментарности композиции, эпизодическом характере персонажей. Стилю Франса присущи ирония, гротеск и отточенность. «Остров пингвинов» – это философский роман-антиутопия.

Герберт Джордж Уэллс (1866–1946) прославился как автор социально-философской фантастики. Формирование личности Уэллса произошло под влиянием естественно-научных интересов и занятий журналистикой. Говоря о назначении искусства, Уэллс полемизирует с Г. Джеймсом. Утопия и антиутопия представлены в уэллсовских романах «Машина времени», «Остров доктора Моро», «Человек-невидимка», «Война миров».

Ромен Роллан (1866–1944) стал основоположником жанра «роман-поток» («roman-fleuve»). «Жан-Кристоф» (1904–1912) – это «роман-симфония» и «роман-поток». Этому произведению свойственны такие черты, как трехча-

стность, «симфоническая» структура, композиционная диспропорция, обилие вставных эпизодов и лирических отступлений. В романе рассматривается тема художника. Образ Жан-Кристофа – это образ «современного Бетховена».

Джона Голсуорси (1867–1933) – автор цикла романов «Сага о Форсайтах», где описана история семьи. Голсуорси продолжает традиции романа-эпопеи XIX в. На формирование его творчества повлияло творчество О. де Бальзака и У.М. Теккерея. Частнособственническое мировоззрение и дяляческая психология Форсайтов представлена в реалистической художественной интерпретации Голсуорси. Критика форсайтизма дана в четырех аспектах: в отношении Форсайтов к человеку, во взаимоотношениях друг с другом, в отношении к искусству, в отношении к браку, любви и женщине. Голсуорси выступил как мастер реалистической обрисовки характеров, вывел принципы типизации, использовал тонкость психологического письма в изображении «набегов красоты и свободы» (образы Филиппа Босини и Ирэн).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 11

1. *Дубашинский, И.А.* «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси / И.А. Дюбашинский. – Москва, 1979.
2. *Дюпре, К.* Джон Голсуорси / К. Дюпре. – Москва, 1986. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/ketrin-dyupre-golsuorsi/index.htm>

3. *Дюшен, И.Б.* «Жан-Кристоф» Р. Роллана / И.Б. Дюшен. – Москва, 1966.

4. *Мотылева, Т.Л.* Ромен Роллан / Т.Л. Мотылева. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/motyleva-romen-rollan/index.htm>

5. *Прашкевич, Г.М.* Герберт Уэллс / Г.М. Прашкевич. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/prashkevich-gerbert-uells/index.htm>

6. *Пузилов, А.И.* Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузилов. – Москва, 1981. – С. 212–275.

7. *Тугушева, М.П.* Джон Голсуорси / М.П. Тугушева. – Москва, 1973.

8. *Фрид, Я.В.* Анатоль Франс и его время / Я.В. Фрид. – Москва, 1975.

9. *Чертанов, М.* Герберт Уэллс / М. Чертанов. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/chertanov-gerbert-uells/index.htm>

ЗАДАНИЯ ПО ТЕМЕ 11

Задание

Посмотрите документальный фильм «Гении и злодеи. Герберт Уэллс», мини-сериал «Сага о Форсайтах» (Великобритания, 2002; режиссеры: Кристофер Менол, Дейв Мур, Энди Уилсон).

ТЕМА 12. АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.

Краткое содержание темы

Специфика литературного процесса США на рубеже веков». Новые исторические задачи США. Попытки построения американского романа на основе идей натурализма, ницшеанства, символизма, дарвинизма и т.п. Романы Драйзера, Льюиса и др. (обзор).

Марк Твен (настоящее имя – Сэмюэл Лэнгхорн Клёменс, 1835–1910) – основоположник реализма в американской литературе, создатель эпоса американской жизни. Ранние рассказы писателя отличаются фольклоризмом, пародийной установкой и юмористическим колоритом. В романе «Приключения Тома Сойера» отражен просветительский идеал «естественного» бытия. В романе «Приключения Гекльберри Финна» описан образ Миссисипи в символическом значении. Творчество Твена для последующего развития американской литературы имело большое значение.

Джек Лондон (настоящее имя – Джон Гриффит Чейни, 1876–1916) – сторонник социалистических идей, концепций Г. Спенсера и Ф. Ницше; продолжатель романтических традиций. Поэтизировал Севера в цикле «Северные рассказы». Стал новатором в жанре новеллы. Сложность творческого метода писателя заключается в переплетении реалистических, романтических и натуралистических тенденций. В романе «Мартин Иден» писатель пытается решить проблема искусства и судьбы художника.

Теодор Херман Альберт Драйзер (1871–1945) проявил себя представителем американского критического

реализма в романах «Сестра Керри» и «Дженни Герхардт». Дал художественную разработку таких проблем, как «маленький человек», личность и общество, кризис «американской мечты». На творческий метод писателя повлияли символизм и натурализм. Самобытность Драйзера в том, что он в своих произведениях одновременно выступает и как социальный критик, и как психолог, и как художник.

Задания по теме 12

Задание 1

Посмотрите иллюстрации Н. Роквелла к произведениям М. Твена (рис. 7, рис. 8). К каким эпизодам известных произведений М. Твена сделаны эти иллюстрации?



Рисунок 7

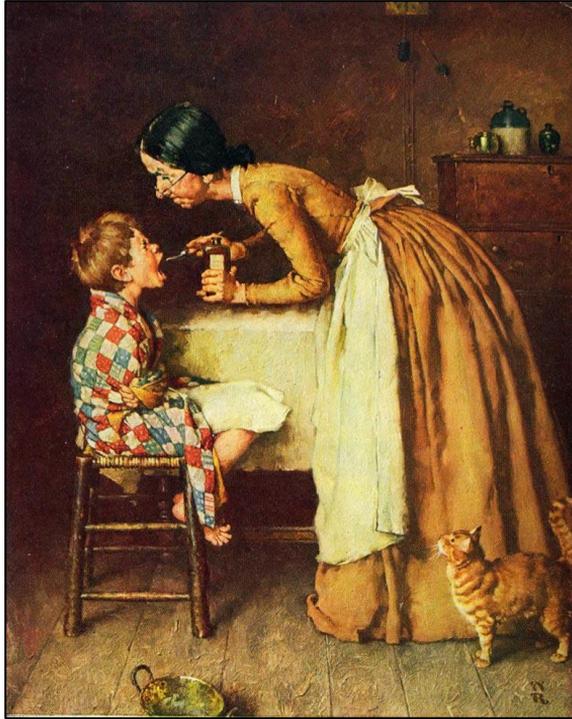


Рисунок 8

Задание 2

Посмотрите документальный фильм П. Вайля «Гений места» (Сан Франциско, Окленд – Джек Лондон), цикл передач «Великие писатели. Джек Лондон», передачу И. Волгина «Игра в бисер» (анализ романов Дж. Лондона «Мартин Иден», М. Твена «Приключения Тома Сойера»), передачу «Больше, чем любовь. Джек Лондон и Анна Струнская».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПО ТЕМЕ 12

1. *История литературы США. Том 4. Литература последней трети XIX века. 1865–1900.* – Москва: ИМЛИ РАН, 2003. – ISBN 5-9208-0192-1.
2. *История литературы США. Том 5. Литература начала XX века.* – Москва: ИМЛИ РАН, 2009. – ISBN 978-5-9208-0319-1.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМУМ ПО КУРСУ «ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА»

антивикторианский парадокс	переходность
ассоциативность	позитивизм
афоризм	подтекст
верлибр (свободный стих)	праерафаэлитизм
внешнее действие	реализм нового качества
внешний конфликт	ретроспективная композиция
внутреннее действие	ремарка
внутренний диалог	реминисценция
внутренний конфликт	роман-река (роман-поток)
дарвинизм	рубеж веков
дегероизация	сатирический роман
декаданс	«сверхчеловек»
деромантизация	синестезия
детерминизм	символ
импрессионизм	символизм
интеллектуальная драма (драма-дискуссия)	суггестивность
конфликт	театр молчания (статичная пьеса)
натурализм	фабианство
неоромантизм	философский роман
новая драма	цикл
новелла	экспериментальный роман
парадокс	эстетизм

СПИСОК ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ ДЛЯ ЧТЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

1. *Бодлер Ш.* Сборник «Цветы зла» (выборочно. Обратить внимание на стихотворения «Соответствия», «Альбатрос», «Продажная муза», «Больная муза», «Маяки», «Красота», «Пададь», «Вампир», «С еврейкой бешеной...»)
2. *Верлен П.* Сборники стихотворений «Сатурналии», «Галантные празднества» (выборочно).
3. *Гауптман Г.* Перед восходом солнца.
4. *Голсуорси Д.* Собственник (гл. из «Саги о Форсайтах»)
5. *Готье Т.* Сборник «Эмали и камеи» (выборочно)
6. *Золя Э.* Жерминаль
7. *Ибсен Г.* Кукольный дом. Привидения
8. *Лиль Л.* Сборник «Античные стихотворения» (выборочно)
9. *Лондон Д.* Закон жизни. Любовь к жизни. Мартин Иден. ИЛИ *Драйзер Т.* Сестра Керри
10. *Метерлинк М.* Там, внутри. Непрошенная. Слепые. Синяя птица
11. *Мопассан Ги де* Пышка. Мадемуазель Фифи. 3 новеллы по выбору студента
12. *Моррис У.* Стихи
13. *Мюэ С.* Земля обетованная

14. *Рембо А.* Гласные (Цветной сонет), Пьяный корабль. Сборники «Озарения», «Сезон в аду» (Одно лето в аду).
15. *Роллан Р.* Жан-Кристоф (часть 1 «Заря»)
16. *Россетти Д.Г.* Стихи
17. *Россетти К.* Стихи.
18. *Стивенсон Р.* Остров сокровищ.
Киплинг Р. Маугли. Простые рассказы с холмов.
Конрад Д. Сердце тьмы (на выбор одного из авторов).
19. *Стриндберг А.* Фрекен Юлия. Отец. Кукольный дом.
20. *Твен М.* Приключения Гекльберри Финна. Приключения Тома Сойера.
21. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. Баллада Редингской тюрьмы.
22. *Уэллс Г.* Машина времени. Остров доктора Моро. Война миров. Человек-невидимка (2 любых романа)
23. *Флобер Г.* Госпожа Бовари
24. *Франс А.* Остров пингвинов.
25. *Шоу Б.* Дом, где разбиваются сердца. Пигмалион. Профессия миссис Уоррен.

СПИСОК СТИХОТВОРЕНИЙ ДЛЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ НАИЗУСТЬ

Обязательно знать фамилию переводчика!

1. *Бодлер Ш.* Соответствия (сборник «Цветы зла», цикл «Сплин и Идеал»)
2. *Рембо А.* Гласные
3. Два любых стихотворения из лирики символистов (*П. Верлен, А. Рембо, Э. Верхарн, М. Метерлинк, С. Малларме* и др.)
4. Одно любое стихотворение представителей парнасской школы (*Т. Готье, Л. де Лиль, Ж.М. де Эредиа* и др.)

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО КУРСУ

Основная литература

1. *Аникст, А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988.

2. *Гиленсон, Б. А.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учебник и практикум для вузов / Б.А. Гиленсон. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. – ISBN 978-5-534-02754-9. – URL: <https://urait.ru/bcode/511935>

3. *Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв.* / отв. ред. М.Ю. Давыдова. – Москва: РГУ, 2001. – ISBN 5-7281-0408-8.

4. *Зарубежная литература XX века:* учеб. для вузов / под ред. Л.Г. Андреева. – Москва, 2000. – ISBN 978-5-534-15558-7.

5. *История западноевропейской литературы XIX века* / под ред. Т.В. Соколовой. – Москва; Санкт-Петербург, 2003. – ISBN 5-8465-0164-8.

6. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия:* учеб. пособие / под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – Москва: Academia; Санкт-Петербург: СПбГУ. Филол. фак., 2004. – ISBN 5-87594-018-2.

7. *История зарубежной литературы XIX века:* учебник / под ред. Е.М. Апенко. – Москва, 2001. – ISBN 5-94569-011-2.

8. *Зарубежная литература XX века: учебник* / под редакцией Л.Г. Андреева. – Москва: Высш. шк., 2000. – ISBN 978-5-534-15558-7.

9. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. В 2 т.* / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 1. – ISBN 978-5-7695-5078-2.

10. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. В 2 т.* / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 2. – ISBN 978-5-7695-5077-5.

11. *Проскурнин, Б.М.* История зарубежной литературы XIX века: западноевропейская реалистическая проза / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – Москва: Наука, 1998. – ISBN 978-5-89349-065-7.

12. *Трыков, В.В.* Зарубежная литература конца XIX – начала XX веков: практикум / В.В. Трыков. – Москва: Флинта: Наука, 2001. – ISBN 5-89349-282-X, 5-02-011638-6.

Дополнительная литература

13. *Ауэрбах, Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – ISBN 5-7914-0042-X.

14. *Владимирова, А.И.* Франция на рубеже веков. Литература, живопись, театр / А.И. Владимирова. – Москва, Санкт-Петербург, 2004. – ISBN 5-2880-3380-3.

15. *Зингерман, Б.И.* Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б.И. Зингерман. – Москва, 1979.

16. *Савельев, К.Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография / К.Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2007. – ISBN 5-867-8152-8-5.

17. *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка.* – Москва, 1998. – ISBN 5-250-026-68-0.

**ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО КУРСУ
«ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА»**

ТЕМА 1. ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦИИ 50–60-х гг. XIX в.

Е.С. Седова

***Роман Г. Флобера «Госпожа Бовари»
в киноверсии режиссёра Софи Бартез «Madame Bovary»
(2014 г.)***

Роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» («*Madame Bovary*», 1857) является не только одним из шедевров мировой литературы, но и популярным романом для экранизации. Существует достаточно большое количество фильмов, снятых по мотивам произведения французского писателя, название которых, за редким исключением, совпадает с романом «*Madame Bovary*». Так, среди примеров назовём картины Жана Ренуара (1934, Франция), Винсента Минелли (1949, США), Пьера Кардиналя (1974, Франция), сериал Родни Беннета (1975, Великобритания), Клода Шаброля (1991, Франция), Тима Файвела (2000, Великобритания, США) и др. Также есть фильмы, своего рода «вольные экранизации» романа Г. Флобера, в которых сохраняется мотив супружеского адюльтера и любовных походов главной героини: кино-

картина советского режиссёра Александра Сокурова «Спаси и сохрани» (1989, СССР, Германия) и версия французского режиссёра и актрисы, сценариста Анн Фонтен «Другая Бовари» (2014, Франция, Великобритания). В рамках данной статьи нас интересует экранизация 2014 г. режиссёра Софи Бартез.

Софи Бартез (Sophie Barthes) известна зрителю по короткометражным фильмам «Украинская свадьба» (2004), «Счастье» (2006), «История Хоппера» (2012), «Муза» (2012), а также по фильму «Замёрзшие души» (2008).

Экранизация романа Г. Флобера в киноверсии С. Бартез сразу после выхода получила смешанные отзывы. Так, по версии сайта «Rotten Tomatoes»³⁸ средняя оценка фильма 5.7/10. Общее мнение заключается в том, что «спустя годы, роман Флобера «Мадам Бовари» оказался достаточно трудным для экранизации, и эта версия является ещё одним пунктом в список разочарований»³⁹. Безусловно, между киноверсией и произведением Г. Флобера есть некоторые расхождения, но тем не менее экранизация, на наш взгляд,

³⁸ RottenTomatoes, что в переводе с английского означает «Гнилые помидоры», – сайт-агрегатор, на котором собраны обзоры, информация о фильмах, режиссерах, актерах, а также новости из мира кино. Название сайта отсылает к англосаксонской традиции кидать гнилыми помидорами в артистов, которые не понравились публике.

³⁹ «Madame Bovary» (2014): review // Rotten Tomatoes. – URL: https://www.rottentomatoes.com/m/madame_bovary_2014 (Date of access: 7.04.2022).

является вполне удачной. Главные роли в фильме исполнили: Миа Васиковска (Эмма), Рис Иванс (господин Лере), Эзра Миллер (Леон), Логан Маршалл-Грин (маркиз д'Антервилле, в романе – это Родольф Буланже), Генри Ллойд-Хьюз (Шарль Бовари), Пол Джаматти (господин Омэ) и другие.

Сюжет романа французского писателя в киноверсии С. Бартез передан наиболее полно и адекватно, но есть определённые отличия в плане показа хронологии событий, описанных в романе и представленных на экране.

Так, роман начинается с подробного описания жизни Шарля Бовари, его школьных лет, когда он учится в 5 классе. С первых строк Флобер отмечает, как выделяется новый мальчик на фоне остальных учеников своим внешним видом, замкнутостью и т.д. Затем автор описывает учебу Шарля в медицинском колледже, куда он поступает по велению строгой матери. Таким образом, Шарль все делает по воле матери, он живет не своей жизнью.

Флобер показывает одну из центральных тем и проблем романа – столкновение иллюзии и реальности: мать питала иллюзии относительно будущего своего сына, его интеллектуальных способностей и возможного карьерного роста, а также личной жизни Шарля (она находит ему жену с состоянием). В реальности же Шарль получает медицинское образование, но хорошим врачом он не становится. В браке он несчастлив. Можно заключить, что «Шарлем постепенно овладела иллюзия того, что он настоящий врач; иллюзией был и его брак с госпожой Дебюк. Флобер добивается того,

чтобы у читателя возникло ощущение, будто вся жизнь Шарля, его матери и отца, жены – череда «обманутых надежд»⁴⁰.

В начале фильма мы видим Эмму в лесу, куда она убегает после того, как приняла яд, решив покончить с собой и с теми проблемами, которые ее окружили: семья разорена, негде взять денег. То же и в романе Флобера, но в финале. Дальнейшее изображение событий показано в экранизации как флешбэк. В конце картины режиссер вновь возвращается к эпизоду в лесу. Кольцевая композиция киноверсии убеждает зрителя в том, что вся жизнь Эммы непременно привела бы ее к такому единственному трагическому исходу: от очарования – к разочарованию, неспособности жить в этом чуждом ее псевдоромантизированным представлениям мире.

Итак, тема иллюзии и реальности характерна как для романа, так и для фильма, но если в романе эта тема заявлена с первых строк, то в экранизации это становится очевидным по ходу развития событий. Все последующее, рассказанное Флобером и показанное Бартез, углубляет эту тему. И в экранизации, и в книге Шарль Бовари изображается как простой и заурядный сельский врач, которому чужды проявления романтики и который считает спокойствие выс-

⁴⁰ *Проскурнин, Б.М.* Гюстав Флобер (1821–1880) / Б.М. Проскурнин // История зарубежной литературы XIX в.: западноевропейская реалистическая проза: учеб. пособие / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – Москва: Флинта, 2004. – С. 245. – ISBN 978-5-89349-065-7.

шим идеалом жизни. Эмма, напротив, мечтает о роскошной жизни и страстной любви, она изменяет мужу, т.к. не может примириться с унылостью и серостью своего существования в провинциальном Тосте и затем в Ионвиле.

В романе Флобера после жизнеописания Шарля, его ученических лет и неудачного первого брака речь идёт о его второй супруге – Эмме Руо. Для Эммы замужество является «тихой заводью», а вовсе не тем «счастьем, о котором она мечтала»⁴¹. Если в фильме Эмма уезжает из монастыря, чтобы выйти замуж, то в романе она сама принимает решение о свадьбе с Шарлем Бовари. Стоит отметить, что в версии режиссера Бартез мысли Эммы носят ещё более романтизированный и поэтический характер, чем в книге. Жизнь супругов Бовари и в произведении, и в экранизации показана как «пошлость брачного сожительства», а мечтания самой Эммы – как «полёт в бесконечность на крыльях глупости»⁴².

Важным эпизодом в романе и фильме является возвращение супругов с парижского бала, когда Эмма находит на дороге портсигар. Именно с этого момента начинается её мечта о Париже. Познакомившись с лавочником Лере, она

⁴¹ Проскурнин, Б.М. Гюстав Флобер (1821–1880) / Б.М. Проскурнин // История зарубежной литературы XIX в.: западноевропейская реалистическая проза: учеб. пособие / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – Москва: Флинта, 2004. – С. 249. – ISBN 978-5-89349-065-7.

⁴² Реизов, Б.Г. Творчество Флобера / Б.Г. Реизов. – Москва: Худ. лит., 1955. – С. 238.

заказывает у него дорогие и роскошные вещи, которыми окружает себя, выстраивая собственный «маленький Париж». Бал в фильме не показан так подробно, как в тексте Флобера. Писатель отмечает, что бал, на который пригласил семью Бовари маркиз д'Андервилье, произвёл на Эмму чарующее и завораживающее впечатление. Особенно Эмму поражала общая изящная атмосфера замка маркиза, обилие вкусных и изысканных кушаний на столе, а также роскошные дорогие наряды дам.

