

Е.С. Седова

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

ПРАКТИКУМ

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Челябинский государственный педагогический университет»

Е.С. Седова

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

ПРАКТИКУМ

Челябинск
2016

УДК 8И(076)
ББК 83.3(0)5я7
С 28

Седова, Е.С.

История зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков [Текст]: практикум / Е.С. Седова. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2016. – 239 с.

ISBN 978-5-906777-82-9

Практикум содержит в себе материалы к практической части курса «История зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков» для студентов 3 курса филологического факультета по направлению Педагогическое образование; уровень образования – бакалавриат, профильная направленность Русский язык. Литература.

Практикум включает программу курса, подробные планы практических занятий, материалы к занятиям, задания к семестровым контрольным работам, библиографические списки по каждой теме и по курсу в целом, вопросы к зачету, а также рекомендации по освоению материала. Издание может быть рекомендовано при подготовке к практическим занятиям, организации самостоятельной работы студентов очного отделения.

Рецензенты: О.А. Толстых, канд. филол. наук, доцент
М.Д. Данчинова, канд. филол. наук, доцент

ISBN 978-5-906777-82-9

© Е.С. Седова, 2016
© Издательство Челябинского
государственного педагогиче-
ского университета, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Содержание курса.....	8
Планы практических занятий	
Занятие 1. Новелла Ги де Мопассана «Пышка».....	31
Занятие 2. Контрольная работа по сборнику Ш. Бодлера «Цветы зла».....	49
Занятие 3. «Драмы ожидания» М. Метерлинка («Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри»)....	56
Занятие 4. Символистская пьеса М. Метерлинка «Синяя птица» (1908).....	82
Занятие 5. Социально-философская фантастика Г. Уэллса.....	87
Занятие 6. Роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея».....	89
Занятие 7. Нора Хельмер и Норма Марш: проблема независимого характера (драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» и У.С. Моэма «Земля обетованная»).....	99
Занятие 8. Интеллектуальная драма Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца».....	124
Занятие 9. Роман Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ» (1883).....	130
Занятие 10. Рассказы Джека Лондона «Закон жизни» и «Любовь к жизни».....	136
Занятие 11. Роман Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна» (1884).....	144
Занятие 12. Итоговое занятие по курсу.....	145
Рекомендуемая литература	146
Требования к зачету и вопросам	151
Семестровые контрольные работы	155
Терминологический минимум.....	158
Дополнительные материалы.....	159

ВВЕДЕНИЕ

Включенная в учебный план III курса филологического факультета дисциплина «История зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков» 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 веков идет с учетом предшествующих традиций, а также имеет выход в литературу и культуру двадцатого столетия.

Изучаемая литературная эпоха рубежа веков является переходной с историко-культурной точки зрения. Изучение литератур порубежного периода позволяет отчетливее выявить динамику литературного процесса, его внутреннюю противоречивость, диалогичность и синтетичность. Данный период конца XIX – начала XX веков 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». Практические занятия по курсу истории зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков – важный этап в освоении цикла учебных дисциплин, охватывающих мировой литературный процесс в его историко-теоретическом освещении.

В данном учебном пособии выстроена система практических занятий и представлены необходимые материалы для их эффективного и интересного проведения, помимо анализа художественного текста привлекаются для обсуждения материалы культурологического плана. Содержание и тематика занятий определяются рабочей программой дисциплины для студентов-бакалавров, обучающихся по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (профиль – Русский язык. Литература).

Для освоения дисциплины по плану предусмотрено 30 часов лекций, 24 часа практических занятий, 54 часа для самостоятельной работы студентов. Форма итогового контроля – зачет. Срок изучения дисциплины – один семестр.

Цель курса – осмыслить как общие закономерности развития мирового литературного процесса конца XIX – начала XX веков, так и его национальное своеобразие. Выявить оригинальность изучаемого литературного периода можно лишь соотнося его как с предшествующей, так и с последующей литературной эпохой. Отсюда в процессе чтения курса важным является показать как специфику литературного процесса на рубеже XIX–XX веков, так и его преемственность по отношению к литературе предшествующего периода (реализм). С этой целью предусмотрены постоянные отсылки к материалу курса зарубежной литературы XIX века.