В произведении читаем: «Эмма, войдя в столовую, тотчас почувствовала, как её окутывает тепло, овеивает смешанный запах цветов, тонкого белья, жаркого и трюфелей. На серебряных крышках растягивались огни канделябров; тускло отсвечивал запотевший гранёный хрусталь; через весь стол тянулись строем вазы с цветами; на тарелках с широким бордюром, в раструбах салфеток, сложенных в виде епископских митр, лежали продолговатые булочки...»⁴³; «...кружевные оборки, брильянтовые броши, браслеты с подвесками – всё это трепетало на корсажах, поблёскивало на груди, позванивало на обнажённых руках...»⁴⁴.

Другим важным отличием между романом Флобера и экранизацией С. Бартез является эпизод знакомства с уже упомянутым лавочником Лере, своего рода искусителем Эммы. В киноверсии господин Лере сам приходит в дом Бо-

⁴³ *Флобер, Г.* Госпожа Бовари. Саламбо / Г. Флобер. – Москва: Эксмо, 2018. – С. 53. – ISBN · 978-5-04-096698-1.

⁴⁴ Там же, С. 55.

вари и знакомится с Эммой. В романе же супруги Бовари случайно встречаются торговца при следующих обстоятельствах: они приехали в город на экипаже «Ласточка». Их кучер Ивер был вынужден задержаться в пути, т.к. пропала собака Эммы: «Сегодня он запоздал из-за одного происшествия: сбежала собака госпожи Бовари... Их попутчик, торговец тканями господин Лере, стараясь утешить госпожу Бовари, рассказывал ей всякие истории про собак, которые пропадали...»⁴⁵. Случай с пропажей щенка в романе описан Флобером не случайно. По мнению В. Набокова, он имеет особое значение. Тема пропажи щенка имеет тесную связь с мечтаниями Эммы, которая думает о роскошной жизни и сожалеет о своём замужестве. Стоит также отметить, что «пропажа щенка при переезде из Тоста в Ионвиль символизирует конец нежно-романтических, элегических мечтаний в Тосте и начало более страстного периода в роковом Ионвиле»⁴⁶.

Действительно, в Ионвиле показан наиболее страстный период в жизни Эммы Бовари. Себе в любовники Эмма выбирает разных по типу молодых людей. Ее первое увлечение Леон Дюпюи. Как отмечает Б.М. Проскурнин, Эмма

⁴⁵ *Флобер, Г.* Госпожа Бовари. Саламбо / Г. Флобер. – Москва: Эксмо, 2018. – С. 80. – ISBN · 978-5-04-096698-1.

⁴⁶ *Набоков, В.В.* Гюстав Флобер. Госпожа Бовари (1856) / В.В. Набоков // Лекции по зарубежной литературе. – URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-zarubezhnoj-literature/gospozha-bovari.htm> (дата обращения: 9.04.2022).

противопоставлена Леону, который «вознёс её на небывалую высоту, хотя чисто женские свойства отсутствовали в том образе, который он себе создал»⁴⁷. Леон в романе и в фильме показан как неискушенный молодой человек, служащий в юридической конторе. Внешне это красивый и застенчивый белокурый юноша, но в экранизации он брюнет. Страсть Леона имеет менее бурный характер, чем у Эммы Бовари, это его первые любовные отношения. Эмма для него – загадка, которую ему предстоит разгадать.

Другим любовником Эммы в Ионвиле становится Родольф Буланже. Он приезжает в город и знакомится с Эммой на сельскохозяйственной выставке. Отношения Родольфа и Эммы тоже носят страстный характер. В отличие от Леона, которому 20 лет, Родольф старше – ему 34 года. Это искушенный и очень проницательный человек: «...у этого грубого по натуре и проницательного человека в прошлом было много романов, и женщин он знал хорошо. Госпожа Бовари ему приглянулась, и теперь он все думал о ней и о ее муже.

«По-моему, он очень глуп... Она, наверно, тяготится им <...> И как же ей скучно! Хочется жить в городе, каждый вечер танцевать польку. Бедная девочка! Она задыхается без любви, как рыба без воды на кухонном столе. Два-три

⁴⁷ *Проскурнин, Б.М.* Гюстав Флобер (1821–1880) / Б.М. Проскурнин // История зарубежной литературы XIX в.: западноевропейская реалистическая проза: учеб. пособие / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – Москва: Флинта, 2004. – С. 254. – ISBN 978-5-89349-065-7.

комплимента, и она будет вас обожать, ручаюсь! Она будет с вами нежна! Обворожительна!.. Да, а как потом от нее отделяться?»⁴⁸.

В экранизации С. Бартез образ Родольфа Буланже воплощён в маркизе д'Андервилье. Зритель узнает его по характерным признакам и внешнему облику. Маркиз д'Андервилье приглашает чету Бовари в Вобьесар не на бал, а на конную прогулку. Маркизу и его гостям для проведения охоты нужен врач. Эмма заказывает у господина Лере костюм для верховой езды. В романе же Шарль вылечил нарыв в горле у д'Андервиля.

В обоих случаях героиня желает внушить себе любовь, о которой она читала. Она требует от своих любовников признаков «высокой страсти» (луна, стихи, романсы и пр.). Об этом пишет Флобер, это доносит до своего зрителя режиссер Бартез. Для Эммы «иметь любовника» – это соответствие ее псевдоромантическим желаниям, внушенным и вычитанным. По мнению Е.А. Петровой, Леон – это своеобразный «ионвильский Вертер»: «Встретившись после трех лет разлуки с «ионвильским Вертером» (успевшим за это время поднабраться в Париже житейского опыта и навсегда расстаться с невинными грезами юности), Эмма снова вовлечена в преступную связь»⁴⁹. Эмма терпит боль, разоча-

⁴⁸ *Флобер, Г.* Госпожа Бовари. Саламбо / Г. Флобер. – Москва: Эксмо, 2018. – С. 127. – ISBN 978-5-04-096698-1.

⁴⁹ *Петрова, Е.А.* Глава 35. Флобер / Е.А. Петрова // История зарубежной литературы XIX в. / под ред. Н.А. Соловьёвой. – Москва: Высш. шк., 1991. – 637 с. – URL: <http://19v-euro->

рование и досаду, происходит крах иллюзий. Как отмечает Е.А. Петрова, «...именно в Родольфе и Леоне воплощён извращённый и пошлый в своём существе «романтический» идеал Эммы...Спасаясь от окружающей пошлости, мадам Бовари сама неизбежно проникается ею. И не только в бытовых привычках, разорительном увлечении дорогостоящими нарядами и побрякушками. Пошлость проникает в святое святых этой женщины – в любовь, где определяющим началом становятся вовсе не высокие порывы, а жажда плотских наслаждений. Пошлость извращает даже материнские чувства Эммы»⁵⁰.

И в романе Флобера, и в фильме оба любовника покидают Эмму. Сначала её бросает Леон, а затем – маркиз (Родольф). Порочные связи героини, ее траты приводят семью к разорению, которое она воспринимает весьма равнодушно.

В середине Великого поста Эмма получает судебное постановление о долгах за имущество. Дом Бовари описывают, но Эмма боится ранить чувства Шарля и до последнего момента пытается найти денег. Она обращается к руанским банкирам, своим любовникам, но безуспешно. В

lit.niv.ru/19v-euro-lit/izl-hih-soloveva/35-flober.htm (дата обращения: 7.04.2022).

⁵⁰ *Петрова, Е.А.* Глава 35. Флобер / Е.А. Петрова // История зарубежной литературы XIX в. / под ред. Н.А. Соловьёвой. – Москва: Высш. шк., 1991. – 637 с. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/izl-hih-soloveva/35-flober.htm> (дата обращения: 7.04.2022).

фильме Эмма приходит к Леону в юридическую контору, но он прогоняет её, т.к. не желает портить карьеру и компрометировать себя связью с замужней женщиной. В книге, как известно, Леон уезжает в Париж.

Что касается Родольфа, то в киноверсии Эмма тоже приходит к нему просить денег и получает отказ в довольно спокойной и равнодушной форме. Маркиз (Родольф) говорит, что у него нет денег. В книге он пишет Эмме длинное письмо, в котором объясняет причину разрыва и мотивы своего поступка: «О, будь Вы одною из тех легкомысленных женщин, что встречаются на каждом шагу, я, конечно, мог бы на это пойти из чистого эгоизма, и тогда моя попытка была бы для Вас безопасна. Но ваша очаровательная восторженность, составляющая тайну Вашего обаяния и вместе с тем служащая источником Ваших мучений, она-то и помешала Вам, о волшебница, понять всю ложность нашего будущего положения! Я тоже сперва ни о чём не думал и, не предвидя последствий, отдыхал, словно под сенью манциниллы, под сенью безоблачного счастья»⁵¹.

Таким образом, отношения Эммы с любовниками показаны и как псевдоистория, и, безусловно, как иллюзии, выдуманные Эммой.

В финале романа и киноверсии также есть отличия. Так, в фильме Эмма перед смертью приходит в церковь к

⁵¹ Флобер, Г. Госпожа Бовари. Саламбо / Г. Флобер. – Москва: Эксмо, 2018. – С. 195. – ISBN 978-5-04-096698-1.

аббата Бурнизьену, между персонажами завязывается диалог:

« – Зачем вы пришли? На исповедь?»

– Нет.

– За советом?»

– Нет.

– Пробовали гулять в лесу? Там нет тишины, но я верю, что человек может обрести покой в звуках природы» [цитата из фильма].

Стоит отметить, что слова аббата имели пророческий смысл – тишины и покоя (но в смерти, а не в общении с природой!) Эмма будет искать именно в лесу. В романе же Эмма берёт синий флакон с мышьяком в аптеке Оме и умирает дома в страшных муках на глазах у Шарля. Вот как Флобер описывает его переживания: «Всё же он старался настроиться на молитвенный лад, перенестись на крыльях надежды в будущую жизнь, где он увидится с ней. Он вообразил, что она уехала, уехала куда-то далеко и давно. Но стоило ему вспомнить, что она лежит здесь, что всё конечно, что её унесут и зароят в землю, – и его охватывала дикая, чёрная, бешеная злоба. Временами ему казалось, что он стал совсем бесчувственный; называя себя мысленно ничтожеством, он всё же испытывал блаженство, когда боль отпускала»⁵².

⁵² *Флобер, Г.* Госпожа Бовари. Саламбо / Г. Флобер. – Москва: Эксмо, 2018. – С. 319. – ISBN · 978-5-04-096698-1.

На предчувствие трагического исхода указывает также В.В. Набоков, акцентируя внимание на эпизоде, где важное место занимает свадебный букет Эммы Бовари, который она сжигает (в киноверсии Эмма находит свой засохший свадебный букет, в котором ползает паук. Судьба букета в экранной версии остается неизвестной). Участь свадебного букета героини – это, по словам В.В. Набокова, «своего рода предзнаменование или эмблема того, как несколько лет спустя расстанется с жизнью сама Эмма»⁵³.

В финале романа становится известно, что вскоре умрет и сам Шарль, их с Эммой дочь Берту заберет к себе на воспитание тётушка. В фильме, напротив, ничего не сообщается о том, что происходит после смерти героини. Еще одно существенное упущение режиссера – это нечетко представленный образ юноши Жюстьена, влюбленного в Эмму. В романе он приходит на могилу Эммы, тяжело переживает её смерть.

Итак, сравнительный анализ романа Г. Флобера «Мадам Бовари» и его киноверсии 2014 г. режиссера С. Бартез показал, что фильм наиболее полно передаёт сюжет, характеры действующих лиц, взаимоотношения персонажей, но содержит определенные отступления и упущения. С. Бартез

⁵³ *Набоков, В.В.* Гюстав Флобер. Госпожа Бовари (1856) / В.В. Набоков // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-zarubezhnoj-literature/gospozha-bovari.htm> (дата обращения: 9.04.2022).

предлагает своему зрителю собственную интерпретацию на флоберовскую тему.

ТЕМА 2. ПРЕДДЕКАДАНС. ПОЭТИЧЕСКАЯ ГРУППА «ПАРНАС».

ТВОРЧЕСТВО ШАРЛЯ БОДЛЕРА

Ш. Бодлер Из сборника статей «Салон 1859 года»

Глава III. Божественный дар

В последнее время только и слышишь, как на все лады твердят: «Копируйте природу; копируйте одну только природу. Ничто не приносит большего удовлетворения и большего торжества, чем тщательное копирование природы». Притязания этой враждебной искусству доктрины распространились к тому же не только на живопись, но и на все другие искусства, даже на роман, даже на поэзию. Человек, одаренный воображением, мог бы с полным основанием возразить этим поклонникам природы: «Я нахожу бесполезным и скучным изображать реальность, ибо ничто в этой реальности меня не удовлетворяет. Тривиальной действительности я предпочитаю порождения моей фантазии, пусть даже чудовищные». А между тем, если исходить из более философской точки зрения, то надлежит прежде всего спросить у этих поклонников природы, так ли уж они уверены в

существовании внешнего мира, а может, они сочтут этот вопрос смехотворным, – то так ли уж они уверены, что им доступно знание всей природы, всего, что она в себе содержит. Утвердительный ответ был бы пределом бахвальства и несообразности. Насколько я понял нелепые и низменные рассуждения сторонников этой доктрины, она первоначально сводилась к следующему (по крайней мере, я готов оказать ей честь таким допущением): художник, то есть истинный художник, истинный поэт, должен писать только то, что он видит и чувствует. Он должен быть действительно верным своей собственной природе. Он должен пуще смерти бояться заимствовать видение и чувства другого художника, каким бы значительным тот ни был, ибо в таком случае созданное им произведение окажется по отношению к своему автору ложью, а не действительностью. Педантизм можно наблюдать даже и в низости, а поскольку эта теория поощряет бездарность и лень, то мы встречаем его повсеместно, и если вышеозначенным педантам не по вкусу такое истолкование их нравов, то они, видимо, имеют в виду просто-напросто следующее: «Мы сами лишены воображения, так пусть же в нем будет отказано и всем остальным».

Как таинствен этот божественный дар! Он накладывает отпечаток на все другие способности человека; он одушевляет их и побуждает к бою. Порой он походит на них до неразличимости – и все же всегда остается самим собой; тех художников, которых он не животворит своим дыханием, мы сразу распознаем по какому-то загадочному проклятию,

иссушающему их творения, точно евангельскую смоковницу.

Воображение соединяет в себе и анализ и синтез; между тем есть умелые аналитики, способные кратко резюмировать свои выводы и при этом начисто лишённые воображения. Однако оно не исчерпывается анализом и синтезом. Воображение как будто можно приравнять к чувствительности, и тем не менее встречаются люди, весьма и даже слишком чувствительные, но обделённые воображением. Именно благодаря воображению мы постигли духовную суть цвета, контура, звука, запаха. На заре человеческой истории оно создало аналогию и метафору. Воображение разлагает мир на составные элементы и потом, собирая и сочетая их по законам, исходящим из самых недр души, воссоздает новый мир, вызывая ощущение новизны. А поскольку воображение создало мир (мне кажется, можно говорить об этом и в религиозном смысле), то вполне справедливо, что оно правит им. Что сказать, допустим, о воине, лишённом воображения? Из него, возможно, получится превосходный солдат, но, если поставить его во главе армии, он не принесет ей славы. Такого воина можно сравнить с поэтом или прозаиком, который, отняв у воображения власть над остальными способностями, передаст ее, например, наблюдательности или стилю. Что представляет собой дипломат, не наделённый этим даром? Он может досконально изучить историю договоров и союзов прошлого, но ему не дано предугадать договоры и союзы грядущего. А ученый без воображения? Он способен постигнуть все, чему его учили, но

не откроет никаких новых законов. Воображение царствует в безграничных владениях истины, тогда как правдоподобие занимает лишь небольшую часть ее владений. Возможности воображения беспредельны.

Без него любые способности, какими бы основательными или изощренными они ни были, обращаются в ничто, и в то же время мы снисходительны к слабости отдельных второстепенных качеств, если они одушевлены мощным воображением. Ни одна способность не может обойтись без воображения, оно же может возместить отсутствие некоторых из них. Нередко наши способности, стремясь к какой-либо цели, достигают ее лишь ценой многих проб, перебирая самые различные непригодные для этой цели методы, тогда как воображение интуитивно и безошибочно угадывает правильный путь. И, наконец, воображение играет важную роль даже в области этики, ибо позволительно спросить: что такое добродетель без воображения? Это все равно что добродетель без милосердия, добродетель без небесной благодати – нечто суровое, жестокое, мертвящее, обернувшееся в одних странах ханжеством, в других – протестантизмом.

Несмотря на все перечисленные мною достоинства, воображение – читатель, конечно, понимает это – тем могущественнее, чем больше художник ему содействует; самым же сильным оружием в битве художника за идеал является богатое воображение, располагающее к тому же огромным запасом наблюдений (URL: <http://bodlers.ru/1859-Vozhestvennyj-dar.html>).

VIII. Пейзаж

Если некоторая совокупность деревьев, гор, вод и строений, называемая пейзажем, представляется мне красивой, то дело тут не в нем самом, но во мне, в данной мне благодати, в образе или чувстве, которое я с ним связываю. Я яснее выражу свою мысль, сказав, что пейзажист, не умеющий передать своих чувств посредством изображения растительного или минерального царства, не является художником. Человеческое воображение при большом усилии способно представить себе на миг природу без человека, способно постичь бесконечное многообразие материального мира, рассеянного в пространстве, где нет наблюдателя, могущего извлечь из него сравнения, метафоры и аллегории. Разумеется, порядок и гармония природы и помимо человека исполнены вдохновляющей силы, вложенной в них свыше; но вне человеческой мысли, способной воодушевиться ею, эта сила словно бы и не существует (URL: <http://bodlers.ru/1859-Pejzazh.html>).

Из сборника статей «Салон 1846 года»

III. О колорите

Не знаю, существует ли научно обоснованная таблица соответствий между цветом и ощущением, но мне вспоминается отрывок из Гофмана, в совершенстве выражающий мою мысль; отрывок этот придется по вкусу каждому, кто

искренне любит природу: «...Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забыванию, в особенности если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами. Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии. Особенно странную, волшебную власть имеет надо мной запах темно-красной гвоздики; я непроизвольно впадаю в мечтательное состояние и слышу, словно издали, нарастающие и снова меркнущие звуки гобоя» (*Гофман «Креслериана»*) (URL: <http://bodlers.ru/O-kolorite.html>).

Из эссе Ж.-П. Сартра «Бодлер» (1946)

Человеческая суть выводится им из творчества, а не из действия. Действие предполагает определенный детерминизм, его результат вписывается в ту или иную причинно-следственную цепочку; действуя, человек покоряется природе, чтобы лучше ею овладеть, он подчиняется принципам, обнаруженным им вслепую, и никогда не подвергает сомнению их оправданность. Человек действия – это человек, которого волнуют средства, а не цели. Никто так не далек от всякого действия, как Бодлер <...> Творчество же – это свобода как таковая. Ей ничто не предшествует, она начинается с того, что полагает свои собственные принципы и, прежде всего, собственную цель. Тем самым обнаруживает-

ся ее причастность к бесосновному сознанию: она, собственно, и есть бесосновность – добровольная, осознанная, возведенная в ранг цели, что, кстати, отчасти объясняет пристрастие Бодлера ко всему искусственному. Притирания, украшения, одежда, ненатуральное освещение – все это в глазах Бодлера свидетельствует о подлинном человеческом величии, о созидательной мощи человека. Известно, что, вслед за Ретифом, Бальзаком и Эженом Сю именно Бодлер весьма способствовал распространению мифа, названного Роже Кайуа «мифом большого города». Ведь город и есть не что иное, как непрерывное созидание: его здания, запахи, шумы, постоянная толчея целиком принадлежат царству человека. Все в нем *поэзия* в точном смысле этого слова. Можно, пожалуй, сказать, что восторг молодежи, вызванный в начале 20-х годов электрическими рекламами, неоновым освещением, автомобилями, был глубоко бодлеровским по своей сути. Большой город – отражение той бездны, имя которой «человеческая свобода». И вот Бодлер, этот ненавистник человека и «тирании человеческого лица», тем не менее, благодаря культуре человеческого творчества, оказывается гуманистом (URL: <http://www.golubinski.ru/socrates/sartre/bodler.html>).