Цель практикума – помочь студентам при подготовке к практическим занятиям и зачету по окончании освоения курса. Данное издание, кроме подробных планов практических занятий, включает также необходимые материалы для их успешной подготовки (статьи, фрагменты из художественных текстов, трактатов, теоретических работ), а также задания к семестровым контрольным работам, библиографические списки по каждой теме и по курсу в целом, вопросы к зачету и весь необходимый набор рекомендаций по освоению материала.

Во вступительном *разделе «Содержание курса»* перечислены изучаемые темы, дается необходимая информация об авторе и его творчестве, даны источники для дальнейшей проработки материала, включая информационное сопровождение (документальные и/или художественные фильмы и пр.).

Раздел «Планы практических занятий» включает 12 занятий, 11 из которых посвящены анализу одного или нескольких литературных произведений изучаемого периода. Последнее занятие является итоговым.

В отборе материала для занятий 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 представителей.

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 (практическое занятие 7: Ибсен – Моэм – Стриндберг), интересных фактов, расширяющих рамки текста (практические занятия 6, 9, 11).

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

6. Подготовить базу для научно-исследовательской работы (подготовка докладов).

Заключительное 12-е занятие является обобщающим и включает итоговый контрольный тест и собеседование по прочитанным текстам. На *собеседовании* преподаватель проверяет примерную степень готовности студента к зачету и знание текстов, но не на уровне мелочей и подробностей, а на уровне

знания сюжета, умения выявить проблематику прочитанного произведения, пересказать яркие эпизоды и сцены, в которых наиболее полно раскрывается обсуждаемая проблема и характер персонажа. Для удобства предлагается вести *читательский дневник*, в котором были бы зафиксированы имена героев, сюжетные линии, понравившиеся цитаты и пр. Читательский дневник составляется каждым студентом индивидуально, как ему удобно.

В следующем разделе *«Рекомендуемая литература»* собраны списки обязательных для чтения художественных произведений, стихотворений для заучивания наизусть, а также теоретические работы по курсу: учебники, пособия, монографии и другие материалы.

В разделе *«Требования к зачету и вопросы»* представлены зачетные вопросы, охватывающие материал изучаемого периода. Многие вопросы пересекаются с темами практических занятий, что значительно облегчает подготовку студента к зачету.

Раздел *«Семестровые контрольные работы»* содержит задания для домашней и аудиторной работы по курсу. Задания носят творческий характер и, думается, будут интересны студентам в ходе выполнения.

«Терминологический минимум по курсу» включает список терминов, необходимых для освоения изучаемой дисциплины. Их значение можно найти в учебниках по курсу, в словарях литературоведческих терминов. В лекционной части также освещается ряд терминов, которые будут зафиксированы студентом при составлении конспекта.

«Дополнительные материалы» включают материалы для самостоятельной работы и подготовки к зачету, вопросы для самопроверки по статьям.

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

ТЕМА 1. ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦИИ 50–60-х ГОДОВ XIX ВЕКА

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)* как новый этап французской реалистической прозы 50–60-х годов XIX века. Философско-эстетические взгляды писателя: 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.

Роман «Госпожа Бовари»: история создания, проблематика, система образов, новаторство. Новый характер конфликта – на основе психологической индивидуальности; новые приемы психологической характеристики. Образы Эммы и Шарля в контексте проблем иллюзии и действительности, личности и общества. Процесс формирования характера героини, его обусловленность воспитанием, средой, обстоятельствами. Эмма как «книжный герой», двойственное отношение автора к героине.

Эмма Бовари как тип и символ. Система взаимоотношений: Эмма и Шарль Бовари, Эмма и Родольф Буланже, Эмма и Леон Дюпюи. Мастерство психологического анализа, внимание автора к детали. Вл. Набоков о романе Флобера.

Значение новаторских достижений реализма Флобера для дальнейшего развития французского и мирового литературного процесса XIX–XX вв.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 403–413 (гл. 18).

2. *История зарубежной литературы XIX века: учебник* / под ред. Е.М. Апенко. – М., 2001. – С. 177–186.

3. *Мозэм С.* Флобер и «Madam Bovary» / С. Мозэм. – Киев: Наукова думка, 1984.

4. *Набоков В.* Гюстав Флобер: «Госпожа Бовари» / В. Набоков // Иностранная литература. – 1997. – № 11.

5. *Набоков В.* Гюстав Флобер: «Госпожа Бовари» [Электронный ресурс] / В. Набоков. – Режим доступа: http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Nabokov_Flaubert.htm.