ТЕМА 4. ФРАНЦУЗСКИЙ НАТУРАЛИЗМ. ТВОРЧЕСТВО ЭМИЛЯ ЗОЛЯ

Эмиль Золя. Натурализм в театре

I

Прежде всего, нужно ли объяснять, что я понимаю под словом «натурализм»? Мне не раз ставили в упрек это слово и до сих пор еще делают вид, будто не понимают его. Шутить на этот счет легко. И все же я хочу ответить на недоброжелательные вопросы, ибо всегда полезно внести побольше ясности в проблему, вызывающую столько кривотолков.

Мое великое преступление состоит в том, что я будто бы придумал и пустил в обращение новое слово для характеристики литературной школы, которая стара как мир. Но, должен заметить, вовсе не я выдумал это слово, оно было в ходу в литературе многих стран; я только применил его к нынешнему состоянию литературы во Франции, не больше того. Затем уверяют, что натурализм берет свое начало еще в те времена, когда появились первые письменные произведения; но разве кто когда-либо говорил обратное? Это лишь доказывает, что натурализм исходит, так сказать, из самых недр человечества. Далее замечают, что все литературные критики, начиная с Аристотеля и кончая Буало, утверждали, что всякое произведение искусства должно основываться на правде. Это напоминание приводит меня в восторг и вооружает новыми доводами. Стало быть, натуралистическая школа, – даже по признанию тех, кто ее высмеивает и подвергает нападкам, – покоится на незыблемых устоях. Она – не прихоть отдельного человека, не бредовое измышление группы людей: она родилась в силу извечной природы искусства, в силу потребности писателя обращаться к натуре как к первооснове творчества. Превосходно, так и условимся! Будем отправляться от этого.

Но тогда, говорят мне, к чему весь шум, зачем вы становитесь в позу новатора, человека, на которого нашло наитие? Именно тут-то и начинается недоразумение. Ведь я – всего лишь наблюдатель, устанавливающий факты. Одни только шарлатаны предлагают рецепты на все случаи жизни. Ученые довольствуются тем, что, опираясь на экспериментальный метод, шаг за шагом продвигаются вперед. Конечно, я не прячу у себя в кармане заветы новой религии. Я не открываю новых истин, ибо вообще не верю в откровение; я ничего не изобретаю, ибо думаю, что гораздо полезнее подчиняться поступательному движению человечества, непрерывной эволюции, которая увлекает нас вперед. Свою роль критика я полагаю в том, чтобы изучать, откуда мы пришли и где сейчас находимся. Когда же я отваживаюсь провидеть, куда мы идем, то это с моей стороны чисто умозрительное построение, логический вывод. Опираясь на то, что было, и на то, что есть, я считаю возможным предугадать то, что будет. Этим и ограничивается моя задача. Нелепо приписывать мне другие намерения, утверждать, будто я, словно первосвященник, мечтаю взобраться на утес и пророчествовать оттуда, будто я возомнил себя главой школы, провидцем, который на короткой ноге с самим господом богом.

Но как же быть с новым словом, с этим ужасным словом «натурализм»? По-видимому, хотят, чтобы я употреблял слова, заимствованные у Аристотеля. Ведь он говорил о правде в искусстве, чего же мне еще нужно! Коль скоро я признаю извечную природу искусства, коль скоро я не на-

мереваюсь во второй раз сотворить мир, для чего мне тогда новые термины! Уж не потешаются ли надо мной, в самом деле? Разве извечная природа вещей не принимает различные формы в разные эпохи и в разных цивилизациях? Разве на протяжении шести тысяч лет каждый народ не называл и не истолковывал на свой лад явления, у которых общее начало? Гомер – поэт-натуралист, я, пожалуй, готов согласиться с этим; однако нынешние писатели- натуралисты совсем иного рода, между двумя литературными эпохами лежит целая пропасть. Не понимать этого – значит рассуждать отвлеченно, полностью зачеркивать историю, валить все в одну кучу и не принимать во внимание непрестанную эволюцию человеческого разума. Бесспорно, всякое произведение искусства – частица природы, преломившаяся в воображении художника. Но если ограничиться только этим положением, мы недалеко уйдем. Как только мы приступим к истории литературы, нам непременно придется иметь дело и с явлениями, лежащими вне личности творца, – с современными ему нравами, событиями, духовными течениями, то есть со всем тем, что влияет на развитие литературы, замедляет или ускоряет его. Сам я считаю, что натурализм берет начало в том отдаленном времени, когда человек написал свою первую строку. С того самого дня встал вопрос о правде изображения. Если представить себе человечество как несметное войско, вот уже много веков идущее на завоевание истины, невзирая на невзгоды и увечья, то в первых рядах этого войска находятся ученые и писатели. Именно под таким углом зрения следовало бы писать всемирную

историю литературы, а вовсе не под углом зрения абсолютного идеала, какого-то всеобщего, а потому нелепого эстетического мерила. Однако понятно, что я не могу добраться до истоков натурализма, не могу предпринять такой колоссальный труд, исследовать поступательное и ретроградное движение в литературе всех народов, останавливаться на том, как они блуждали во мраке и как встречали зарю. Мне пришлось ограничить себя, и я остановился на минувшем веке, когда так чудесно расцвел разум, когда возникло великое движение, породившее современное нам общество. Именно тогда началось победоносное утверждение натурализма, именно там я обрел это слово. Цепь эволюции человеческого разума теряется в глубине веков; достаточно взяться за ее звенья в XVIII веке и следовать, держась за нее, вплоть до наших дней. Оставим в покое Аристотеля, оставим Буало; новое слово стало необходимо для того, чтобы определить ту эволюцию, которая, безусловно, началась со времени возникновения цивилизации, но приобрела отчетливые формы под влиянием наиболее благоприятных для этого условий.

Итак, остановимся на XVIII веке. Мы – свидетели невиданного расцвета. Надо всем главенствует один факт – создание метода. До тех пор ученые, подобно поэтам, действовали, повинувшись собственной фантазии, ими двигало вдохновение. Иные из них находили крупницы истины как бы по наитию; но то были именно крупницы истины, не связанные общей нитью, и они перемежались с самыми грубыми заблуждениями. Храм науки пытались сложить из отдельных

кирпичей – так складывают поэму из отдельных стихотворных строк; знания прилагали к природе, руководствуясь при этом эмпирическими формулами и метафизическими взглядами, которые сегодня нас просто изумляют. И вот одно, казалось бы, маловажное обстоятельство все переворачивает на бесплодном поле, где ничто не росло. Однажды некий ученый решил прежде экспериментировать, а уж потом делать выводы. Отказавшись от будто бы уже достигнутых истин, он обратился к первопричинам, к изучению отдельных явлений, к наблюдению над фактами. Подобно школьнику, он проникся смирением и стал разбирать по складам книгу природы, чтобы позднее бегло читать ее. То была настоящая революция, наука освобождалась от пут эмпиризма, новый метод предписывал идти от известного к неизвестному. Отправлялись от изученного факта, а затем шли дальше от одного наблюдения к другому, избегая делать выводы до тех пор, пока не будут собраны все необходимые для этого данные. Одним словом, теперь начинали не с синтеза, а с анализа; больше не рассчитывали вырвать истину у природы с помощью гениальной догадки, озарения; природу изучали долго, терпеливо, переходя от простого к сложному – до тех пор, пока не постигали ее законы. Орудие было найдено, новому методу предстояло утвердиться и получить широкое применение в различных отраслях науки.

И вскоре в этом убедились на деле. Благодаря тщательным и точным наблюдениям получили развитие естественные науки; так, например, анатомия открыла людям не-

ведомый дотоле мир, каждый день она срывала еще один покров с тайны жизни. Возникли такие науки, как химия и физика. Они и сегодня еще совсем молоды, но они развиваются, крепнут и ведут нас к познанию истины с такой быстротой, что даже дух захватывает. Я не могу разбирать здесь все области знания. Достаточно назвать хотя бы космографию и геологию, которые нанесли сокрушительный удар всем сказкам религии. Развитие было всеобщим, и оно продолжается.

Но в рамках цивилизации все связано. Когда в какой-либо области человеческого знания начинается движение, толчок распространяется во всех направлениях и уже вскоре наблюдается всеобщая эволюция. Сначала науки, прежде заимствовавшие у литературы способность к воображению, освободились из-под власти фантазии и вновь обратились к природе, а затем и литература в свой черед последовала примеру наук и начала применять экспериментальный метод. Великое философское движение XVIII столетия – это грандиозное исследование; часто оно ведется ощупью, но его неизменная цель – по-новому рассмотреть все человеческие проблемы и решить их. В исторической науке, в критике изучение фактов и среды приходит на смену старым схоластическим правилам. В чисто художественных произведениях появляется природа, и вскоре она воцаряется там благодаря Руссо и его школе; деревья, воды, горы, густые леса становятся как бы одушевленными существами и вновь занимают то место, какое они занимают в реальном мире; отныне человек перестает быть чисто умозрительной абст-

ракцией, – природа определяет и дополняет его. Величайшей фигурой века остается Дидро; он провидит все истины, он обгоняет свое время, он без устали разрушает обветшалое здание всяческих условностей и правил. Великолепный порыв, гигантский труд, заложивший основы нашего современного общества, новая эпоха, ставшая началом той эпохи, в которую теперь вступает человечество! Ибо отныне основа всего – природа, а орудие исследования – натуралистический метод.

Так вот эту эволюцию я и назвал натурализмом и полагаю, что нельзя найти более точного слова. Натурализм означает возвращение к натуре, к природе; именно это и совершили в один прекрасный день ученые, когда решили отталкиваться от изучения фактов и явлений, опираться на опыт, применять метод анализа. Натурализм в литературе – это также возвращение к природе и к человеку, непосредственное наблюдение, тщательное анатомирование, приятие и правдивое описание того, что есть. Перед писателем и перед ученым стояла одна и та же задача. Оба стремились заменить абстракции реальностью, эмпирические формулы – точным анализом. Итак, в произведениях не должно быть абстрактных персонажей, фантастических измышлений, постулатов: в них должны присутствовать реальные персонажи, правдивые жизнеописания действующих лиц, истины, почерпнутые в повседневной жизни. Надо было все начать сызнова, надо было изучать человека, добираться до самой сути его естества, не уподобляясь писателям-идеалистам, которые спешат с конечными выводами и придумывают че-

ловеческие типы; отныне писателям предстояло возводить свое здание, начиная с фундамента, им следовало собирать как можно больше человеческих документов и располагать их в логическом порядке. В этом и состоит натурализм, он, если угодно, возник уже в мозгу первого мыслящего человека, но широкого развития, окончательного завершения достиг, несомненно, в минувшем столетии.

Столь решительная эволюция человеческого разума не могла осуществиться без социального переворота. Таким переворотом, такой бурей, которой предстояло смести старый мир и расчистить место для нового, была французская революция. Мы – зачинатели этого нового мира, мы – прямые потомки натурализма во всех его проявлениях: в политике и в философии, в науке, в литературе и в искусстве. Я говорю о натурализме в самом широком понимании этого слова, ибо он на деле знаменует собою целый век, развитие современного сознания, силу, которая ведет нас вперед и работает на благо будущих веков. История последних пятидесяти лет подтверждает это, и одним из самых характерных явлений минувшего периода было временное отклонение умов от натурализма, – оно наступило после Руссо и Шатобриана и благодаря им; я говорю о необычайном расцвете романтизма в преддверии эпохи знания. Я ненадолго остановлюсь на этом обстоятельстве, ибо оно позволяет сделать ценные наблюдения.

Редко бывает, что революция совершается в обстановке спокойствия и здравого смысла. Умы приходят в расстройство и полны смятения, они напуганы мрачными при-

зраками. После суровых потрясений конца минувшего века поэты под влиянием умиленных и тревожных мыслей Руссо начинают рядиться в одежды страдальцев с печатью рока на челе. Они не знают, куда их ведут, и погружаются в горестное созерцание, предаются причудливым мечтам. Однако их тоже задело дуновение революции. Вот почему все они – мятежники. В их произведениях все бунтует – и краски, и страсть, и фантазия, они грозят сломать все правила и обновляют язык потоком лирической поэзии – возвышенной и яркой. Кроме того, правда уже коснулась их, они требуют передачи местного колорита, они стараются воскресить умершие эпохи. В этом и заключается романтизм. Он представляет собой бурную реакцию на литературу классицизма; писатели впервые воспользовались обретенной свободой в литературе, чтобы поднять бунт. Они бьют стекла, они опьяняются собственными криками, стремление к протесту заставляет их кидаться из одной крайности в другую. Новое движение столь неодолимо, что захватывает все области искусства: «пылает» не только литература, – и живопись, и скульптура, даже музыка становятся романтическими; романтизм торжествует победу и утверждает себя. Некоторое время перед лицом такого повсеместного и решительного торжества романтизма кажется, будто его литературные и художественные каноны установились надолго. Принципы классицизма продержались по меньшей мере два столетия; почему бы принципам романтизма, пришедшим им на смену, не просуществовать столько же? Но вот уже через четверть века все с удивлением замечают, что романтизм аго-

низирует, медленно умирает естественной смертью. И тогда истина проступает наружу. Романтическое направление было всего лишь отчаянной вылазкой. Поэты и прозаики, обладавшие огромным талантом, – великолепное поколение литераторов, охваченное творческим порывом, – могли хоть кого ввести в заблуждение. Однако век отнюдь не принадлежит этим неумным мечтателям, этим солдатам, которые спозаранку выступили в поход и были ослеплены лучами восходящего солнца. Они не утверждали ничего определенного, они были всего лишь авангардом, задача которого – расчистить почву, обеспечить победу, не останавливаясь ни перед чем. Век принадлежал натуралистам, прямым потомкам Дидро, мощные батальоны которых двигались следом: им-то и предстояло заложить основы нового порядка вещей. Цепь соединялась сызнова, натурализм торжествовал свою победу с появлением Бальзака. После бурных катастроф, сопровождавших зарождение нового века, он вступал наконец на широкий путь, по которому ему надлежало шествовать. Кризис романтизма был неминуем, ибо он был следствием социальных потрясений французской революции; со своей стороны, я бы охотно уподобил победоносный натурализм нашей нынешней республике, которая постепенно утверждается на основах науки и разума.

Итак, вот что мы наблюдаем сегодня. Романтизм, который не соответствовал ничему долговечному, который был всего лишь мятущейся скорбью по старому миру и призывал к битве за новое, рухнул под напором натурализма, а тот окреп и стал всемогущим владыкой, веянием века, кото-

рый он ведет за собою. Надобно ли это доказывать примерами? Натурализм вырастает из земли, по которой мы ступаем, с каждым часом он ширится, проникает всюду и все одушевляет. Он составляет силу наших произведений, он – стержень современного нам общества. Мы находим натурализм в науках, которые невозмутимо продолжали свое поступательное движение во время безумной вспышки романтизма; мы находим его во всех проявлениях разума и сознания, он все больше и больше освобождается от влияния романтизма, которое одно время казалось угрожающим. Натурализм обновляет искусства – скульптуру и, главным образом, живопись, – он раздвигает рамки критики и исторической науки, он утверждается в романе; именно благодаря роману, благодаря Бальзаку и Стендалю натурализм берет верх над романтизмом, именно тут явственно видна его связь с XVIII веком. Роман – истинная сфера натурализма, то поле сражения, на котором он одерживает решительные победы. Кажется, что роман просто создан для того, чтобы показать могущество нового метода, разительное торжество правды, неисчерпаемую силу и новизну человеческих документов. Наконец, в наши дни натурализм овладевает и подмостками, начинает преобразовывать театр, который оказался последним оплотом всего условного в искусстве. Когда натурализм восторжествует и здесь, его развитие достигнет предела, каноны классицизма будут окончательно и безвозвратно заменены принципами натурализма, которым предстоит стать принципами нового социального порядка.

Мне показалось необходимым так подробно и основательно разъяснить слово «натурализм», потому что кое-кто упорно притворяется, будто не понимает его. Но теперь я позволю себе сузить рамки вопроса, я хочу рассмотреть только развитие натурализма в театре. Тем не менее придется также говорить и о современном романе, ибо он мне понадобится для сравнения. Мы увидим, к чему пришел теперь роман и к чему пришел театр. А там уже не трудно будет сделать и окончательные выводы.

II

Я часто беседовал с иностранными писателями, и все они выражали одинаковое удивление. Им легче судить о главных течениях в нашей литературе, ибо они наблюдают нас со стороны и стоят вне наших повседневных стычек. И вот их удивляет, что у нас существует два совершенно обособленных вида литературы – роман и драма. Ничего подобного не наблюдается у соседних нам народов. Вот уже больше полустолетия во Франции литературу как будто рассекли надвое; роман оказался по одну сторону, драма осталась по другую, и между ними возникла пропасть, которая с каждым днем становится все глубже. Стоит хотя бы бегло исследовать создавшееся положение, весьма курьезное и поучительное. Нынешняя наша критика – я говорю об авторах статей, на долю которых выпал нелегкий труд изо дня в день судить о новых произведениях, – наша критика исходит из того принципа, что между романом и драматическим произведением нет ничего общего: ни в композиции, ни в

приемах; критики доходят даже до утверждений, будто существуют два различных литературных стиля: свой стиль в драматургии и свой стиль в романе; они заявляют, что, дескать, сюжет, который можно разработать в книге, нельзя воплотить на сцене. Иными словами, они приходят к тому же, к чему приходят иностранцы, заявляя, будто у нас создались две различные литературы. Так оно и обстоит в действительности, и критика только отмечает фактическое положение вещей. Остается лишь установить, не прикладывает ли она руку к делу отнюдь не похвальному, возводя существующее положение в закон и утверждая, что иным оно и быть не может. Нам свойственно постоянное стремление все подчинять правилам, всему придавать силу обязательного установления. А когда мы сами себя опутаем непреложными нормами и условностями, то позднее приходится прилагать поистине нечеловеческие усилия, чтобы разбить сковавшие нас цепи.

Итак, во Франции существуют две литературы, ни в чем не похожие одна на другую. Едва только какой-нибудь романист решает переступить порог театра, все недоверчиво пожимают плечами. Разве сам Бальзак не потерпел неудачу на сцене? Правда, Октав Фейе добился успеха. Я позволю себе возвратиться к истокам этой проблемы с тем, чтобы решить ее, опираясь на логику. Но прежде взглянем на положение в современном романе.

Виктор Гюго, даже унижаясь до прозы, все равно на деле создавал поэмы; Александр Дюма-отец был всего-навсего изумительным рассказчиком и сочинителем; Жорж

Санд, одаренная необыкновенно богатым и легким языком, знакомила нас с грезами своей фантазии. Я не стану обращаться к творчеству этих писателей, принадлежавших к могучей поросли романтизма и не оставивших прямых продолжателей; я хочу сказать, что сегодня их влияние проявляется, так сказать, рикошетом и весьма своеобразно, на чем я остановлюсь ниже. Истоки нашего современного романа лежат в творчестве Бальзака и Стендаля. Именно там следует искать и изучать их. Оба эти писателя избежали крайностей романтизма: Бальзак – произвольно. Стендаль – сознательно, из некоего высокомерия. В то время как все громко прославляли триумф писателей-лириков, в то время как Виктора Гюго шумно объявляли королем литературы, оба они трудились до изнеможения, почти в безвестности, окруженные пренебрежением публики, которая порою и вовсе отвергала их творчество. Но зато они дали в своих произведениях формулу натурализма нашего века, и случилось так, что после смерти у них появилось множество продолжателей, между тем как романтическая школа умирала от малокровия, и ныне ее воплощает один только прославленный старец, которому из уважения не говорят правды в лицо.

Все это лишь беглый обзор положения в нашей литературе. Нет нужды подробно останавливаться на новой формуле, созданной Бальзаком и Стендалем. В своих романах они исследовали натуру, подобно тому как ученые исследуют ее средствами науки. Они больше не придумывали, они больше не сочиняли. Они видели свою задачу в том,

чтобы изучать человека, анатомировать его, а затем подвергать анализу его тело и мозг. Стендаль оставался прежде всего психологом. Бальзак особенно тщательно исследовал различные темпераменты, воссоздавал ту или иную среду, собирал множество человеческих документов, – он сам именовал себя доктором социальных наук. Сравните «Отца Горио» или «Кузину Бетту» с романами предшествующей поры, скажем, с романами XVII или XVIII веков, и вы получите ясное представление об эволюции натурализма. От прошлого сохранилось только самое слово «роман», что надо считать ошибкой, ибо ныне слово это полностью утратило свой смысл.

Теперь мне следует остановиться на продолжателях Бальзака и Стендаля. Здесь я прежде всего хочу выделить Гюстава Флобера, ему-то и предстояло усовершенствовать принципы натурализма. В творчестве Флобера мы сталкиваемся с тем, что я назвал выше влиянием, которое романтизм оказывал, так сказать, рикошетом. Бальзак с горечью сознавал, что он не столь блистательно владеет литературной формой, как Виктор Гюго. Его упрекали в том, что он плохо пишет, и Бальзак глубоко страдал от таких обвинений. Иногда он даже пытался бороться, призывая на помощь лирико-романтическую мишуру: так было, например, когда он писал такие произведения, как «Тридцатилетняя женщина» и «Лилия долины»; но эта манера была чужда ему, – Бальзак, этот необыкновенный писатель, был великим прозаиком именно тогда, когда сохранял верность своему необычайно богатому и выразительному языку. С появлением

Гюстава Флобера орудие натурализма переходит в руки истинного художника. И отныне натурализм укрепляется, приобретает прочность и блеск мрамора. Гюстав Флобер вырос в самой гуще романтизма. Все его симпатии – на стороне этого литературного движения тридцатых годов нашего века. Его роман «Госпожа Бовари» был как бы вызовом тогдашнему реализму, адепты которого кичились тем, что пишут плохо. Флобер сумел показать, что о мелкой провинциальной буржуазии можно говорить с той же полнотой и силой, с какой Гомер говорил о греческих героях. Но, к счастью, эта книга Флобера имела гораздо большее значение. Хотел того автор или нет, но он обогатил натурализм важным качеством, которого тому еще недоставало, – я говорю о непреходящем совершенстве формы, которая дарует произведениям искусства долгую жизнь. С тех пор принципы натурализма были окончательно определены. Отныне писателям предстояло идти по широкому пути правды в искусстве. Романисты должны были продолжать изыскания Бальзака, все более углублять анализ человека, подверженного влиянию среды; однако при этом они должны были оставаться художниками, сохранять своеобразие, мастерски владеть формой и силой отточенного слога воссоздавать в своих произведениях правду жизни.

Одновременно с Гюставом Флобером над совершенствованием формы трудились Эдмон и Жюль де Гонкур. Они не были связаны с романтизмом. В них не было ничего ни от латинских традиций, ни от классицизма; они сами изобретали свой язык, с невероятным упорством передавали свои

ощущения – ощущения художников, болезненно влюбленных в искусство. Гонкуры первыми в романе «Жермини Ласерте» начали изучать народ Парижа, они описывали жизнь предместий, печальные картины пригородов, не страшась говорить изысканным стилем решительно обо всем, – это сообщало изображению персонажей и среды особую жизненность. Гонкуры оказали очень большое влияние на группу нынешних писателей-натуралистов. Если мы почерпнули свою уверенность, свой точный метод у Гюстава Флобера, то все мы – уместно прибавить – были глубоко потрясены новым стилем, который нашли у Гонкуров, стилем, проникновенным, как симфония, и придающим всему изображаемому нервный трепет нашего времени; стиль этот говорит вам больше того, что написано, он сообщает обычным словам, почерпнутым в лексиконе, цвет, звук, аромат. Я не берусь судить обо всем этом, я только отмечаю факт. Моя единственная цель – указать здесь на источники современного романа, объяснить, что он собою представляет и почему стал таким. Итак, вот его источники. Во-первых – Бальзак и Стендаль, физиолог и психолог, освободившиеся от цветистой риторики романтизма, который представлял собою прежде всего бунт риторов. Затем между нами и этими двумя нашими предшественниками находятся, с одной стороны, Гюстав Флобер, а с другой – Эдмон и Жюль де Гонкур: все трое обогащают натурализм изысканным стилем, облекая найденную формулу в новую словесную оболочку. В их творчестве заключен весь натуралистический роман. Я не

стану говорить о его нынешних представителях. Достаточно будет указать на главные особенности этого романа.

Я уже сказал, что натуралистический роман – это исследование природы, людей и среды. Его авторов больше не привлекает замысловатая интрига, ловко придуманный и разработанный по определенным правилам сюжет. Отныне фантазия уже излишня, фабула мало занимает романиста, его теперь не заботят ни экспозиция, ни завязка, ни развязка; я хочу этим сказать, что он не вмешивается в естественный ход вещей, не старается ничего выбросить или прибавить к действительности, он не окружает кое-как сколоченными лесами заранее выношенную в его голове идею. Теперь писатели придерживаются той точки зрения, что натура не нуждается в домыслах; ее надобно принимать такой, какова она есть, ни в чем не изменяя и не урезывая ее; она достаточно хороша, достаточно величественна, в ней самой сокрыты и начало, и середина, и конец. Вместо того чтобы придумывать различные приключения, усложнять их, готовить театральные эффекты, которые, от сцены к сцене, ведут к окончательной развязке, теперь берут прямо из жизни историю какого-нибудь человека или группы людей и правдиво описывают их поступки. Произведение превращается в протокол, и только; отныне его достоинства – точность наблюдений, более или менее глубокий анализ, логическая связь событий. Порою роман повествует даже не о всей жизни персонажа от ее начала и до конца; бывает, что романиста влечет лишь какой-то период ее, несколько прожитых мужчиной или женщиной лет, отдельная страница

истории человеческого существования – подобно тому, как химика влечет изучение тех или иных свойств какого-либо вещества. Роман вышел из привычных рамок, он вторгся в пределы других литературных жанров. Как и наука, он стал владыкой мира. В своих произведениях романист затрагивает все темы, он пишет историю, трактует вопросы психологии и физиологии, поднимается до вершин поэзии, исследует самые различные проблемы – политические, экономические, религиозные, нравственные. Все в природе подвластно ему. Романист больше не связан путами, он избирает ту форму, какая ему по душе, находит тон, какой считает лучшим, его не останавливают теперь никакие преграды. Как далеко мы ушли от того понимания романа, какое было у наших отцов, – они видели в нем произведение, целиком основанное на вымысле, произведение, цель которого состояла только в том, чтобы очаровывать и развлекать. В старинных руководствах по риторике роман помещали в самом конце, между басней и развлекательной поэзией. Люди серьезные презирали этот жанр, отдавали его женщинам, чтение романов они почитали занятием легкомысленным и роняющим их достоинство. Этого мнения до сих пор еще придерживаются провинциалы и некоторые ученые педанты. А истина состоит в том, что лучшие современные романы гораздо больше говорят нам о человеке, о природе и обществе, чем многие капитальные труды по философии, истории и критике. Нынешний роман – это современное орудие познания.

Я хочу перейти сейчас к другой особенности натуралистического романа. Он безличен. Другими словами – романист всего только регистратор фактов, он остерегается выносить суждения и делать выводы. Задача ученого – излагать факты, подвергать их тщательному анализу, не отваживаясь на синтез; ученый как бы говорит: вот вам точные факты; опыт, поставленный в таких-то и таких-то условиях, привел к таким-то результатам; он строго придерживается этого, ведь если бы он захотел выйти за пределы исследованных явлений, то непременно пришел бы к гипотезам, а это уже не научные истины, но всякого рода возможные допущения. Так вот, романист также должен придерживаться только фактов, доступных наблюдению, скрупулезно изучать природу и общество, если он не хочет запутаться в ложных выводах и умозаключениях. Писатель как бы исчезает, он хранит про себя свои чувства и рассказывает только о том, что видел. Смотрите: вот какова реальность, содрогайтесь или смейтесь, глядя на нее, извлекайте для себя уроки из этого зрелища, автор же видит свою единственную задачу в том, чтобы представить вашему обозрению подлинные документы. Помимо всего прочего, эта, так сказать, нравственная безличность произведения имеет свои резоны и с точки зрения чисто художественной. Окрашенное тем или иным чувством, пристрастное вмешательство автора умаляет его произведение, нарушает чистоту линий, вводит в роман стихию, чуждую фактам, и это разрушает их научное значение. Невозможно представить себе химика, который стал бы негодовать на азот потому, что этот элемент не уча-

ствуется в поддержании жизни, или же выказывать нежную симпатию к кислороду по противоположным мотивам. Романист, испытывающий потребность обличать порок и прославлять добродетель, наносит тем самым ущерб жизненным документам, с которыми он знакомит читателя, ибо вмешательство автора столь же неуместно, сколь и бесплодно; при этом произведение утрачивает свою силу, отныне оно уже не мраморная скрижаль, высеченная из глыбы реальности, а вытесанная дощечка, на которой видны следы волнения мастера, ибо он сам не свободен от различных предрассудков и всевозможных заблуждений. Истинное произведение искусства живет века, между тем как произведение, отмеченное авторским чувством, будет затрагивать только людей определенной эпохи.

Таким образом, писатель-натуралист, как и ученый, никогда не присутствует в своем творении. Эта нравственная безличность произведений – весьма важная их особенность, именно из-за нее и возникает вопрос о нравственности в романе. Нас неистово упрекают в безнравственности только на том основании, что мы выводим на сцену и негодяев и людей порядочных, но не судим ни тех, ни других. В этом сущность спора. Выводить в книгах негодяев дозволено, но только надобно их наказывать в конце или, по крайней мере, выражать по их адресу гнев и отвращение. Что касается людей порядочных, то они, разумеется, заслуживают того, чтобы время от времени их осыпали похвалами и подбадривали. Нам ставят в вину наше бесстрашие, то спокойствие, которое мы выказываем перед лицом добра и

зла. А когда мы, как аналитики, становимся чересчур откровенны, нас начинают обвинять во лжи. Как! Одни только негодяи, ни одного симпатичного персонажа?! Именно тут и появляется пресловутая теория «симпатичного» персонажа. Нужны симпатичные персонажи, пусть даже для этого приходится искажать истину, натуру. От нас требуют, чтобы мы не только отдавали предпочтение добродетели: хотят, чтобы мы ее приукрашивали и делали привлекательной. Описывая какого-либо человека, мы, оказывается, должны совершать отбор, подчеркивать его хорошие черты и обходить молчанием дурные. А если мы хотим заслужить похвальные отзывы, то нам следует попросту выдумывать своих героев, создавать их в условных традициях хорошего тона и добропорядочности. На этот случай есть даже готовые образцы, которые без всякого труда можно ввести в действие. Это – симпатичные персонажи, это – идеальные образы мужчин и женщин, они должны смягчить досадное впечатление, которое оставляют персонажи правдивые, списанные с натуры. Как видите, наша единственная вина состоит в том, что мы принимаем жизнь такой, какова она в действительности, что мы не хотим ничего приукрашивать, не хотим подменять то, что есть, тем, что должно быть. Абсолютной добродетели не существует, как не существует и безупречного здоровья. В недрах каждого человека гнездится недуг, в тайниках души любого из нас таится зверь. Вот почему необыкновенно целомудренные девицы и донельзя порядочные юнцы, с которыми мы встречаемся в некоторых романах, как бы витают над землей; для того чтобы они прочно стояли на ней,

надо сказать о них все без утайки. Мы и высказываем все, мы больше не отбираем те или иные черты характера, мы не идеализируем свои персонажи; потому-то нас и обвиняют, будто нам нравится копаться во всяческих отбросах. Словом, вопрос о нравственности в современном романе сводится к следующим двум точкам зрения: писатели-идеалисты заявляют, что, если хочешь укрепить нравственность, необходимо лгать; писатели-натуралисты утверждают, что вне правды не существует и нравственности. Итак, нет ничего опаснее вымысла; если в произведении мир представлен в ложном свете, то оно сбивает с толку читателей, погружает их в мир иллюзорного и случайного; я уже не говорю о лицемерных требованиях соблюдать правила светского приличия, согласно которым все отвратительное надобно делать приятным, набрасывая на него ковер из цветов. Благодаря нам такого рода опасность исчезла. Мы преподаем горькую науку жизни, мы даем возвышенный урок правды. Мы как бы говорим: вот что существует в действительности, постарайтесь же с этим считаться. Мы – только ученые, аналитики, анатомы, повторяю это еще раз, и произведения наши отличаются точностью, достоверностью научных трудов; подобно этим трудам, они могут иметь практическое применение. Я не знаю более нравственной и более строгой школы.

Таков ныне натуралистический роман. Он восторжествовал, все романисты обращаются к нему, даже те, кто сперва пытался задушить его в зародыше. Это вечная история: сперва люди злобствуют или осмеивают новое направ-

ление, а под конец начинают ему подражать. Надо только, чтобы успех был на его стороне. Впрочем, сейчас, когда начало положено, натурализм будет все шириться. В литературе открывается новая эпоха.

III

Я перехожу к нашему современному театру. Мы только что видели, что происходит в жанре романа, а теперь рассмотрим положение в драматургии. Но прежде я хочу бегло остановиться на важнейших этапах развития театра во Франции.

Вначале мы встречаем бесформенные пьесы, диалоги, в которых участвуют два, самое большее – три персонажа; пьесы эти разыгрывались на городских площадях. Затем начинают строить особые залы для представлений, возрождается интерес к античности, и под влиянием этого появляется на свет трагедия и комедия классицизма. Новому театру посвящают свое творчество такие гении, как Корнель, Мольер, Расин. Они – подлинные сыновья своего века. Трагедия и комедия той поры – точный слепок тогдашнего общества, их отличают незыблемые правила, придворный этикет, возвышенные, благородные манеры, философские рассуждения, чисто ораторское красноречие. И тождество, тесное родство, которое существует между театром классицизма и социальной средой, столь непреложно, что законы этого театра на протяжении двух веков почти не меняются. Они слегка смягчаются и приобретают большую гибкость только в XVIII столетии – в творчестве Вольтера и Бомарше. Устои старого

общества основательно поколеблены, новые веяния коснулись также и театра. Ощущается потребность в более энергичном действии, нарастает глухое возмущение против обременительных правил, появляется смутное стремление вернуться к природе. Уже в ту эпоху Дидро и Мерсье смело закладывают фундамент натуралистического театра; к сожалению, ни один из них не создает значительного произведения, которое могло бы утвердить новые принципы в драматургии. Впрочем, каноны классицизма столь прочно укоренились в старой монархической Франции, что они не были до конца развеяны бурей революции. Еще некоторое время они сохранялись, все больше слабея, вырождаясь, становясь пресными и нелепыми. И тогда-то вспыхнул бунт романтиков, зревший уже долгие годы. Романтическая драма прикончила агонизирующую трагедию классицизма. Виктор Гюго нанес последний удар и пожал плоды победы, но готовили ее многие. Надо заметить, что в ходе борьбы романтическая драма становилась некоей антитезой трагедии классицизма: она противопоставляла страсть долгу, действие – рассказу о нем, красочность – психологическому анализу, средние века – античности. Именно эта разительная антитеза и обеспечила триумф романтической драме. Трагедия классицизма должна была исчезнуть, ее смертный час пробил, ибо она уже не отвечала запросам, потребностям социальной среды, а романтическая драма несла необходимую свободу, безжалостно расчищая почву от старья. Однако сегодня представляется, что этим и должна была ограничиться ее роль. Романтическая драма торжественно

утверждала: правила – ничто, нужно следовать жизни. И все же, несмотря на всю ее крикливость, она оставалась дочерью трагедии классицизма, восставшей против матери; как и трагедия, романтическая драма лгала, приукрашивала события и персонажи, причем впадала в такие преувеличения, что ныне они вызывают улыбку; как и у трагедии классицизма, у нее были свои правила, свои шаблоны, свои излюбленные эффекты, и эффекты эти раздражали еще сильнее, нежели эффекты трагедии классицизма, ибо они были еще более фальшивы. Словом, в театре только прибавилось риторики. А потому романтической драме не суждено было царить так долго, как царила трагедия. Выполнив свое революционное предназначение, она внезапно захлебнулась, выдохлась, но после нее осталось расчищенное место, на котором предстояло возвести новое здание. Таким образом, в театре произошло то же самое, что и в романе. Вследствие неизбежного кризиса романтизма вновь возрождается традиция натурализма, идеи Дидро и Мерсье утверждаются все прочнее. Пока еще движутся ощупью, делают шаг вперед, возвращаются вспять, однако новый социальный порядок, рожденный революцией, мало-помалу приводит к установлению новых правил драматургии. Такова логика событий, и процесс этот неотвратим. Он уже начался, он все еще продолжается и прекратится только тогда, когда будет завершена эволюция. Формула натурализма станет играть в наш век ту же роль, какую играла в прошлые века формула классицизма. Итак, мы подошли к нашему времени. Оно отмечено, с моей точки зрения, бурной дея-

тельностью, необычайно щедрым проявлением таланта. Перед нами – как бы громадная мастерская художника, где каждый работает, и работает лихорадочно. Пора еще смутная, много труда затрачивается впустую, далеко не всегда усилия достигают цели и приносят успех; однако, несмотря ни на что, это – чудесное зрелище. И надо заметить, что все трудятся ради конечного торжества натурализма, даже те, кто на первый взгляд борется против него. Так или иначе, но все захвачены порывом века, все поневоле идут туда, куда идет он. В театре пока еще не появилось такого гения, который один был бы способен утвердить новую формулу, и кажется, что драматурги разделили между собою труд: каждый в свой черед и в определенной области вносит долю в общее дело. Ниже мы рассмотрим творчество наиболее известных среди них.

Меня с пеной у рта обвиняли в том, что я будто бы оскорбляю людей, составляющих славу нашего театра. По этому поводу складываются легенды. Напрасно стал бы я спорить, говорить, что, свободно обсуждая творчество больших и малых писателей, я хотел нарисовать общую картину, – нынешняя критика по-прежнему будет твердить, что мои собственные неудачи ожесточили меня и я несправедлив к своим более счастливым собратьям. Не стану останавливаться на подобных утверждениях, они не заслуживают ответа. Однако я попытаюсь судить о наших прославленных драматических писателях, определяя при этом, какое место они занимают и какую роль играют в нашей драматургии. Таким образом я лишний раз разъясню свою позицию.

Рассмотрим, прежде всего, творчество Викторьена Сарду. Ныне он представляет комедию интриги. Последователь Скриба, Сарду подновил старые ниточки, и под его пером сценическое искусство превратилось в искусство престижистатора. Такой театр являет собою все еще продолжающуюся и даже усиливающуюся реакцию на старый театр классицизма. С тех пор как начали противопоставлять события рассказу о них, а приключениям персонажей стали придавать больше значения, нежели самим персонажам, на первый план выступила запутанная интрига, появились марионетки, которых дергают за ниточку, бесконечные перипетии, неожиданные театральные развязки. Творчество Скриба сделалось заметной вехой в нашей драматургии; он довел до крайности новый принцип действия, он все сводил к действию, в этом смысле его способности были необычайны, он разработал целый кодекс сценических законов и правил. Это было неизбежно, ибо всякий протест обычно принимает крайние формы. В основе того, что долго называли «жанровым театром», лежит, стало быть, принцип действия, доведенный до крайности – в ущерб изображению характеров и анализу чувств. Драматурги хотели приблизиться к правде, а на деле еще больше отошли от нее. Старые правила разрушили, но вместо них придумали новые, еще более искусственные и смешные. Добротная пьеса – я хочу сказать, пьеса, написанная по хорошо продуманному и разработанному образцу, – превратилась ныне в курьезную и забавную игрушку, которой вместе с нами развлекается вся Европа. С этого времени наш театральный репер-

туар приобрел известность за границей, другие страны охотно приняли его, подобно тому как они охотно покупают модные парижские изделия. В наши дни ловко сделанная пьеса претерпела некоторые изменения: Викторьен Сарду уделяет меньше внимания тщательной отделке, он раздвинул рамки действия, он уже не так фокусничает, но все же и в его театре действие остается на первом плане, оно развивается стремительно, все подчиняет себе, все подавляет, надо всем господствует. Высшее достоинство пьес Сарду – движение; в них нет жизни, а есть лишь движение, движение неистовое; оно как вихрь уносит персонажи, и порою даже возникает иллюзия, будто перед нами живые люди, хотя на самом деле это только отлично изготовленные механические куклы, которые двигаются по театральным подмосткам. Изобретательность, ловкость, нюх на все злободневное, удивительное понимание законов сцены, умение построить эпизод, обыграть всякого рода мелочи и аксессуары, которые во множестве появляются и тут же исчезают, – таковы отличительные черты драматургии Сарду. Но его наблюдения поверхностны, привлекаемые им человеческие документы затасканы и лишь умело подновлены, мир, куда он нас вводит, – это мир ненастоящий, и населен он марионетками. Знакомясь с пьесами драматурга, всякий раз чувствуешь, что под ногами у него зыбкая почва; в них непременно обнаруживаешь либо надуманную интригу, либо совершенно неправдоподобную, ненатуральную страсть, на которой держится все произведение, или же необычайное нагромождение событий, причем выход из тупика дает не-

ожиданная развязка. В жизни все происходит иначе. Даже принимая преувеличения, без которых фарс немислим, хочется чтобы автор и тут пользовался более естественными и простыми сценическими средствами. Все его пьесы – это непомерно раздутые водевили, и комическое здесь граничит с карикатурой; я хочу сказать, что смех у зрителя рождается не от верности авторских наблюдений, а от гримас и ужимок персонажей. Примеры можно и не приводить. Всем памятен маленький городок, изображенный Викторьеном Сарду в пьесе «Обыватели из Понт-Арси»; произведение это позволяет нам понять секреты авторского ремесла: ходульные персонажи, правда, слегка подновленные, шутки и остроты, которыми пестрят газеты и которые у всех на языке. Припомните провинциальные городишки, описанные Бальзаком, и сравнение будет не в пользу Сарду. В пьесе «Рабага» сатира порою превосходна, но произведение портит весьма банальная любовная интрига. В пьесе «Семья Бенуатон» некоторые образы, хотя и карикатурные, все же очень забавны, но и тут дело портят пресловутые письма: письма эти неизменно присутствуют в репертуаре Викторьена Сарду, они необходимы ему в такой же мере, в какой кубки с вином и орехи необходимы фокуснику. Драматург снискал огромный успех, это легко объяснить, и успех его вполне заслужен. В самом деле, если он чаще всего только приближается к правде, то все же он принес немалую пользу натурализму. Он один из тех тружеников, о которых я говорил выше, – они принадлежат своему времени и в меру сил служат утверждению нового метода, которым, за недостат-

ком таланта, не сумели полностью овладеть. Сарду также внес свою лепту в общее дело: это – правдивые мизансцены, это – удивительно точное воспроизведение на театре каждодневного существования. Если он сбивает нас с толку, поясняя увиденные им в жизни картины, то сами-то картины все же остаются, а это уже нечто. В этом, по-моему, и заключается прежде всего значение его творчества. Сарду пришел в свой час, он привил публике вкус к жизни, к картинам, взятым из самой действительности.