6. *Проскурнин Б.М.* История зарубежной литературы XIX века: западноевропейская реалистическая проза / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – М.: Наука, 1998. – С. 236–289.

7. *Пузиков А.И.* Идеиные и художественные искания Флобера / А.И. Пузиков // Пузиков А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. – М., 1981. – С. 69–126.

ИНФОРМАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ: фрагменты из фильма «Мадам Бовари» (реж. Тим Файвел; Великобритания, США, 2000).

ТЕМА 2. ПРЕДДЕКАДАНС. ПОЭТИЧЕСКАЯ ГРУППА «ПАРНАС». ТВОРЧЕСТВО Ш. БОДЛЕРА

Поэтическая группа «Парнас» и ее философско-эстетические принципы. Манифесты парнасской школы: предисловие к поэтическому сборнику Л. де Лиля «Античные стихотворения», сборник статей Т. Готье «Новое искусство». Художественное творчество группы «Парнас»: новаторские достижения сборников «Античные стихотворения» Л. де Лиля, «Эмали и камеи» Т. Готье. Преддекадентские тенденции в лирике парнасцев.

Шарль Пьер Бодлер (1821–1867). «Ужас перед жизнью и восторг жизни» – двойственность личности и творчества Ш. Бодлера. Проблема традиции и новаторства в сборнике «Цветы зла». Смысл названия и философские основы сборника. Особенности архитектоники. Значимость вступления. Дуализм мировосприятия: «сплин» и «идеал». Тема бунта и бегства. Проблема поэта и поэзии («Альбатрос», «Продажная муза», «Больная муза», «Маяки», «Красота» и др.). Особенности любовной лирики Бодлера, три концепции ее научного осмысления (биографическая, католическая, декадентская). Природа «безнравственности» Бодлера. Проблема метода в сборнике «Цветы зла» (использование в реалистических целях эстетики символизма, натурализма, эстетизма, романтизма). Преддекадентская философская концепция человека и бытия.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Балашов Н.* Легенда и правда о Бодлере / Н. Балашов // Бодлер Ш. Цветы зла / Н. Балашов. – М., 1970.
2. *Верлен П.* Шарль Бодлер / П. Верлен. – Иностранная литература. – № 10. – 2014.

3. *Горбунов А.М.* Бодлер Ш. / А.М. Горбунов // Сквозь даль веков. Из сокровищницы зарубежной поэзии / А.М. Горбунов. – М., 1975. – С. 317–322.
4. *История зарубежной литературы XIX века: учебник* / под ред. Е.М. Апенко. – М., 2001. – С. 202–212.
5. *Косиков Г.К.* Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» / Г.К. Косиков // Готье Т. Эмали и камни: сборник / сост. Г.К. Косиков. – М., 1989. – С. 5–28.
6. *Косиков Г.К.* Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» [Электронный ресурс] / Г.К. Косиков. – Режим доступа: http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Gautier.htm.
7. *Косиков Г.К.* Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» / Г.К. Косиков // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер / Г.К. Косиков. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 5–40.
8. *Косиков Г.К.* Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» [Электронный ресурс] / Г.К. Косиков. – Режим доступа: http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Baudelaire.htm.
9. *Приходько И.С.* Бодлер и барокко: в 2 т. Т. 2 / И.С. Приходько // Русское литературоведение в новом тысячелетии: мат-алы IV-ой Междунар. конф. – М.: Таганка, 2005. – С. 173–176.
10. *Сартр Ж.-П.* Бодлер / Ж.-П. Сартр (любое издание).
11. *Яшенькина Р.Ф.* Из истории зарубежной литературы 1830–1870-х гг. Зарубежная поэзия 1830–1870-х гг. (Генрих Гейне, Шарль Бодлер, Уолт Уитмен): учеб. пособие / Р.Ф. Яшенькина, Б.М. Проскурнин; Перм. ун-т. – Пермь, 2009. – С. 63–89.

ТЕМА 3. СВОЕОБРАЗИЕ КУЛЬТУРЫ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ «РУБЕЖА ВЕКОВ»

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. Характеристика основных литературных направлений. **Натурализм** (Э. Золя, Г. и Ю. Харт, А. Хольц, Г. Гауптман). Биологический детерминизм и теория наследственности. Концепция среды. **Импрессионизм** во французской живописи (К. Моне, О. Ренуар, Ф. Базиль, А. Сислей, Э. Дега и др.). Проблема литературного импрессионизма. **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.). Генезис и эстетика французского **символизма** (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме и др.). **Эстетизм** как характерное явление западноевропейской литературы конца XIX в. Культ красоты О. Уайльда. Специфика **реализма**

на рубеже XIX–XX вв. (Ги де Мопассан, М. Твен. Дж. Лондон, Р. Роллан, А. Франс и др.)

Значение литературы изучаемого периода для развития литературного процесса XX в.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

См. *Рекомендуемая литература по курсу*

ТЕМА 4. ФРАНЦУЗСКИЙ НАТУРАЛИЗМ. ТВОРЧЕСТВО ЭМИЛЯ ЗОЛЯ

Философия позитивизма О. Конта и культурно-историческая школа И. Тэна (теория «трех факторов»), идея единой методологии естественных и гуманитарных наук (Э. Ренан). Развитие экспериментальной психологии (Шарко, Бернар).

Натурализм как школа и художественный метод. Утверждение тождества законов, управляющих развитием природы и общества. Принцип детерминизма («раса», «среда», «наследственность», «момент»). Натуралистическая поэтика. Принцип фактографичности и документального письма, роль очерка, репортажа. Внимание к внешней, материальной стороне бытия, описанию среды, акценту на наследственной составляющей характера героев. Использование импрессионистической техники.

Литературный феномен *братьев Гонкур (Эдмон де Гонкур, 1822–1896; Жюль де Гонкур, 1830–1870)*. Начало творчества. Занятия историей. Исторический метод братьев Гонкур. Роман «Жермини Ласерте»: фрагментарность образной картины действительности, отказ от общих планов, объяснений и комментариев. Особенности творческого метода писателей.

Эмиль Золя (1840–1902) – глава французского натурализма. Эстетические взгляды Золя (сборники литературно-критических работ «Экспериментальный роман», 1880; «Наши

драматургии», 1881; «Натурализм в театре», 1881; «Романисты-натуралисты», 1881). Концепция «экспериментального романа» Золя. Бальзак в оценке Золя. Общественно-политическая позиция Золя в «деле Дрейфуса». Золя-журналист.

Натуралистические физиологические романы Золя «Тереза Ракен» (1867) и «Мадлен Фера» (1868). Традиции Гонкуров в «Терезе Ракен». «Тереза Ракен» как реализация концепции «экспериментального романа» Золя.

Цикл «Ругон-Маккары» (1871–1893) – вершина творчества Золя. Замысел и структура цикла. Традиция «Человеческой комедии» Бальзака в «Ругон-Маккарах». «Карьера Ругонов» (1871) как пролог цикла. Антиклерикальная тема в романе «Завоевание Плассана» (1874). «Западня» (1876) – первое в творчестве Золя полотно народной жизни. Двойственность мотивировки судьбы Жервезы и Купо. Роман «Нана» (1880).

«Жерминаль» (1885) – роман о пробуждении народного сознания. Место романа в цикле «Ругон-Маккары». Особенности поэтики романа: сочетание натуралистической описательности с романтической метафоричностью и импрессионистской установкой на передачу оттенков и полутонов.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 412–438 (гл. 19).

2. *Владимирова М.М.* Романый цикл Э. Золя «Ругон-Маккары»: Художественное и идейно-философское единство / М.М. Владимирова. – Саратов, 1984.

3. *История зарубежной литературы XIX века: учебник / под ред. Е.М. Апенко.* – М., 2001. – С. 81–84 (о натурализме в целом), С. 186–195 (о Золя).

4. Пузиков А.И. Жизнь Золя / А.И. Пузиков // Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузиков. – М., 1981. – С. 275–575.

ИНФОРМАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ: презентация с картинами Г. Курбе, Э. Мане, фотографиями Ф. Надара.

ТЕМА 5. ДЕКАДАНС В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ «РУБЕЖА ВЕКОВ»

Декаданс как культурологическое понятие, как тип мироощущения и как эстетическая система. Происхождение и смысл термина «декаданс». Философские основы и специфика декаданса. Пессимизм декаданса. Переживание кризиса европейской культуры и цивилизации. Утрата веры, критика просветительских иллюзий, «руссоистского мифа» и рационализма.

Декаданс как общее наименование кризисных явлений в культуре конца XIX – начала XX вв., мироощущение, для которого характерны крайний индивидуализм, пессимизм, неприятие жизни, эскейпизм. Роман Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884) – «библия» европейского декаданса. Образ Дез Эссента как тип декадента.