Перехожу к Александру Дюма, сыну. Он, без сомнения, сделал еще больше. Я отношу его к числу наиболее видных драматических писателей-натуралистов. Еще немного, и он бы полностью овладел принципами натурализма и воплотил бы их в своих творениях. Мы обязаны ему физиологическими этюдами, облеченными в форму театральных пьес; один только он отважился описать чувственность молодой девушки и показать, что в мужчине таится зверь. Пьеса «Свадебный визит», некоторые сцены из пьес «Полусвет» и «Побочный сын» отличаются глубоко примечательным анализом чувств и суровой правдой. В них можно найти новые человеческие документы, и документы превосходные, а это не часто встретишь в нашем современном репертуаре. Как видите, я не скуплюсь на похвалы Дюма-сыну. Однако, любуясь им, я не забываю о той сумме идей, которые отстаиваю, и это вынуждает меня быть к нему очень строгим. Мне кажется, в жизни этого драматурга произошел некий кризис, в его философии образовалась какая-то трещина, у него развилась достойная сожаления потребность диктовать

законы, проповедовать и обращать в свою веру. Он почувствовал себя наместником бога на земле, и с этой минуты самые причудливые фантазии свели на нет его способность к наблюдениям. Отправляясь от человеческого документа, он приходит, я бы сказал, к «внечеловеческим» выводам, к ошеломляющим ситуациям, уносится в заоблачные выси фантазии. Посмотрите «Жену Клода», «Чужестранку», другие его пьесы. Но это еще не все, – остроумие повредило таланту Дюма-сына. Человек гениальный не изощряется в остроумии, а для того, чтобы прочно утвердить формулу натурализма, нужен был человек гениальный. Дюма-сын наделяет собственным остроумием все свои персонажи; в его пьесах мужчины, женщины, даже дети и те состязаются в остротах, и эти знаменитые остроты нередко приносили успех произведению. Но что может быть более фальшивым и утомительным! Остроты разрушают естественность диалога. Наконец, Дюма-сын прежде всего, как говорится, жрец театра, он никогда не колеблется в выборе между действительностью и требованиями сцены: он сворачивает шею этой действительности. Согласно его доктрине, правда не имеет значения, лишь бы соблюдалась логика. Пьеса превращается в своеобразную шараду, в задачу, которую надо решить, – вы отправляетесь из одного пункта и должны прибыть в другой, не наскучив при этом публике; победа считается полной, если автор спектакля выказал достаточно силы и ловкости и не только преодолел все препятствия, но и увлек за собой публику, пусть даже против ее воли. Зрители могут затем сколько угодно протестовать, кричать о не-

правдоподобии, возмущаться: весь вечер они находились во власти драматурга, от этого никуда не уйдешь. Театр Дюма-сына зиждется на этой доктрине, и автор постоянно применяет ее на практике. Он щеголяет парадоксами, не чурается неправдоподобия, высказывает самые пустые и рискованные мысли – и все же добивается триумфа, словно опытный фехтовальщик. В свое время его коснулось дыхание натурализма, он создал сцены, поражающие точностью наблюдений, и тем не менее он никогда не отступает перед вымыслом, если ему нужен лишний довод или просто еще одна мизансцена. В его творчестве вы найдете самое досадное смешение увиденной мельком действительности и причудливой выдумки. На всех пьесах Дюма-сына лежит эта двойная печать. Вспомните о невероятном романе Клары Виньо в «Побочном сыне» или об удивительной истории Девы Зла в «Чужестранке»; я привожу эти примеры наугад. Можно сказать, что Дюма-сын использует правду как трамплин для прыжка в пустоту. Что-то его ослепляет. Он никогда не ведет зрителей в знакомый им мир, описываемая драматургом среда всегда какая-то вымученная, неестественная, персонажи полностью утрачивают свою натуральность, теряют почву под ногами. Перед нами уже не жизнь с присущей ей широтой, нюансами, добродушием, – вместо нее нам предлагают защитительную речь, сумму доводов, нечто холодное, сухое, высокомерное, гнетущее. Философ убил в нем наблюдателя, а жрец театра прикончил философа, – таково мое мнение. И об этом можно пожалеть.

Теперь несколько слов об Эмиле Ожье. Он нынешний владыка французского театра. Деятельность этого драматурга была наиболее последовательна и упорна. Стоит припомнить нападки, которым он подвергался: романтики именовали его поэтом здравого смысла, осмеивали некоторые его стихи, не отваживаясь осмеивать стихи Мольера. Все дело в том, что Эмиль Ожье мешал романтикам, ибо они видели в нем сильного противника, писателя, который, не обращая внимания на бунт 1830 года, продолжал традицию французского театра. Вместе с ним утверждались новые принципы: точность наблюдений, перенесение на сцену реальной жизни, описание современного общества, сдержанный и безупречный слог. Очевидным достоинством первых произведений Эмиля Ожье – его драм и комедий в стихах – было то, что они брали свое начало в театре классицизма; так, например, пьеса «Филиберта» отличалась незамысловатой интригой, – истории о том, как дурнушка становится прелестной девушкой, за которой все начинают ухаживать, с избытком хватило на три акта, и ничего не пришлось запутывать; персонажи в этих пьесах освещены ровным и ярким светом, здесь царит дух добродушия, действие развивается плавно но достаточно энергично, единственная его пружина – человеческие чувства. Я убежден, что театр натурализма явится развитием театра классицизма, законы которого будут расширены и применены к новой социальной среде... В дальнейшем индивидуальность Эмиля Ожье проявилась еще отчетливее. Как только драматург перешел к прозаическим пьесам и к более свободному опи-

санию современного нам общества, он неизбежно приблизился к формуле натурализма. Я хочу назвать прежде всего такие его пьесы, как «Бедные львицы», «Свадьба Олимпии», «Нотариус Герен», «Зять господина Пуарье», и две комедии – «Бесстыдники» и «Сын Жибуайе», наделавшие много шума. Все это весьма примечательные произведения, и в каждом из них встречаются сцены, где воплощен новый театр, театр нашего века. В финале пьесы «Нотариус Герен» носитель порока не раскаялся, это непривычно и правдиво; в пьесе «Зять господина Пуарье» дано превосходное олицетворение разбогатевшего буржуа; пьеса «Сын Жибуайе» – любопытное произведение, очень верное по тону; действие его происходит в мирке, описанном средствами яркой сатиры. Сила Эмиля Ожье, его главное преимущество состоит в том, что он человечнее Дюма-сына. Человечность эта покоится на прочной основе; знакомясь с его пьесами, понимаешь, что автор не совершит прыжок в пустоту; он всегда сохраняет уравновешенность, быть может, он менее блестящ, чем другие драматурги, но более надежен. Что же помешало Эмилю Ожье стать гением, которого мы так ждем, тем гением, кому предстоит утвердить формулу натурализма в театре? Почему он, – так я, по крайней мере, считаю, – остается всего лишь самым сведущим и самым видным среди драматических писателей нынешней поры? По-моему, это произошло потому, что он не сумел освободиться от гнета условностей, штампов, готовых образцов. Значение его театра все больше умаляют различные шаблоны, персонажи, созданные по трафарету, как принято выражаться среди ху-

дожников. Почти в каждой его комедии вы обнаружите непорочную девицу, дочь богатых родителей, которая не желает выходить замуж, ибо ее возмущает мысль, что женятся не на ней, а на ее деньгах. Молодые люди в пьесах Ожье, как правило, – воплощение чести и порядочности, они громко рыдают, узнав, что их родители сколотили себе состояние не совсем честным путем. Словом, здесь торжествует победу добродетельный герой, я имею в виду идеальный персонаж, наделенный самыми прекрасными и высокими качествами: его неизменно отливают в одной и той же форме, и он превращается в настоящий символ, в олицетворенную добродетель. Как все это далеко от того, что наблюдаешь в жизни! Таков майор Герен, образцовый воин, приводящий пьесу к благополучной развязке; таков сын Жибуайе, кроткий, как херувим, хотя его отец – человек глубоко испорченный; таков даже сам Жибуайе, которому низость не мешает быть трогательно нежным; таков и Анри, сын Шарье из пьесы «Бесстыдники»: этот молодой человек, узнав, что отец замешан в темных махинациях, с таким жаром берется за дело, что заставляет своего родителя вернуть деньги обманутым людям. Все это очень благородно, очень умилительно; но если рассматривать подобные пьесы как человеческие документы, то они более чем спорны. В жизни не встретишь ни таких злодеев, ни таких ангелов. И все эти идеальные персонажи воспринимаются нами лишь как некое противопоставление и утешение. Но это еще не все: часто Эмиль Ожье, прикоснувшись к своему герою волшебной палочкой, разом меняет его существо. Это испытанное

средство: драматургу нужна развязка, и он с помощью эффектной сцены совершенно преобразует характер персонажа. Чтобы не ходить далеко за примерами, припомните развязку пьесы «Зять господина Пуарье». Поистине это весьма удобно; однако не так-то просто в мгновение ока превратить блондина в брюнета. Столь внезапные метаморфозы производят плачевное впечатление на всякого беспристрастного наблюдателя, – ведь сложившийся человеческий характер трудно переломить, для этого нужны очень веские причины, действуют они исподволь, и их надо проследить и показать. Вот почему мне кажется, что Эмиль Ожье не создал ничего лучшего, чем образы нотариуса Герена из одноименной пьесы и Поммо из пьесы «Бедные львицы»: эти образы, конечно же, сохраняются, ибо они отличаются наибольшей полнотой и логичностью. Развязки в обеих пьесах просто превосходны, они отвечают действительности, неумолимому ходу жизни, которая движется вперед, не обращая внимания на каждодневные горести и радости. Перечитывая пьесу «Бедные львицы», я думал о г-же Марнеф, вышедшей замуж за порядочного человека. Сравните Серафину с г-жой Марнеф, сопоставьте на одно мгновение Эмиля Ожье и Бальзака, и вы поймете, почему, несмотря на все свои достоинства, Ожье не сумел утвердить принципы натурализма в театре. У него не хватило ни отваги, ни силы, чтобы освободиться от условностей, до сих пор еще загромаждающих сцену. В его пьесах слишком много мешанины, всем им недостает того своеобразия, которым бывает отмечен труд гения. Эмиль Ожье всегда готов пойти

на соглашение, он останется в истории нашей драматургии как уравновешенный, основательный писатель, расчищавший дорогу будущему.

Мне хотелось бы поговорить об Эжене Лабише, чье комическое дарование отличалось такой искренностью, о тонких наблюдателях парижской жизни Мейаке и Галеви, о Гондине, под пером которого окончательно устаревают принципы театра Скриба, ибо Гондине рисует картины остроумные, но статичные, совершенно лишенные действия. Однако довольно и того, что я остановился на творчестве трех самых известных драматургов. Я испытываю глубокое восхищение перед их талантом, перед их многообразными достоинствами. Но, повторяю, я сужу об их творчестве, вооруженный некоей суммой идей, и стремлюсь рассмотреть место и роль их произведений в литературном движении нашего века.

IV

Итак, основные положения изложены, я располагаю всеми необходимыми данными для того, чтобы рассуждать и делать выводы. С одной стороны, мы видели, что представляет собою ныне натуралистический роман; с другой – мы установили, что именно сделали для нашего театра лучшие драматурги современности. Остается лишь провести параллель.

Никто не отрицает, что все литературные жанры связаны между собой и подчиняются одним и тем же велениям времени. Когда проносится мощное веяние, когда литера-

тура испытывает могучий толчок, все ее жанры устремляются к общей цели. Романтический бунт являет собою разительный пример этого единого поступательного движения под влиянием строго обусловленных причин. Я уже показал, что движущей силой нашего века сделался натурализм. Сейчас сила эта проявляется все отчетливее, она нарастает, и все должно ей подчиниться. Она все увлекает в своем движении – и роман и драматургию. Однако случилось так, что в области романа эволюция совершилась гораздо скорее; в этом жанре мы наблюдаем ее триумф, между тем как на сцене она только-только заявляет о себе. Так и должно было случиться. По многим причинам, о которых надо говорить особо, театр всегда служил последней цитаделью всего условного в искусстве. Я позволил себе высказать следующую мысль: отныне принципы натурализма полностью утвердились в романе, но в театре этого еще не произошло; отсюда я сделал вывод, что они и там должны стать всеобъемлющими, что рано или поздно натурализм и там приобретет значение научного метода, – в противном случае театр оскудеет и неизбежно придет в упадок.

Я навлек на себя гнев многих, люди кричали, обращаясь ко мне: «Но чего вы требуете? Какая вам еще нужна эволюция? Разве она еще не совершилась? Разве в пьесах Эмиля Ожье, Дюма-сына, Викторьена Сарду мы не сталкиваемся с наблюдением над жизнью, с картиной нашего современного общества? Дальше идти некуда! Пора остановиться, мы и так слишком погрязли в обыденном, в житейском». Прежде всего наивно самое желание остановиться: в

обществе нет ничего неизменного, все подвержено постоянному движению. И хотите вы того или нет, а надо двигаться вместе с ним. Затем я утверждаю, что эволюция в театре не только не завершилась, а лишь начинается. До сих пор мы были свидетелями первых ее шагов. Пришлось дожидаться, пока некоторые идеи проложат себе путь, пока публика привыкнет к ним, пока силой вещей будут одно за другим сметены все препятствия. В своем беглом обзоре творчества Викторьена Сарду, Дюма-сына, Эмиля Ожье я пытался показать, почему смотрю на них лишь как на тружеников, расчищающих почву, а не как на гениальных творцов, воздвигающих монумент. Вот почему я жду, что после них появятся другие драматурги и преобразуют театр.

Подобное утверждение многих возмущает и служит предметом плоских шуток, а между тем оно яснее ясного. Чтобы убедиться в этом, достаточно перечитать Бальзака, Гюстава Флобера, братьев Гонкуров, словом, писателей-натуралистов. Я жду, что на театральных подмостках появятся полнокровные живые люди, взятые из действительности и подвергнутые правдивому научному исследованию. Я жду, что нас избавят от вымышленных персонажей, от условных фигур, символизирующих ту или иную добродетель либо тот или иной порок и не помогающих понять природу человека. Я жду, что нам станут показывать в театре, как среда определяет поведение персонажей, причем персонажи эти будут действовать, подчиняясь и логике событий, и логике собственных характеров. Я жду, что будут отброшены всякого рода фокусы, всякие волшебные палочки, при-

косновение которых чудом изменяет и жизнь и людей. Я жду, что нам перестанут рассказывать небылицы, что не будут больше портить верные наблюдения неуместными романтическими эпизодами, способными свести на нет даже хорошие сцены пьесы. Я жду, что откажутся от общеизвестных рецептов, от всем надоевших правил, от смеха и слез, которым грош цена. Я жду, что драматическое произведение, освобожденное от декламации, от громких слов и преувеличенных страстей, станет по-настоящему нравственным и правдивым, ибо всякое добросовестное исследование на редкость поучительно. Наконец, я жду, что эволюция, которая произошла в жанре романа, завершится в театре, что и тут обратятся к самым истокам современной науки и искусства – к изучению природы, к анатомированию человека, к правдивому описанию жизни, что все это станут проделывать с протокольной точностью, и такая метода будет особенно оригинальной и действенной, ибо дотоле никто еще не отваживался прибегать к ней на подмостках сцены.

Вот чего я жду. В ответ люди только пожимают плечами и улыбаются, говоря, что я этого вовек не дождусь. И самый их решительный довод – что такого от театра и требовать нельзя. Ведь театр – не роман. Все, что он мог нам дать, он уже дал. Так обстоит дело, и тут уж ничего не поделаешь.

В том и состоит суть спора. Мы сталкиваемся, так сказать, с основными условиями существования театра. Говорят, будто я требую невозможного, то есть утверждают, что вымысел необходим на сцене, что в пьесе должно присутствовать романтическое начало, что она должна непременно

строиться вокруг определенных положений, что ее развязка должна наступать в свой час. Причем доказывают все это, ссылаясь на законы ремесла: прежде всего анализ нагоняет тоску, а публика требует событий, событий во что бы то ни стало; затем, мол, существуют непреложные требования сцены – какой бы отрезок времени ни охватывала пьеса, ее действие не может продолжаться более трех часов; кроме того, персонажи в спектакле приобретают особую значимость, и это требует вымышленной обстановки. Я не стану приводить здесь все аргументы такого рода, перейду к наиболее существенному – к ссылке на публику: публика, дескать, хочет этого и не хочет того; она не потерпит слишком обнаженной правды, она примирится с реальным, взятым из жизни персонажем только в том случае, если рядом с ним в пьесе будет по меньшей мере четыре ходульных образа. Словом, упорно твердят, что театр – это область условного, что тут все должно оставаться условным, начиная с декораций и рамп, которая освещает фигуры актеров снизу, и кончая персонажами, которых дергают за ниточку, как марионеток. Правду можно вводить в театральное действие только очень осторожно, малыми дозами. Доходят даже до клятвенных заверений, что театр утратит право на существование в тот день, когда он перестанет быть обманчивым, но забавным зрелищем, назначение которого – утешать по вечерам публику, помогая ей забыть печальную действительность минувшего дня.

Мне знакомы все эти рассуждения, и я попытаюсь тотчас же ответить на них, чтобы затем перейти к выводам.

Бесспорно, всякий литературный жанр имеет свои характерные отличия. Одно дело роман, который читают у себя дома, поставив ноги на каминную решетку, другое дело – пьеса, которую играют на сцене в присутствии двух тысяч зрителей. Романист не ограничен ни временем, ни пространством; если ему заблагорассудится, он может позволить себе любые отступления от сюжета, он волен посвятить сотню страниц неторопливому анализу какого-нибудь из своих героев; он может описывать среду самым подробным образом, может обрывать нить рассказа, возвращаться назад, без конца менять место действия, одним словом, он – полновластный владыка своего творения. Драматург, напротив, ограничен строгими рамками, он подчиняется незыблемым законам сцены, на его пути множество препятствий. Наконец, он имеет дело не с отдельным читателем, а с целым зрительным залом; отдельный читатель все стерпит, – даже нехотя, он все-таки покорно следует за автором; драматургу же приходится считаться с чувствами, привычными представлениями и даже предрассудками зрителей – в противном случае пьесу ждет провал. Все это так, вот почему, как я уже говорил выше, театр и стал последней цитаделью условного. Если бы натурализм не встретился в театре со всеми этими трудностями и препятствиями, то он и там развивался бы так же быстро и успешно, как в жанре романа. Именно в силу присущих театру особенностей завоевать его – дело нелегкое, дух правды может восторжествовать здесь только после упорной и долгой борьбы.