Общественная и культурная атмосфера «конца века» (*fin de siecle*). «Воля к власти» Шопенгауэра и теория сверхчеловека Ницше. Идеалистические поиски Божественной Красоты и интуитивизм А. Бергсона, ощущения страха, отчаяния, пессимизма, тоски, эскапизма. Фетишизация искусства, интерес к аномальному, исключительно-чувственному, декоративности. Место и роль символизма в декадансе.

СИМВОЛИЗМ: мировидение, метод, эстетика. Литературный символизм – один из главных симптомов культурологического сдвига, центральное творческое явление эпохи декаданса.

Символистское двоемирие, разрыв между явленным, феноменальным миром и миром идеальным. Преемственность романтической и символистской философии символа. Символ как сфера познания, а также самопознания в творчестве, установление интуитивного и ассоциативного соответствия между предметами и явлениями, способность символа сопрягать «все во всем», открытость символа, множественность его интерпретаций и его потенциальная неисчерпаемость. Принцип суггестивности в символистской поэзии, отказ от описательности, музыкальность стиха.

Литературные статьи и манифесты символизма. Основные представители. Специфическое место импрессионизма в декадансе. Основные принципы и техника. Манифесты поэтического символизма (Мореас, Малларме, Валери).

Символистская драма. Эксплуатация театральной условности. Средства экспрессии в символистском театре, отказ от сюжетности, интриги, своеобразии персонажей. Сценическое время и пространство, визуализация символа.

Морис Полидёр Марі Бернар Метерлінк (1862–1949) – реформатор европейской драмы и создатель концепции символистского театра. Метерлинк о задачах творчества («Сокровище смиренных», «Мудрость и судьба»). Сближение спектакля и поэзии, понятие мистерии, несовпадение «внутреннего» и «внешнего» действия, развитие традиции «комедии дель арте». Специфика метерлинковской театральности. Значение творчества Метерлинка для европейского театра (фон Гофмансталь, экспрессионистская драма, Пиранделло).

Поэзия символизма. **Поль-Мари Верлен (1844–1896).** Характеристика основных поэтических сборников Верлена («Сатурнические стихотворения», 1866; «Галантные празднества», 1869; «Добрая песня», 1870; «Романсы без слов», 1874; «Мудрость», 1881). Связь Верлена с импрессионистической традицией. Верленовский «пейзаж души». Стихотворение «Поэтическое

искусство» – манифест литературного импрессионизма. Лирический герой Верлена.

Необычайная интенсивность творческого становления и развития **Жана Николя Артюра Рембо (1854–1891)**. Ранние стихотворения Рембо («Офелия», «Сидящие», «Руки Жан-Мари», «Спящий в ложбине»). Концепция поэта-ясновидца. Усиление трагических мотивов в поэзии Рембо в середине 1871 года. Своеобразие символа в лирике Рембо (на примере стихотворения «Пьяный корабль»). Ассоциативность образа в сонете «Гласные». Декадентские мотивы в книгах «Озарения» (1872) и «Пребывание в аду» (1873). Творческий кризис Рембо и отказ от литературного творчества.

Стефан Малларме (1842–1898) – теоретик символизма. Концепция поэта и поэзии в сборнике «Отклонения» (1897). Малларме в поисках «чистого» поэтического языка. «Герметизм» Малларме («Гробница Эдгара По», «Проза для Дез Эссента»). Образ поэта в сонете «Лебедь» (1885).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев Л.Г.* Импрессионизм / Л.Г. Андреев. – М., 1980.
2. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века:* учебник для вузов / под ред. В.М. Толмачёва. – М., 2003.
3. *Креспель Ж.-П.* Повседневная жизнь импрессионистов, 1863–1883 / Ж.-П. Креспель. – М., 1999.
4. *Савельев К.Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография / К.Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2007.
5. *Савельев К.Н.* Английский декаданс: французский фактор [Электронный ресурс] / К.Н. Савельев. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev/>.
6. *Савельев К.Н.* Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» / К.Н. Савельев // Знание. Понимание. Умение.

Научный журнал Московского гуманитарного университета. – № 1. – С. 141–147. – 2007.

7. *Савельев К.Н.* Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» [Электронный ресурс] / К.Н. Савельев. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2007_1/Saveliev/22.pdf.

8. *Словарь терминов изобразительного искусства* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.decadence.ru/faq/izo.php>.