Я позволю себе сделать одно замечание: каждая эпоха наиболее ярко воплощалась в том или ином литературном жанре. Так, XVII век, конечно же, особенно полно воплотился в театре классицизма. Он достиг невиданного расцвета в ущерб лирической поэзии и роману. Это объясняется тем, что тогда театр как нельзя лучше отвечал духу времени. Отделяя человека от природы, он изучал его, пользуясь методом тогдашней философии; персонажи в пьесах изъяснялись выпендренно и красноречиво, они были необыкновенно учтивы, как и подобает людям, живущим в обществе, где галантность достигла своего апогея; театр того времени вырос на почве определенной культуры, и его канонические правила соответствовали требованиям этой культуры. Сравните нашу эпоху с той эпохой, и вы поймете, в силу каких веских причин Бальзак стал великим романистом, а не великим драматургом. Дух XIX столетия, который требовал возвращения к природе и стремился к точному исследованию, покинул сцену, ибо театральная условность стесняла его; он утвердился в романе, потому что рамки этого жанра безграничны. Таким образом, в полном соответствии с требованиями науки роман стал важнейшим литературным жанром нашего века, и натурализм прежде всего восторжествовал именно в нем. Ныне романисты стали властителями современной литературы; они создают новый стиль, они прокладывают путь новому методу, они движутся вперед рука об руку с наукой. Если XVII век остался в истории как век театра, то XIX век войдет в нее как век романа.

Я готов допустить на минуту, что нынешняя критика права, когда она утверждает, будто в театре победа натурализма невозможна. Согласимся с этим положением. Театр немислим без условностей, там всегда надо будет приукрашивать. Мы вечно вынуждены будем мириться с трюками Викторьена Сарду, с декламацией и остротами Дюма-сына, с идеальными персонажами Эмиля Ожье. Пойти дальше, чем пошли эти талантливые драматурги, нельзя, давайте считать их славой нашего современного театра. Они такие, какими мы их видим, потому что этого захотел театр. Они не пошли дальше, не подчинились в большей мере мощному потоку правды, который подхватил всех пас, потому что им не позволил этого театр. Он подобен крепостной стене, преграждающей путь даже самым сильным. Отлично! Но в таком случае вы осуждаете самый театр, это ему вы наносите смертельный удар. Вы подавляете его романом, отводите ему второстепенное место, делаете его бесполезным и достойным презрения в глазах грядущих поколений. Как прикажете поступать с театром нам, борцам за правду, анатомам, аналитикам, исследователям жизни, собирателям человеческих документов, если вы сами доказываете, что мы не можем применить там ни свои методы, ни свои приемы? Театр, говорите вы, не может существовать без условностей, он должен обманывать, он отворачивается от нашей экспериментальной литературы! Вот как? Ну что ж, в таком случае наш век пройдет мимо театра, он отдаст его в руки тем, кто лишь забавляет публику, ибо свое высокое и гордое пред-

назначение наше столетие видит совсем в ином. Вы сами выносите обвинительный приговор театру, вы убиваете его. В самом деле, для всех очевидно, что развитие натурализма идет вширь, ибо в нем воплощается сознание нашего века. Авторы романов будут глубже проникать в жизнь, они станут наполнять свои произведения новыми, еще более точными человеческими документами, а театр с каждым днем будет увязать в трясине романтических вымыслов, наскучивших интриг, надоевших сценических трюков. И положение его будет все ухудшаться, ибо романы, без сомнения, привьют читающей публике вкус к действительности. Явные признаки этого процесса уже налицо. Наступит день, когда зрители станут пожимать плечами и сами потребуют обновления театра. Либо театр будет натуралистическим, либо его вообще не будет, – таков непреложный вывод.

Да разве уже сегодня не видно, куда идет развитие? Новое поколение в литературе единодушно отворачивается от театра. Спросите молодых писателей, которым нынче по двадцать пять лет, – я говорю о тех, кто обладает истинным темпераментом литератора, – и все они в один голос заявят о своем пренебрежении к театру, они будут отзываться о модных драматургах столь неуважительно, что вы возмутитесь. Для молодых театр стал уже второстепенным жанром. И происходит это единственно потому, что они не видят в нем поприща, в котором нуждаются, – они не находят там необходимой свободы, необходимой правды. Все обращаются к роману. Но пусть завтра театр будет покорен гени-

альным драматургом нового толка, и вы увидите, что все вновь устремятся туда. Я как-то писал, что театральные подмости ныне пустуют, – я хотел этим сказать, что театр еще не создал своего Бальзака. Ведь, говоря по чести, разве можно всерьез сравнивать Викторьена Сарду, Дюма-сына или Эмиля Ожье с Бальзаком? Если даже взгромоздить друг на друга всех наших современных драматургов, то и тогда они будут Бальзаку только по плечо. Вот в этом смысле театральные подмости будут пустовать до тех пор, пока подлинный мастер не утвердит в театре новые принципы, которые увлекут за собой грядущее поколение.

V

Стало быть, это я исполнен твердой веры в будущее нашего театра. Теперь я больше не согласен с тем, что современная критика права, утверждая, будто натурализм на сцене невозможен, и я попытаюсь рассмотреть, при каких условиях, видимо, восторжествует там это литературное направление.

Нет, не верно, что театру предстоит остаться неизменным, не верно, что существующие ныне условности и есть непременные условия его существования вообще. Повторяю: все движется, и движется в одном и том же направлении. Нынешние драматурги будут превзойдены; неужели они и впрямь столь самоуверенны, что полагают, будто достигли вершин драматической литературы? То, о чем они лишь лепетали, другие скажут во весь голос; и при этом устои театра не будут поколеблены, наоборот, перед ним откроется более широкий и прямой путь. Во все времена от-

рицали возможность поступательного движения, представителям нового поколения отказывали в праве совершать то, чего не сделали их предшественники, утверждали, что у новичков неостанет для этого сил. Но такие утверждения свидетельствовали только о бесплодном гневе, о слепоте и слабости. Эволюции, совершающиеся в обществе и в литературе, обладают несокрушимой мощью; они с легкостью преодолевают самые трудные препятствия, которые считались неодолимыми. Не важно, что сегодня театр таков, каков он есть, – завтра он станет таким, каким ему надлежит быть. И когда эта метаморфоза произойдет, она всем покажется естественной.

Тут я вступаю в область дедукции, и поэтому не считаю, что мои высказывания и впредь будут обладать научной достоверностью. Пока я опирался на факты, я утверждал. Отныне я удовольствуюсь тем, что буду строить предположения. Эволюция в театре происходит, это бесспорно. Но отклонится линия его развития влево или же она отклонится вправо? Этого я не знаю. На сей счет можно только рассуждать, не более того.

Впрочем, условия существования у театра всегда будут особые. Роман, не стесненный узкими рамками, быть может, останется основным орудием нашего века, театр же будет следовать за ним и дополнять его влияние. Отнюдь не следует забывать о чудесных возможностях театра, о его непосредственном воздействии на зрителей. Лучшего средства пропаганды не найти. Роман читают у камелька, читают в несколько приемов, терпеливо мирясь с подробными опи-

саниями; а драматург-натуралист должен прежде всего сказать себе, что ему придется иметь дело не с отдельным читателем, а со множеством зрителей, которые требуют ясности и лаконичности. По-моему, принципы натурализма не противоречат ни лаконичности, ни ясности. Надо будет только изменить фактуру, осто́в произведения. В романе мы сталкиваемся с постепенным анализом, с тщательным изучением мельчайших подробностей, когда ничто не бывает забыто; на театре анализ должен совершаться быстро, его орудие – реплики и поступки персонажей. Зачастую в произведениях Бальзака одно слово, одно восклицание рисует нам характер героя. Его диалоги сценичны в самом высоком смысле этого слова. Что же касается поступков героев, то они – образец анализа, и анализа, поражающего своей глубиной. Когда в театре избавятся от пустяковых интриг, когда там перестанут заниматься детской забавой, которая состоит в том, что сперва перепутывают все нити, а затем с удовольствием их распутывают, когда пьеса превратится в логический рассказ о реальных событиях, то тем самым будет открыто поле для глубокого анализа, и драматурги станут исследовать взаимное влияние персонажей на события и событий на персонажи. Вот почему я часто говорил, что принципы натурализма вновь заставят нас обратиться к истокам нашего национального театра, к принципам классицизма. Ведь в трагедиях Корнеля, в комедиях Мольера мы находим именно тот постоянный анализ персонажей, которого я требую; интрига здесь на втором плане, пьеса представляет собой подробные рассуждения о характере чело-

века в форме диалога. Но только я хочу, чтобы человека не отделяли от природы, а, напротив, еще глубже погрузили в нее, я хочу, чтобы его изучали в тесной связи с окружающей средой, чтобы анализу подвергались все биологические и социальные причины, которые его определяют. Словом, принципы классицизма представляются мне пригодными при том условии, что они будут дополнены научным методом, и тогда современное общество станут изучать с той же точностью, с какой химия изучает различные вещества и их свойства.

Что касается длинных описаний, характерных для романа, то совершенно очевидно, что их нельзя перенести на сцену. Романисты-натуралисты так много описывают вовсе не из любви к описаниям, в чем их постоянно упрекают, а потому, что принципы натурализма требуют изображать среду, которая обуславливает и дополняет характер персонажа. Для писателей-натуралистов человек – не умозрительное построение, как в XVII веке; для них человек – мыслящее животное, он составляет частицу великой матери-природы и подчиняется многочисленным влияниям среды, в которой вырос и живет. Вот почему описание климата, местности, пейзажа, комнаты, зачастую приобретает первостепенное значение. Романист больше не изолирует своего героя от обстановки, в которой тот действует; и описывает он не из соображений риторики, как это делали дидактические поэты, например, Делиль, – нет, он просто указывает на те реальные условия, в которых действуют люди и совершаются события; писатель поступает так, ибо он хочет

добиться наибольшей полноты анализа, хочет, чтобы его исследование охватывало всю совокупность явлений, чтобы оно воскрешало в представлении читателя реальную жизнь.

Однако зачем переносить описания на театральную сцену, они ведь там уже естественно присутствуют. Разве декорация не есть то же описание? Разве порою она не более точна и не сильнее впечатляет, чем описания, которые мы читаем в книге? Мне возразят, что декорация – всего лишь раскрашенный картон; это верно, но ведь в романе-то мы имеем дело даже не с раскрашенным картоном, а только с бумагой, покрытой типографскими знаками, и тем не менее иллюзия у читателя возникает. За последнее время мы видели у нас в театрах много необычайно выразительных, удивительно правдивых декораций, и теперь уже нельзя отрицать, что художник способен воспроизвести на сцене реальную обстановку действия. Драматические писатели должны полностью использовать возможности театральных художников: ведь драматург создает персонажи и повествует о событиях, а декоратор, следуя его мысли, создаст декорации, которые заменят самые точные описания. Таким образом, драматургу остается только воспользоваться картиной окружающей среды, как поступают романисты, прибегающие для этого к подробным описаниям. Прибавлю еще, что театр всегда, так сказать, наглядно воскрешал жизнь, а поэтому он с самого начала должен был показывать среду. Но только в XVII веке, когда природу не принимали в расчет, когда персонаж был только выразителем какой-либо идеи или чувства, декорации были весьма условными: перестиль

храма, зала дворца, городская площадь. Ныне влияние натурализма привело к тому, что театральные декорации становятся все более точными. Процесс этот идет медленно, но неотвратимо. Я даже усматриваю здесь доказательство того, что уже с начала нашего века натурализм постепенно проникает в театр. Я не могу здесь подробно рассмотреть вопрос о театральных декорациях и бутафории, хочу лишь заметить, что описания не только возможны на сцене, но просто необходимы, они составляют одно из главных условий существования театра.

Я думаю, что можно не говорить о переменах места действия. Единство места не соблюдается уже довольно давно. Драматические писатели подчас охватывают в пьесе целую человеческую жизнь, заставляют зрителя следовать за ними из одного конца света в другой. Здесь безраздельно царит условность, впрочем, в этом смысле она безраздельно царит и в романе, – ведь порою между двумя абзацами книги лежит расстояние в сотню лье. То же самое относится и ко времени действия. И тут приходится «плутовать». События, которые в действительности происходят на протяжении, скажем, двух недель, приходится укладывать в три часа, – именно столько времени читают роман или смотрят пьесу. Нам не дано творить миры, мы творцы с весьма скромными возможностями, мы только анализируем, подводим некоторые итоги, мы почти всегда продвигаемся ощупью; если нам удастся обнаружить хотя бы один луч истины, мы чувствуем себя счастливыми, а другие называют нас гениями.

Перехожу к языку. Утверждают, что театру свойствен особый стиль. И настаивают, что стиль этот должен решительно отличаться от разговорной речи; театральная речь должна быть, дескать, более звучной, более выразительной, патетической, искусно отшлифованной, – видимо, для того, чтобы она сверкала, как алмаз, под огнями хрустальных люстр. В наши дни Дюма-сын слывет выдающимся драматургом. Его остроты пользуются широкой известностью. Они взлетают, как ракеты, и рассыпаются снопами искр, вызывая аплодисменты зрителей. Впрочем, все персонажи в его пьесах говорят одинаковым языком: это язык остроумного парижанина, богатый парадоксами, бьющий на эффект и вместе с тем суховатый и резкий. Я не отрицаю блеска этого языка, но блеск этот недолговечный, а самый язык лишен естественности. Трудно придумать что-либо более утомительное, чем фонтан этих насмешливых фраз. Я предпочел бы язык более гибкий, более натуральный. Пьесы Дюма-сына одновременно и слишком хорошо написаны, и вместе с тем слог в них недостаточно хорош. Подлинными стилистами нашего времени – это авторы романов: безукоризненный, живой и своеобразный слог можно найти только в произведениях Гюстава Флобера и братьев Гонкуров. Попробуйте сравнить прозу Дюма-сына с творениями этих выдающихся прозаиков, и вы убедитесь, что в ней нет ни чистоты языка, ни красочности, ни внутреннего движения. Я хотел бы, чтобы в театре утвердилась отточенная разговорная речь. Разумеется, на сцену нельзя просто перенести обычную беседу с ее повторами, длиннотами, лишними словечками; но

зато там можно сохранить внутреннее движение и естественный тон беседы, своеобразие речи каждого персонажа, ее жизненность, словом, все достоинства живого диалога. Братья Гонкуры проделали любопытный эксперимент такого рода в своей пьесе «Анриетта Марешаль», но произведение это не захотели понять, и его никто не знает. Греческие актеры говорили в медный рупор; во времена Людовика XIV комедианты декламировали текст роли, чтобы придать ему больше торжественности; сегодня ограничиваются тем, что утверждают, будто у театра есть свой язык, более звучный и насыщенный искрометными остротами. Как видите, определенный прогресс достигнут. В один прекрасный день обнаружат, что для театра самый лучший слог – тот, который вернее передает тон разговорной речи, когда каждое слово стоит на своем месте и произносится с должной интонацией. Романисты-натуралисты уже дали нам превосходные образцы диалогов, где все слова необходимы, где нет ничего лишнего.

Остается вопрос о положительных персонажах. Я понимаю, что это весьма важный вопрос. Публика сохраняет ледяную холодность, если не видит на сцене идеальных героев, олицетворяющих собой честность и порядочность. Пьеса, в которой выведены одни только живые персонажи, взятые из действительности, кажется зрителям суровой и мрачной или же приводит их в сильное раздражение. Именно на этой почве натурализму предстоит выдержать трудные битвы. Нам следует набраться терпения. Ныне в умах зрителей совершается тайная работа; под влиянием

духа времени они мало-помалу начинают привыкать к смелым и правдивым картинам действительности, они даже постепенно обретают к ним вкус. В тот день, когда публика уже не сможет долее выносить традиционную ложь, мы будем близки к победе. Произведения прозаиков-натуралистов готовят благодатную почву для этого, приобщая читателей к реальности. Пробьет час, в театре появится гениальный драматург, и он найдет там публику, готовую испытать восторг перед действительно правдивой пьесой. Тогда все будет зависеть от такта и творческой мощи драматурга. И все убедятся, что самые полезные и назидательные уроки можно извлечь из правдивых картин, а отнюдь не из набивших оскомину общих мест, не из бравурных арий, воспевающих добродетель, которые могут доставить удовольствие разве лишь тугоухим.

Итак, две формулы противостоят одна другой: формула натурализма, которая считает, что театр должен изучать и правдиво живописать жизнь, и формула условного искусства, которая считает, что театральное зрелище должно только развлекать, давать пищу для отвлеченных представлений, строиться на законах равновесия и симметрии, подчиняться своду определенных правил. В сущности, все зависит от того, как мы понимаем литературу, в частности, литературу драматическую. Если вы полагаете, что литература должна изучать людей и окружающую их среду, не утрачивая при этом своеобразие, то вы – натуралист; если же вы утверждаете, что литература – это своего рода леса, окружающие здание истины, что писатель должен не столько наблюдать над действитель-

ностью, сколько устремляться в мир вымысла и искусственных построений, то вы – идеалист, ибо настаиваете на том, что искусство невозможно без условностей. Недавно я был глубоко поражен одним фактом. Некоторое время назад в театре Французской Комедии возобновили пьесу Дюма-сына «Побочный сын». И сразу же один из критиков пришел в неописуемый восторг. Его просто занесло. Боже, восклицал он, до чего ж это великолепно сделано, сбито, подогнано, крепко сколочено, отшлифовано! До чего ловко придумана эта пружина действия! Ну, а та? Как искусно она соединена с соседней, одна приводит в движение другую, и все идет как по маслу. И наш критик млеет, он не находит достаточно хвалебных слов, чтобы выразить удовольствие, которое ему доставила эта ловко построенная пьеса. Можно подумать, что он говорит о заводной игрушке, о пирамиде из кубиков, и он с гордостью разбирает ее на составные части, а потом воздвигает вновь. Меня же пьеса «Побочный сын» оставляет холодным. Почему бы это? Неужели я глупее критика? Не думаю. Все дело в том, что у меня нет вкуса к игрушечным делам мастеров, зато мне всего милее правда. В самом деле пьеса эта построена по всем правилам театральной механики. А мне бы хотелось видеть в ней подлинную жизнь, жизнь, полную трепета, во всей ее широте и мощи, во всем ее многообразии.

И хочу прибавить: мы дождемся, что в театр придет настоящая жизнь, как она уже пришла в роман. Мнимая логика современных пьес, их симметрия, равновесие, которое они сохраняют в пустоте, опираясь на положения, почерпну-

тые в обветшалой метафизике, не устоят перед естественной логикой событий и персонажей, взятых из реальной жизни. И театр искусственных построений уступит место театру наблюдения. Как совершится эволюция? Ответ даст завтрашний день. Я попытался предугадать ее ход, но действовать предоставляю гениальному драматургу. Выше я уже говорил о своем конечном выводе: наш театр либо будет натуралистическим, либо его вообще не будет.

Теперь, когда я попробовал кратко изложить свои идеи, могу ли я, по крайней мере, надеяться, что мне больше не станут приписывать то, чего я никогда не говорил? Неужели и впредь будут усматривать в моих критических замечаниях до смешного раздутое тщеславие, отвратительное стремление уязвить своих собратьев по перу? Я всего лишь солдат, убежденный защитник истины. Если я ошибаюсь, то мои суждения налицо, они напечатаны на бумаге; через полстолетия меня, в свою очередь, будут судить и, если я того заслужу, обвинят в несправедливости, в слепоте, в неуместной запальчивости. Я заранее принимаю приговор будущего⁵⁴.

ТЕМА 7. СИМВОЛИЗМ ВО ФРАНЦИИ И БЕЛЬГИИ (КРАТКИЙ ОБЗОР)

Я.А. Пескова, Е.С. Седова

⁵⁴ Золя, Э. *Натурализм в театре* / Э. Золя. – URL: http://hp2.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Zola_Naturalisme.htm.

**Роль символов в стихотворении Поля Верлена
«ЛУННОЕ СИЯНЬЕ»⁵⁵**

*Символ – это слияние нашей души
с предметами, пробудившими наши
чувства, вымысел, который упразд-
няет для нас время и пространство.
Ш. Морис О религиозном смысле поэзии (1893)*

Поль Верлен (*Paul Marie Verlaine*, 1844–1896) – один из основоположников символизма во Франции. В его лирике образы-символы позволяют запечатлеть переходные состояния души, природы и мироздания в целом. Верленовский «пейзаж души» показывает отношение тождества «души» и «природы», «души» и «вещи». Лирика Верлена словно подсказывает те или иные настроения. Для анализа нами было выбрано стихотворение Поля Верлена «Лунное сиянье» (фр. *Clair de lune*) из сборника «Галантные празднества» (*Fêtes galantes*, 1869).

Лунное сиянье

У вас душа – изысканный пейзаж,
Где пляшут маски, вьются бергамаски,
Бренча на лютях и шутя, – глаза ж

⁵⁵ Пескова, Я.А. Роль символов в стихотворении Поля Верлена «Лунное сиянье» / Я.А. Пескова, Е.С. Седова // Язык. Культура. Коммуникации. – 2016. – № 1. – URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/398>

У всех печальны сквозь прорезы маски.

И, воспевая на минорный тон
Восторг любви, сердцам любезный юным,
Никто на самом деле не влюблен,
И песня их слита с сияньем лунным,

С печальным, нежным, что мечтать зовет
В широких кронах соловьев несмелых
И сладко плакать учит водомет,
Меж мраморов колеблющийся белых.

Пер. Г. Шенгели

Стихотворение П. Верлена содержит множество образов-символов, в которых заключена Идея текста, скрыта некая Тайна. Как отмечает Г.К. Косиков, «проникновение в символ есть не что иное, как его неустанное и бесконечное истолкование, ибо бесконечны символические переливы смысла, проистекающие из переливов самого бытия, его целокупной “истины”»⁵⁶.

Такие образы, как маски, лютня, водомет, лунное сияние напоминают галантные сцены в духе рококо. Можно предположить, что сборник «Галантные празднества» является своеобразным поэтическим подражанием живописной манере Антуана Ватто и Франсуа Буше. Изображение галантных сцен на фоне «облагороженной» природы (регу-

⁵⁶ Косиков, Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Г.К. Косиков // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – Москва: Изд-во МГУ, 1993. – С. 11. – ISBN 978-5-211017-58-0.

лярного парка, украшенного мраморными статуями, фонтанами, четкими аллеями), охоты, парковых свиданий и прочего – все это характерно для мастеров рококо. В «Галантных празднествах» Верлен вступает в игру с читателем, возникает иллюзия правдоподобия и реальности. Поэт словно желает передать психологический смысл картин Ватто и Буше. Он показывает, как тонко и динамично взаимодействуют друг с другом внешнее и внутреннее. Главное для П. Верлена состоит в преодолении условности жанра галантных празднеств, его декоративности и внешней живописности.

«У вас душа – изысканный пейзаж...» – так начинается стихотворение «Лунное сиянье». Празднику, внешнему веселью поэт противопоставляет уединенный уголок природы, где человек поддается размышлениям, остается наедине с собой или с тем, кто ему близок. Образы, связанные с весельем, содержат расширительный смысл и значение. Так, например, *маска* является символом трансформации, защиты, опознавания, маскировки. Древнейший смысл ее символики заключался в том, что она выражала сверхъестественную силу; «шаман, надевший маску, становился воплощением духа, которого она изображала»⁵⁷. Кроме того, маска может являться символом тайны и иллюзии. В западно-

⁵⁷ Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – Москва: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – С. 214. – ISBN 5-8183-0049-8.

европейском искусстве она аллегорически изображала обман, порок и ночь.

Отметим, что трагические и комические маски использовались в древнегреческой драме. Зритель видел лишь слепок, но не лицо актера, поэтому мимика из игры была полностью исключена. Характер действующего лица определялся именно маской, которую надевал актер: хохочущей, скорбной, умиротворенной и т. д.

Маска выступает символом преобразования, изменения и одновременно сокрытия, тайны⁵⁸, а также символизирует защиту, трансформацию, опознавание, небытие⁵⁹. Может иметь два значения: унифицирующее и идентифицирующее. Персонаж может быть замаскирован, скрыт в массе других, либо носить маску, отличающую его от всех, идентифицирующую его⁶⁰. В ситуациях, не носящих сакрального характера, маски символизируют внутренние качества, которые обычно скрыты за внешней стороной личности.

В стихотворении Поля Верлена маска выступает символом сокрытия, тайны и маскировки. Душа лирического героя – «изысканный пейзаж, / Где пляшут маски». Карнавальную атмосферу поддерживает бергамаска – оживлен-

⁵⁸ Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н.Н. Рогалевич. – Минск: Харвест, 2004. – С. 36. – ISBN 985-13-2414-0.

⁵⁹ *Тресиддер, Дж.* Словарь символов / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – Москва: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – С. 214. – ISBN 5-8183-0049-8.

⁶⁰ Энциклопедия символики и геральдики. – URL: <http://www.symbolarium.ru>.

ный и очень быстрый танец, часто сопровождаемый мелодией игривого и энергичного характера. Однако окружающее веселье призрачно: «глаза ж у всех печальны сквозь прорезы маски». Отсюда маска лишь личина, за которой скрываются истинные переживания, грусть, одиночество.

Следующий символ, встречающийся в стихотворении, – *лютня*. В Китае – это символ гармонии между правителями и министрами, символ дружбы и блаженства. В христианстве «символизм Орфея и его лютни использовался в первые века нашей эры для изображения последователей Христа и Евангелия»⁶¹. Лютня Орфея олицетворяла гармонию и примирение природных сил. Также лютня – традиционный инструмент влюбленных. У Верлена образ лютни приобретает иной смысл – это символ мнимой любви, обманутых чувств и надежд: «никто на самом деле не влюблен...». Таким образом, в стихотворение входит мотив горечи и разочарования. Дополнением этому служит и песня на «минорный тон», которая «слита с сияньем лунным».

Особую роль в стихотворении П. Верлена играет образ *луны*, который в символистской поэзии является воплощением принципа отражения: «вторичный характер лунного мира обуславливается тем, что луна не обладает своим светом (энергией), не создает его, а лишь отражает и передает

⁶¹ Энциклопедия символики и геральдики. – URL: <http://www.symbolarium.ru>.

свет солнца»⁶². Лунный мир имеет серебряную окраску, в нем нет той многоцветной палитры, которая характерна для солнечного мира.

Луна соотносится с такими понятиями, как женщина, вода, плодородие, смерть, возрождение, ночь. Это образ становления и вечного возвращения, циклических процессов. Символику этого образа отличает выраженная амбивалентность, проявляющаяся в том, что луна одновременно связана и с жизнью, и со смертью⁶³. Это символ глаза ночного, в то время как солнце является глазом дневным. Наряду с солнцем, отражающим порывы сердца и черты характера, луна характеризует общий стиль поведения человека, способна управлять его эмоциями⁶⁴. Вспоминается также новелла Ги де Мопассана «Лунный свет» (*Clair de lune*, 1882; перевод Н. Немчиновой), в которой показано магическое действие луны и ночи на человека. Яростный священник, отрицающий любовь и желающий лишить этого светлого чувства свою племянницу, отправляется на свидание двух влюбленных, чтобы разрушить его, однако лунное сияние настолько его поразило, что «он вдруг позабыл обо всем,

⁶² Стрельникова, А.Б. Отражение национальной ментальности Ф. Сологуба в переводах поэзии П. Верлена / А.Б. Стрельникова // Молодой ученый. – 2011. – № 11. – Т. 1. – С. 201. – URL: <https://moluch.ru/archive/34/3834>.

⁶³ Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н.Н. Рогалевич. – Минск: Харвест, 2004. – С. 223. – ISBN 985-13-2414-0.

⁶⁴ Энциклопедия символики и геральдики. – URL: <http://www.symbolarium.ru>.

взволнованный величавой красотой тихой и светлой ночи»⁶⁵. Он начинает сознавать, что миром правит Любовь.

Другой важный символ в стихотворении Верлена – это *соловей*. Он свидетельствует о муках и экстазе любви. Символизм основан на красоте пения соловья весной, во время брачного периода, «благодаря чему соловей стал метафорическим обозначением поэтов и певцов, а также символом любви во всех ее проявлениях»⁶⁶. Песня этой птицы часто связана как с радостью, так и с болью, как в греческом мифе о Филомеле. Соловьиная песня считается хорошим предзнаменованием, но разные народы неодинаково трактуют причину виртуозного пения: это может быть любовь, потеря любимой, тоска об утраченном рае или пророчества святых духов⁶⁷. В рассматриваемом нами поэтическом тексте образ соловья заключает в себе как чувства радости, упоения, любви, так и чувства боли, разочарования, ощущение ненужности в этом мире. Вместе с тем образ соловья передает тоску, муки и страдания лирического героя:

⁶⁵ *Мопассан Ги де* Лунный свет: роман, новеллы / Ги де Мопассан; пер. с фр.; предисл. Э. Абсалямовой; примеч. Ю. Данилина. – Москва: Эксмо, 2007. – С. 226. – ISBN 978-5-0409-1915-4.

⁶⁶ *Турскова, Т.А.* Новый справочник символов и знаков / Т.А. Турскова. – Москва: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 632. – ISBN 5-7905-1836-2.

⁶⁷ *Турскова, Т.А.* Новый справочник символов и знаков / Т.А. Турскова. – Москва: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 632. – ISBN 5-7905-1836-2.

«И сладко плакать учит водовет,
Меж мраморов колеблющийся белых».

Водовет (фонтан), из которого непрерывным потоком бьет вода, – символ бессмертия, спасения, духовной вечной жизни⁶⁸. В этом значении фонтан является атрибутом Девы Марии. Его можно рассматривать как источник жизни и бессмертия.

В стихотворении «Лунное сиянье» водовет учит «сладко плакать», что свидетельствует не только о подавленном настроении героя, о его томлении, унынии, физической и моральной усталости от жизни в лживом и лицемерном мире, но и выражает надежду на обретение покоя, тишины, умиротворение души, на будущее спасение.

Образ *мрамора* связан с чем-то устойчивым, вечным. Мрамор символизирует холодность, равнодушие и бесстрашие⁶⁹. В произведении П. Верлена герой выглядит безучастным, не проявляющим интереса к происходящему вокруг него.

Белый цвет (в природе также существуют зеленый, красный и черный мрамор) говорит о чистоте, невинности, правде, свободе и открытости. Однако белый – это также символ смерти, потустороннего мира. Белый мрамор в стихотворении «Лунное сиянье» символизирует очищение,

⁶⁸ Там же, – С. 714.

⁶⁹ Толковый словарь / под ред. Д.Н. Ушакова. – URL: <http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=30856>.

дневной свет, вечность, что совпадает с идеалами, упованиями, мечтами и надеждами лирического героя.

Таким образом, символика имеет большое значение для понимания скрытого смысла произведения, его идеи. Верлен показывает «пейзаж души». Образы-символы, используемые автором, многогранны и многозначны, скрывают тайну. В своем анализе мы попытались приоткрыть завесу этой тайны.

ТЕМА 8. АНГЛИЙСКИЙ ЭСТЕТИЗМ. ТВОРЧЕСТВО ОСКАРА УАЙЛЬДА

М. Нордау «Вырождение» (глава 3 «Эготизм»)⁷⁰ ***(фрагмент)***

Присмотримся теперь к идеальному декаденту, рисуемому столь любовно и обстоятельно Гюисмансом в книге «A rebours». Но сначала несколько слов об авторе этой поучительной книги. Гюисманс представляет тип истеричного субъекта без всякой самостоятельности, т.е. склонного под-

⁷⁰ Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. –
URL: http://az.lib.ru/n/nordau_m/text_1892_entartung.shtml

чиняться любому внушению. Он начал литературную карьеру фанатичным подражанием Золя и написал ряд романов и повестей, в которых (как, например, в «Марте») превзошел своего учителя в скабрёзности. Затем он вдруг, переменив взгляды, что также составляет явный признак истеричности, стал неистово нападать на Золя, как и вообще на натурализм, и подражать демонистам, в особенности Бодлеру. Впрочем, в одном он остался себе верен – в своей скабрёзности.

Его «A rebours» нельзя назвать романом. Тут нет ни фабулы, ни действия. Это скорее жизнеописание одного человека с его привычками, симпатиями и антипатиями, взглядами на всевозможные вопросы, преимущественно художественные и литературные. Этот человек – последний отпрыск старинного французского герцогского рода и зовется Дезесентом. Он слабого телосложения, малокровен, нервозен, словом, наследовал слабосилие истощенного рода. «В последние два столетия члены этого рода женились только между собой и таким образом истощили последние остатки силы. В их крови преобладала лимфа». Герой книги Гюисманса получил воспитание у иезуитов, рано лишился родителей, растратил значительную часть своего состояния бессмысленными кутежами, наводившими на него только скуку, и скоро бросил общество, так как оно стало ему невыносимо. «Его презрение к людям все возрастало. Он, наконец, понял, что мир, по большей части, состоит из мошенников и дураков. Он не надеялся больше встретить в других своего томления, своей ненависти, встретить другую душу,

склонную предаваться деятельной развинченности (!)... Изможденный, недовольный, возмущенный пустотой мыслей, которыми он обменивался с другими, он стал везде скучать и зашел так далеко, что постоянно делал себе надрезы на коже и страдал от патриотического и социального вздора, подносимого ежедневно газетами своим читателям... Он мечтал о художественной Фива-иде, удобной пустыне, неподвижном и тепловатом ковчеге, в котором он мог бы укрыться далеко от вечного потопа человеческой глупости». Он осуществил мечту: продал свои имения, образовал из остатков состояния ежегодный доход в 50 000 фр., купил дом на уединенном холме в некотором отдалении от маленькой деревушки и устроился в нем по своему вкусу.

«Искусственное представлялось Дезесенту отличительным признаком человеческого духа. Время природы, – говорит он, – миновало. Отвратительным однообразием пейзажей и небес она истощила окончательно внимательное терпение утонченных людей. Какое вульгарное зрелище представляют люди, предающиеся исключительно своим профессиям; какую узость ума проявляет торговка, торгующая все одним товаром, как однообразна торговля деревьями и лугами, как повседневен склад гор и морей!»

Таким образом, он изгоняет все естественное и окружает себя искусственным. Он спит днем и встает только вечером, чтобы ночью в ярко освещенных комнатах своего дома сидеть, читать, мечтать. Он никогда не выходит из дома; он никого не видит; даже старый слуга и его жена, ведущие его хозяйство, справляют всю работу, когда он спит,

так что никто не показывается ему на глаза. Он не получает ни писем, ни газет, не узнает ничего о внешнем мире. Аппетита у него никогда нет, но когда изредка проголодается, «он макает кусок жаркого, намазанный каким-то особенным маслом, в чашку чая (какая гадость!) чистой смеси Си-а-фаюна, Мо-ю-тана и Ханского, разных сортов желтого чая, доставленных из Китая в Россию с экстраординарными караванами».

Его столовая «походила на каюту с маленьким окном, в виде слухового». Эта каюта помещалась в другой комнате, окно которой находилось как раз напротив слухового окна каюты. В пространстве между стеной комнаты и стенкой каюты был устроен аквариум, так что дневной свет, проникая в каюту, должен был пройти через стекло закрытого окна и сквозь слой воды. Иногда, когда Дезесент случайно вставал уже после обеда, он через водопроводные трубы выпускал воду из аквариума, наполнял его чистой водой, которую окрашивал цветными эссенциями, чтобы таким образом получить по желанию впечатление зеленых, желтых, облачных и серебристых тонов, свойственных рекам, смотря по состоянию неба, большей или меньшей силе солнечных лучей, облачности, – словом, смотря по сезону и погоде. Тогда ему казалось, что он действительно находится в каюте, и он с любопытством следил за странными, снабженными часовым механизмом рыбами, плававшими мимо стекла слухового окна и застревавшими в искусственной траве, или же он вдыхал запах дегтя, вдуваемый в комнату, и рассматривал развешенные по стене олеографии, которые, как в ка-

бинетах Ллойдов, изображали морские пароходы, совершающие рейсы в Вальпараисо и Ла-Плату.

Но эти механические рыбы – не единственное наслаждение герцога Дезесента, так глубоко презирающего «глупость и пошлость людей». Когда он хочет доставить себе особенное удовольствие, он сочиняет и исполняет «вкусовую симфонию». С этой целью он заказал ящик, наполненный большим числом бочонков с разными водками. Краны этих бочонков могут посредством особого приспособления открываться и закрываться одновременно, и под каждым краном стоит крошечная рюмка, в которую при открытии крана падает одна капля. Этот ящик назван Дезесентом его «вкусовым органом». «Орган находился в действии. Регистры с надписями “флейта”, “горн”, “небесный голос” были открыты. Дезесент пил то одну, то другую каплю, наигрывал себе внутренние симфонии, достигая во рту таких же ощущений, какие мы испытываем ухом при музыке. Каждая водка соответствовала, как он утверждал, звуку того или другого инструмента; терпкий кюрасо, например, – кларнету, звук которого кисловат и мягок, как бархат, кюммель – гобою, оглушительный звук которого гнусит; мятная и анисовая водка – флейте, так как они одновременно и сладки, и пряны, мягки и резки; для дополнения оркестр киршвассер бешено трубил, джин и виски рвали небо пронзительными звуками корнет-а-пистона и тромбона, а хиосраки и мастик гремели цимбалами и барабанами по слизистой оболочке рта со страшной силой ударов грома». <...>

Дезесент не только слышит музыку водок, но и воспринимает носом цвет запахов. Наряду с вкусовым органом у него есть носовая картинная галерея, т.е. большое собрание бутылок со всевозможными эссенциями. Когда ему наскучили вкусовые симфонии, он принимается за носовую музыкальную пьесу. «Он сидел в кабинете у письменного стола... У него была легкая лихорадка, он мог приняться за работу... Своей прыскалкой он окружал себя запахом амброзии, лаванды и душистого горошка; таким образом он получал впечатление луга; в этот луг он вводил смесь запаха туберозы, флёрдоранжа и миндаля, и тотчас же появлялась искусственная сирень, а липы колыхались, распространяя по земле бледный свой аромат... В эту декорацию, нарисованную крупными штрихами, он вдувал легкий дождь человеческого и почти кошачьего запаха, напоминавшего запах юбок и возвещавшего напудренную и набеленную женщину; стефанотиса, айапана, оппонакса, саркантуса и прибавлял намек серинги, чтобы придать этой искусственной жизни белил естественный цвет облитой потом улыбки (!) и веселья, разыгрывающегося при ослепительных лучах солнца».

Мы видим, следовательно, как рабски Гюисманс придерживается в своей болтовне о чае, водках и запахах основного правила парнасцев, что писатель должен пользоваться специальными лексиконами. Гюисманс, несомненно, изучил прейскурранты разных фирм, чтобы поразить читателя своей ученостью.

Но обратимся снова к роману. Понятно, что при таком образе жизни Дезесент заболел. Его желудок не принимает никакой пищи, и, благодаря этому, он достигает апогея в любви к искусственному: он вынужден питаться клизмами из пептона, следовательно, способом, прямо противоположным естественному.

Опасаясь утомить читателя, мы пропускаем разные подробности о звуках, воспринимаемых глазом, об орхидеях, которые Дезесент любит, потому что они напоминают ему сочащиеся язвы, прыщи и т.п. Мы приведем лишь некоторые другие особенности вкуса типичных декадентов. «Как самая прекрасная ария, – говорится в романе, – может испойлиться и стать невыносимой, когда ею завладевают шарманки и публика ее напевает, так и художественное произведение, интересующее лжехудожников, не оспариваемое глупцами и вызывающее восторг толпы, утрачивает всякую прелесть для посвященных, становится вульгарным, почти отвратительным».

Ссылка на шарманку – простая уловка, чтобы ввести в заблуждение невнимательного читателя. Если прекрасная ария становится невыносимой, когда ее играют шарманки, то потому, что последние исполняют ее в искаженном виде: шумно, фальшиво, без выражения; но художественное произведение не изменяется от восторга хотя бы и полного профана или от того, что им любовался миллион ничего не смыслящих в искусстве людей. Дело в том, что в приведенной цитате декадент против воли раскрыл нам свою душу. Он на самом деле не имеет никакого понятия об искусстве.

Чтобы знать, как ему отнестись к данному художественному произведению, он поворачивается к нему спиной и присматривается, как к нему относятся другие. Если художественное произведение вызывает восторг, то декадент относится к нему презрительно; если, наоборот, другие относятся к нему равнодушно или им недовольны, то он удивляется ему. Заурядный человек подчиняется в своих мыслях, чувствах, действиях толпе; декадент же – наоборот; оба они несамостоятельны и вынуждены постоянно соотносываться с мнением толпы, но в отличие от заурядного человека декадент – заурядный человек в отрицательном смысле, т.е. и он соотносывается с мнением толпы, но в том смысле, что отрицает все то, что она признает, и постоянно злится в то время, как она по-своему наслаждается. Короче говоря, декадент в своем стремлении отличаться от других людей доходит до мании противоречия и до антиобщественных инстинктов, несколько не наслаждаясь самим художественным произведением.

Дезесент иногда и почитывает. Ему, конечно, нравятся только произведения символистов и парнасцев самого крайнего оттенка, потому что они изображают «последние судороги старого языка, который, постепенно разлагаясь в течение веков, претворился в таинственные понятия и загадочные выражения св. Бонифация и умер...» Но в отличие от латинского языка «во французском этот процесс произошел сразу; великолепный стиль братьев Гонкур и одичалый стиль Верлена и Малларме сталкиваются в Париже, живут одновременно в одной и той же исторической эпохе».

Мы теперь всесторонне познакомились со вкусами типичного декадента. Обратим еще внимание на его нравственные понятия и политическое направление.

У Дезесента есть друг Дегюранд, вздумавший в один прекрасный день жениться. «Основываясь на том факте, что у Дегюранда нет никакого состояния и что приданое его жены равняется приблизительно нулю, Дезесент усмотрел в этом браке бесконечную перспективу смешных страданий». Поэтому (!) он изо всех сил убеждал своего друга свершить эту глупость. И, действительно, случилось неизбежное: новобрачные впали в крайнюю нужду, и дом их оглашался постоянными ссорами и бранью, жизнь стала для них нестерпима, он искал развлечений вне дома, а она – в прелюбодеянии и забвении своей дождливой, однообразной жизни; наконец, они расторгли брачный союз и подали в суд иск о разводе. «Мой план сражения был верен», – сказал себе Дезесент, испытывая удовлетворение полководца, предусмотрительность которого вполне оправдалась на поле битвы».

В другой раз он встречается на улице шестнадцатилетнего бледного и подозрительной наружности парня, который просит у него огня, чтобы закурить вонючую папиросу. Дезесент предлагает ему папироску из душистого турецкого табака, вступает с ним в беседу и узнает, что парень потерял мать, что отец его бьет и что он работает у переплетчика. «Дезесент задумался. “Пойдем выпить”, – сказал он. Они зашли в кафе, и Дезесент велел подать крепкий пунш. Па-

рень пил молча. “Скажи, любезный, – воскликнул вдруг Дезесент, – хочешь сегодня погулять? Я буду платить за тебя”. И он повел несчастного в публичный дом, где его молодость и конфузливость всех удивили. В то время как одна из девушек увела парня, хозяйка спросила Дезесента, отчего ему вздумалось привести к ним подростка. Дезесент отвечает: “Я просто подготавливаю убийцу. Этот парень еще не тронут и достиг возраста, когда кровь начинает кипеть. Он мог бы ухаживать за девушками своей среды и остаться честным... Но, приведя его сюда, знакомя его с роскошью, о которой он не имел понятия и которая глубоко запечатлится в его памяти, потому что я намерен ему доставлять это удовольствие каждые две недели, я его приучу к наслаждениям, недоступным его карману. Предположим, что потребуются три месяца, чтобы он втянулся в них... Ну вот, по прошествии этих трех месяцев я откажу ему в деньгах, которые пока будут платить тебе вперед за него. Тогда он начнет красть, чтобы иметь возможность приходить сюда... Я надеюсь, что он решится и на убийство, если внезапно появится хозяин имущества, которое он пожелает стибрить. Тогда цель моя будет достигнута. Я создам, насколько мне позволяют мои средства, разбойника, врага этого отвратительного общества, грабящего нас». Дезесент расстается в этот вечер с опороченным парнем, сказав ему на прощанье: «Теперь ступай себе... Делай другим, чего ты не желаешь, чтобы они тебе делали. С этим правилом ты далеко уйдешь. Спокойной но-

чи! Но я надеюсь, что ты не окажешься неблагодарным и что я скоро прочту что-нибудь о тебе в судебных отчетах».

Дезесент видит из окна, что деревенские ребятишки дерутся из-за куска черного хлеба с сыром. Он зовет тотчас же своего лакея, приказывает ему намазать бутерброды и сопровождает приказание следующими словами: «Брось бутерброды ребятишкам; слабые будут искалечены сильными, не получают своей доли, и, кроме того, родители избьют их, когда они придут домой с фонарями под глазом и с разорванными штанами. Это даст им представление о жизни, их ожидающей».

Когда Дезесент думает об обществе, у него вырывается из груди следующий возглас: «Развалишься ли ты, наконец, общество! Умрешь ли ты, наконец, старый мир!»

Чтобы удовлетворить законное любопытство читателя, мы прибавим, что нервы Дезесента окончательно развинчиваются и что врач настоятельно требует, чтобы он вернулся в Париж, в общество людей. Второй роман Гюисманса «*Là bas*» («Там») посвящен описанию жизни Дезесента в Париже. Тут он составляет биографию Жилия де Ре, знаменитого злодея XV столетия, убившего из сладострастия многих женщин (на него указывает Моро де Тур в книге о половой извращенности, и это указание, конечно, не пропало бесследно для демонистов, вообще невежественных, но жадно читающих все, что специально касается эротомании). Понятно, Гюисманс пользуется жизнью героя, чтобы наполнить свой роман картинами неслыханного разврата. Кроме того,

он в этом романе останавливается на мистицизме декадентов: Дезесент становится набожным, но в то же время посещает с истеричной женщиной «черную обедню» и т.д. Я не стану знакомить читателя с этой глупой и омерзительной книгой, так как цель моя заключалась только в том, чтобы выяснить человеческий идеал декадентов.

Вот мы имеем пред собой передового человека, о котором мечтают Бодлер и его ученики и которому они стараются подражать; физически он болен и слаб, в психическом отношении он прожженный негодяй и невообразимый идиот, убивающий время тем, что выбирает изысканные обои для своих комнат, наблюдает за механическими рыбами, принимает к различным запахам и попивает водку. Лучшее, что он может придумать, – это бодрствовать ночью, спать днем и макать мясо в чай. Любовь и дружба ему недоступны. Эстетические его склонности проявляются в том, что он внимательно следит за вкусами других и избирает то, что им не нравится. Полнейшая его неспособность к приспособлению проявляется в страданиях, причиняемых ему всяким соприкосновением с внешним миром. Источник этих страданий он переносит, конечно, на других людей и ругает их, как сапожник, называет все человечество мошенниками и дураками и изрыгает страшные анархистские проклятия. Этот глупец считает себя гораздо лучше других, и его глупость равняется разве только его самообожанию. У него 50 000 фр. дохода, и без них он бы погиб, потому что сам не мог бы заработать ни

гроша. Это – паразит, остановившийся на самой низкой ступени развития; ему пришлось бы умереть от голода, если бы он был беден и общество не поместило его из неуместного сострадания в какое-нибудь заведение для идиотов.

Дезесент Гюисманса представляет собой декадента с преобладающим извращением всех инстинктов; чистейший же эгоизм психопата, совершенно не способного к приспособлению...

ТЕМА 10. НЕОРОМАНТИЗМ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВВ.

Интересные факты о романе Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ» и описанных реалиях времени⁷¹

- «Морские разбойники в жизни часто награждали друг друга **меткими прозвищами**, обычно по внешности или чертам характера. Известны пираты Монбар Истребитель и Александр Железная Рука. Оливье Левассёра за

⁷¹ *Стивенсон, Р.Л.* Остров сокровищ / Р.Л. Стивенсон; пер. с англ. Н. Чуковского. – Москва: Лабиринт Пресс, 2014. – 186 с. – ISBN 978-5-9287-2526-6.

стремительные нападения прозвали Стервятником. В команде Стида Боннета были славные моряки Джеймс Трещотка и Деревянная Башка. Пираты питали слабость к устращающему черному цвету и прозывались так: Черный Барт, Черный Сэм, Черная Борода и Черный Пес (в облике черной собаки, по народному поверью, являлся людям сам дьявол).

• **Ром** – любимый напиток пиратов. Изобрели его в XVI веке рабы на сахарных плантациях острова Барбадос, поэтому ром долгое время называли «барбадосской одой». При производстве сахара оставался сладкий сироп. Поначалу его просто выливали, но позже стали подвергать брожению и выдерживать в дубовых бочках. Так появился ром, который пришелся по вкусу не только обитателям Вест-Индии, но и европейцам. В плавании без рома было не обойтись. Он очень долго хранился, в отличие от вина и пива. А главное, ром добавляли в пресную воду, чтобы обеззаразить ее (в пути она быстро портилась). Ромом грелись, лечили болезни, промывали раны. Но он был и причиной гибели моряков в пьяных драках. «Пей, и дьявол тебя доведет до конца» – так пели в любимой песне Билли Бонса.

• **Желтый Джек** – это название (на морском языке) желтой лихорадки, вирус которой в тропиках переносили комары. После укуса комара сначала человек чувствовал себя совершенно здоровым, но потом желтело лицо, начинался жар, появлялась тошнота, а через несколько дней изнурительной болезни наступала смерть. Лекарств от страшного недуга не было, и во многих тропических экспедициях от этой болезни погибала едва ли не половина команды.

• **Черную метку**, скорее всего, Стивенсон выдумал. В истории морского разбоя черная метка не упоминается. Говорят, пираты Карибского моря вручали провинившемуся товарищу игральную карту – пикового туза. Это означало смертный приговор, в лучшем случае – изгнание. Но вероятнее, разбойники обходились без лишних церемоний и попросту дрались.

• **Хокинс, он же Трелони** – знаменитый пират и работяга. Подобно своему сподвижнику Фрэнсису Дрейку за отважное служение короне он был возведен в рыцари. Давая персонажам книги такие имена, как Джим Хокинс и сквайр Трелони, Стивенсон иронизирует над лицемерием английских властей. В XVI в., когда морской разбой был выгоден, пиратов поощряли, а в веке XVIII – жестоко преследовали.

• **Зачем на корабле нужна бочка с яблоками?** Команду «Испаньолы» действительно баловали. В те времена мало кто знал о том, что лук, чеснок, лимоны, яблоки и другие богатые витамином С продукты спасают от цинги – самого опасного морского недуга. Страдавшие от него не могли ни есть, ни двигаться: болели и кровоточили десны, ныли мышцы. Цинга погубила тысячи моряков. В числе первых капитанов, которые начали с ней бороться, был Джеймс Кук. В одно из плаваний он взял запас квашеной капусты. Моряки поначалу терпеть ее не могли, зато никто за время пути не заболел.

• **Как пираты тратили награбленное?** Пираты обычно не вкладывали свою долю добычи в собственное дело, как

Джон Сильвер, а пускали деньги на ветер, как слепой Пью. Каждый разбойничий поход грозил стать последним. Так зачем экономить? В порту пираты гуляли напрапалу. Деньги быстро оседали в карманах трактирщиков, карточных шулеров и портовых красавиц. И не раз вчерашние богачи к утру оставались без рубахи. Такая разгульная жизнь манила неопытную молодежь, и многие юнцы охотно присоединялись к разбойничьей команде.

• **Мог ли пират стать членом парламента?** Джентльмен удачи вполне мог добиться высокого положения в обществе, правда за пару веков до Джона Сильвера. В XVIII в. разоблаченного пирата ждал один конец – виселица. Зато в XVI в. К бесстрашным и предприимчивым разбойникам относились с большим уважением, особенно если те делились с государственной казной сокровищами, захваченными у врагов Англии. Так, Фрэнсис Дрейк, выходец из семьи фермера, прославился своими победами над испанцами в Вест-Индии. Он отправился по велению Елизаветы I в кругосветное путешествие, вернулся сказочным богачом и был посвящен самой королевой в рыцари. Не менее храбро грабил испанцев другой знаменитый пират – Генри Морган. За что и был в итоге назначен вице-губернатором Ямайки.

• **Среди пиратов было немало первооткрывателей.** После первого известного науке кругосветного плавания Магеллана второе и третье совершили в 1577–1580 и в 1586–1588 гг. английские пираты Фрэнсис Дрейк и Томас Кавендиш. Правда, странствовали они не из любви к просвещению, а ради наживы. На рубеже XVII и XVIII веков пи-

рат и ученый Уильям Дампир трижды обогнул земной шар. Этот подвиг в конце XVIII века повторил профессиональный путешественник Джеймс Кук, но уже в чисто научных интересах.

- **Настоящий остров сокровищ** существовал. Это был Пинос, который находился неподалеку от Кубы. Три столетия подряд он служил пиратской базой. Разбойники приплывали туда, чтобы запастись едой и пресной водой. А еще там можно было починить корабль. Пинос – это в переводе с испанского «остров сосен». Это единственное место в Карибском море, где, как на острове Сокровищ, растут сосновые леса. Кстати, на Пиносе тоже есть холм под названием Подзорная труба. Еще одно известное разбойничье пристанище – остров Кокос в Тихом океане. Говорят, здесь спрятал свои несметные сокровища пират Генри Морган. Клада пока никто не нашел, хотя Кокос – крошечный остров примерно 8 км длиной и 3 км шириной.

- **Морские сувениры** нашли отражение в романе. Даже ученые к XVIII в. знали об океане и его обитателях совсем мало. Простые моряки – и того меньше. Чтобы объяснить все странное и страшное, они населяли воды выдуманными существами. А чтобы уберечься от несчастья, следовали многочисленным приметам:

- Нельзя выходить в море в пятницу, иначе быть беде.
- Нельзя свистеть в море: изменится ветер или разгряется буря.
- Ступать с берега на корабль можно только правой ногой.

- Если носить золотую серьгу в ухе, глаза станут зорче.
- Если закрыть повязкой здоровый глаз, он потом будет лучше видеть в темноте.
- Если при строительстве корабля под мачту положить серебряную монету, она отведет беды и принесет удачу в бою.

• **Сильвер говорил, что ходил в команде капитана Ингланда.** Среди людей Ингланда и в самом деле был здоровенный одноногий детина, известный, кстати, одним благородным поступком. Красноречие одноногого пирата спасло от гибели отважного капитана Макрэ. Тот противостоял пиратам в тяжелом неравном бою, но почел разумным спасти остатки команды и скрыться на берегу. Позже, зная, что разбойники объявили щедрую награду за его поимку, Макрэ имел достаточно храбрости по собственной воле явиться на борт пиратского корабля и просить, чтобы ему возместили хотя бы часть убытков, так как его люди остались даже без смены одежды. Разбойники были настроены враждебно и разорвали бы благородного капитана на части, если бы в этот миг обвешанный пистолетами моряк с деревянной ногою не заявил, что плавал прежде под началом Макрэ и никому не позволит и пальцем его тронуть. Капитана отпустили с миром, дали ему старый пиратский корабль и множество тюков одежды в придачу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественный процесс эпохи переходности – интересный и разноплановый, новаторский с точки зрения проблемно-тематической, эстетической, стилистической и т.д. Период рубежа XIX–XX века знаменует завершение классического этапа, романтизма и реализма, и представляет собой качественно новый этап в истории литературы. Происходит как обогащение классического реализма, появляются новые, оригинальные художественно-эстетические системы – это натурализм, символизм, импрессионизм, неоромантизм и заявившие о себе в начале 1900-х годов авангардистские тенденции.

Разнообразные социально-исторические процессы, происходившие на рубеже веков, безусловно, оказали сильное влияние на литературный процесс – это изменения в социальной сфере, урбанизация, промышленный рост, разного рода политические и классовые конфликты, рост рабочего движения, распространение реформистских и социалистических идей и т.д. Новые исторические реалии, открытия в различных областях знаний (Ч. Дарвин, З. Фрейд, К. Бернар, А. Эйнштейн и др.) обогатили тематику и проблематику художественных произведений (социальная фантастика Г. Уэллса, проблемные пьесы представителей «новой драмы», натуралистические романы братьев Гонкуров и Э. Золя

и т.д.). Философские, психологические и социальные теории (О. Конт, И. Тэн, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, А. Бергсон, Г. Спенсер и др.) оказали влияние на эстетику писателей изучаемого периода.

На рубеже веков актуализируется тесное сближение литературы с наукой (творчество Г. Уэллса, Э. Золя и др.), органично и многообразно проявилось взаимодействие литературы с другими видами искусства (живописью, музыкой, театром). Писатели используют в своих произведениях множество разных «измов», обогащая свой стиль; активно обращаются к теме искусства, к образам творческих личностей (литераторам, живописцам, музыкантам), к их духовным поискам и драматичным судьбам (например, Жан-Кристоф из романа-реки Р. Роллана, Клод Лантье из романа Э. Золя «Творчество», архитектор Сольнес из пьесы Г. Ибсена «Строитель Сольнес», Керри Мибер из романа Т. Драйзера «Сестра Керри», Мартин Иден из одноименного романа Дж. Лондона и др. О природе искусства и творчества размышляют в своих стихах парнасцы, символисты А. Рембо, П. Верлен, С. Малларме, Э. Верхарн.

Литературная панорама рубежа веков отличается исключительным разнообразием литературных жанров, форм, стилей – от традиционных до новаторских и экспериментальных. В целом художественно-эстетический опыт представителей литературы и культуры рубежа XIX–XX века богат и многообразен. Обращение к нему оправдано при изучении следующих периодов истории мировой литературы.

В данном учебно-методическом пособии представлена лекционная часть курса истории зарубежной литературы рубежа XIX–XX века. Продолжением будет учебно-практическое пособие с подробными планами семинарских занятий, перечнем контрольных работ, творческих заданий для самостоятельного выполнения, рекомендациями по подготовке к зачету.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Адмони, В.Г.* Генрих Ибсен: Очерк творчества / В.Г. Адмони. – Ленинград, 1989.

2. *Акимова, О.В.* Этика и эстетика Оскара Уайльда: уч. пособие / О.В. Акимова. – Санкт-Петербург, 2008. – ISBN 978-5-91419-019-1.

3. *Аникст, А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988.

4. *Аствацатуров, А.А.* Феноменология текста: игра и репрессия / А.А. Аствацатуров. Москва, 2007. – ISBN 5-86793-516-7.

5. *Ауэрбах, Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – ISBN 5-7914-0042-X.

6. *Гиленсон, Б.А.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учебник и практикум для вузов / Б.А. Гиленсон. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. – ISBN 978-5-534-02754-9. – URL: <https://urait.ru/bcode/511935>.

7. *Дьяконова, Н.Я.* Стивенсон и английская литература XIX в. / Н.Я. Дьяконова. – Ленинград, 1984.

8. *Жук, М.И.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / М.И. Жук. – URL: <https://lit.wikireading.ru/13470>

9. *Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв.* / отв. ред. М.Ю. Давыдова. – Москва: РГГУ, 2001. – ISBN 5728104088.

10. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие.* В 2 т. / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 1. – ISBN 978-5-7695-5077-5.

11. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие.* В 2 т. / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 2. – ISBN 978-5-7695-5078-2.

12. *Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов* / под ред. Л.Г. Андреева. – Москва, 2000. – ISBN 978-5-534-15558-7.

13. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по специальности 021700 – Филология* / под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – Москва: Academia; Санкт-Петербург: СПбГУ. Филол. фак., 2004. – ISBN 5-87594-018-2.

14. *История литературы США. Том 4. Литература последней трети XIX века. 1865–1900.* – Москва: ИМЛИ РАН, 2003. – ISBN 5-9208-0192-1.

15. *История литературы США. Том 5. Литература начала XX века.* – Москва: ИМЛИ РАН, 2009. – ISBN 978-5-9208-0319-1.

16. *Косиков, Г.К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни»* / Г.К. Косиков. – URL: http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Baudelaire.htm

17. «Литературный гид: Шарль Бодлер – 200 лет» // Иностранная литература. – № 7. – 2021. – ISBN 0130-6545.
18. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А.Н. Николюкина. – Москва: НПК Интелвак, 2001. – ISBN 5-93264-026-Х.
19. Нордау, М. Вырождение. – URL: http://az.lib.ru/n/nordau_m/text_1892_entartung.shtml
20. Пескова, Я.А. Роль символов в стихотворении Воля Верлена «Лунное сиянье» / Я.А. Пескова, Е.С. Седова // Язык. Культура. Коммуникации. – 2016. – № 1. – URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/398>
21. Проскурнин, Б.М. История зарубежной литературы XIX века: западноевропейская реалистическая проза / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – Москва: Наука, 1998. – ISBN 978-5-89349-065-7.
22. Пузиков, А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузиков. – Москва, 1981.
23. Савельев, К.Н. Английский декаданс: французский фактор / К.Н. Савельев. – URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev/>
24. Савельев, К.Н. Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография / К.Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2007. – ISBN 5-867-815-28-5.
25. Савельев, К.Н. Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» / К.Н. Савельев // Проблемы культурологии, философии и искусствоведения. – 2007. – № 1. – С. 141–147. – URL: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2007_1/Saveliev/22.pdf

26. *Словарь терминов изобразительного искусства*. – URL: <http://www.decadence.ru/faq/izo.php>

27. *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / пер. с фр.* – Москва, 1998. – ISBN 5-250-026-68-0.

Учебное издание

СЕДОВА ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

ISBN 978-5-907611-72-6

Работа рекомендована РИС ЮУрГГПУ

Протокол № 27, 2022 г.

Издательство ЮУрГГПУ

454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Редактор Л.Н. Корнилова

Технический редактор Н.А. Усова

Подписано в печать 12.12.2022

Формат 60*84 /16

Объем 14,07 усл. п.л. (8 уч.-изд. л.)

Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ЮУрГГПУ

454080 г. Челябинск, пр-т Ленина, 69.