9. *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка* / пер. с фр. – М., 1998.

Поэзия французского символизма

1. *Андреев Л.Г.* Феномен Рембо / Л.Г. Андреев // Рембо А. Произведения в стихах и в прозе. – М., 1988.

2. *Андреев Л.Г.* Французская поэзия конца XIX – начала XX века / Л.Г. Андреев // Зарубежная литература XX века: учебник для вузов / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000. – С. 67–87.

3. *Балашов Н.И.* Рембо и связь двух веков поэзии / Н.И. Балашов // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М., 1982.

4. *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма / А. Белый. – М., 1994. – Т. 2.

5. *История зарубежной литературы XIX века: учебник* / под ред. Е.М. Апенко. – М., 2001. – С. 223–230.

6. *Каре Ж.-М.* Жизнь и приключения Артура Рембо / Ж.-М. Каре. – СПб., 1994.

7. *Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон / Г.К. Косиков // Поэзия французского символизма. – М.: Изд-во МГУ, 1993.

8. *Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон [Электронный ресурс] / Г.К. Косиков. – Режим доступа: <http://www.libfl.ru/mimesis/txt/lotreamon1.php>.

9. *Мурашкинцова Е.Д.* Верлен и Рембо / Е.Д. Мурашкинцова. – М., 2001.

10. *Обломиевский Д.Д.* Артюрь Рембо / Д.Д. Обломиевский // Французский символизм. – М.: Наука, 1973. – С. 183–227.

11. *Птифис П.* Артюрь Рембо / П. Птифис. – М., 2000. – (ЖЗЛ).

12. *Толмачев В.* О границах символизма [Электронный ресурс] / В. Толмачев. – Режим доступа: http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Tolmachev_symbolism.htm.

13. *Шенгели, Г.* Поль Верлен (1844–1896) / Г. Шенгели // Верлен Поль. Избранное. – М., 1996. – С. 5–24.

ИНФОРМАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ: художественное чтение стихотворений символистов Жераром Филиппом, музыка импрессионизма (Дебюсси, Равель), интерактивный диск «Лувр», художественно-документальный фильм «Импрессионисты» (реж. Т. Данн, BBC, 2006), передача «Гении и злодеи. Артюрь Рембо», художественный фильм «Полное затмение» (Франция, Великобритания, Бельгия, 1995; режиссер – А. Холланд), документальный сериал «Импрессионисты с Тимом Марлоу».

ТЕМА 6. АНГЛИЙСКИЙ ЭСТЕТИЗМ. ТВОРЧЕСТВО ОСКАРА УАЙЛЬДА

Предтечи английского эстетизма. Прерафаэлитское братство (ПРБ): смысл названия, ярчайшие представители, 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).

Óscár Fínгал О'Флáрти Уйллс Уáйльд (1854–1900) как теоретик «искусства для искусства». Эссе О. Уайльда «Упадок лжи» (1890), предисловие к роману «Портрет Дориана Грея» (1890) и эссе «Критик как художник» (1890) – манифесты эстетизма.

Влияние Дж. Рёскина и У. Пейтера на формирование эстетических воззрений Уайльда. Уайльд и прерафаэлиты. Сотрудничество Уайльда в «Пэлл-Мэлл газетт». Книга «Замыслы» (1891) – изложение эстетического кредо Уайльда. Уайльд об «упадке лжи». Уайльд о соотношении искусства и действительности. Оценка эстетической позиции Золя.

Периодизация творчества Уайльда. Уайльд-поэт. Краткая характеристика поэтического сборника «Стихотворения» (1881). Традиции прерафаэлитов, парнасцев и импрессионистов в сборнике. Жанр литературной сказки в творчестве Уайльда (сборники «Счастливый принц», 1888; «Гранатовый домик», 1891). Неоромантические черты в сказках Уайльда.

Драматургия Уайльда. Декадентские мотивы в одноактной драме «Саломея» (1893). Трактровка библейского мифа в пьесе. Реалистические черты в комедиях Уайльда («Идеальный муж», 1895; «Как важно быть серьезным», 1895).

Поздний Уайльд. Отход писателя от эстетизма. Культ страдания в «De Profundis» (1897) и в «Балладе Рэдингской тюрьмы» (1898). Б. Шоу о творчестве Уайльда.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Акимова О.В.* Этика и эстетика Оскара Уайльда: учеб. пособие / О.В. Акимова. – СПб., 2008.

2. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия:* учеб. пособие для студ-ов вузов, обучающихся по специальности 021700 – Филология / Л.В. Сидорченко; под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – М.: Academia; СПб.: СПбГУ. Филол. фак., 2004.

3. *Ланглад, де Жак* Оскар Уайльд, или Правда масок / Жак де Ланглад. – М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 1999. – (ЖЗЛ).
4. *Образцова, А.Г.* Волшебник или шут? Театр О. Уайльда / А.Г. Образцова. – СПб., 2001.
5. *Пальцев, Н.* Художник как критик. Критика как искусство. Эстетика Оскара Уайльда: в 2 т. Т. 2 / Н. Пальцев // Уайльд О. Избранные произведения. – М., 1993.
6. *Парандовский, Я.* Король жизни: Жизнеописание Оскара Уайльда / Я. Парандовский. – М., 1990.
7. *Савельев К.Н.* Английский декаданс: французский фактор [Электронный ресурс] / К.Н. Савельев. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev/>.
8. *Савельев К.Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография / К.Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2007.
9. *Соколянский М.Г.* Оскар Уайльд: Очерк творчества / М.Г. Соколянский. – Киев; Одесса: Лыбидь, 1990.
10. *Элман Р.* Оскар Уайльд: Биография / Ричард Элман. – М., 2000. – (Серия «Литературные биографии»).

Подборка произведений прерафаэлитов ¹

1. Уильям Россетти. Братство прерафаэлитов
2. Уильям Хант. Прерафаэлитизм и Братство прерафаэлитов
3. Джон Рёскин. Художники-прерафаэлиты
4. Данте Россетти. Колдовской сад
5. Данте Россетти. Стихи
6. Уильям Моррис. Как я стал социалистом
7. Уильям Моррис. Стихи
8. Россети К. Стихи: Иностранная литература. № 9. 2005; № 12. 2012.

¹ Пункты 1–7 см. в журнале: Иностранная литература. № 5. 2013.

ИНФОРМАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ: презентация, «О. Уайльд: превратности одной судьбы» (документальный фильм из цикла Biography), передача «Гении и злодеи. Оскар Уайльд», художественные фильмы «Как важно быть серьезным» (реж. О. Паркер, Великобритания, 2000), «Идеальный муж» (реж. О. Паркер, Великобритания-США, 1999), альбом с живописью прерафаэлитов и О. Бердслея.

ТЕМА 7. «НОВАЯ ДРАМА» В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Расцвет драматургии на рубеже XIX–XX веков. 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 века.

Генрих (Хенрик) Иоганн Ибсен (1828–1906). Драматургия Ибсена и становление литературного норвежского языка. Общая логика творчества, эволюция от своего рода «бури и натиска» к символизму и неоромантизму в пьесах 1890-х годов. Проблема героя в ранних пьесах Ибсена по мотивам скандинавской старины. Реалистические пьесы Ибсена 1870–1890-х годов. Пьеса «Привидение»: особенности конфликта, система образов пьесы, проблема метода. Шоу об Ибсене как создателе «проблемной драмы». Восприятие Ибсена в России (А. Чехов, В. Мережковский, А. Блок, И. Анненский, А. Белый). Ибсен в русском театре.

Джордж Бернард Шоу (1856–1950) – крупнейший представитель западноевропейской «новой драмы». Фабианство Шоу. Журналистская деятельность Шоу («Сент-Джеймс Газетт», «Уорлд», «Дейли Кроникл»). Эстетические взгляды писа-

теля. Критика Шоу предшествующей драматургической традиции. Влияние Ибсена на Шоу. Книга Шоу «Квинтэссенция ибсенизма» (1891). Проблема идеала. Оценка Шоу творчества Г. Ибсена в книге. Шоу как продолжатель ибсеновской драматургической традиции.

Цикл «Неприятные пьесы» (1898). Общая характеристика цикла (проблема видимости и сущности, социальный критицизм, публицистичность, сатирическая направленность, преодоление внешнего драматизма «старой» драмы). Диалектическая сложность и реалистическая многомерность образа в пьесе «Дом вдовца» (1892). Пьеса «Профессия миссис Уоррен» (1894): диалектика характеров и понятий, обстоятельность ремарок, прием «дискуссии», гротеск и парадокс в пьесе.

Цикл «Приятные пьесы» (1898). Этическая проблематика цикла. Конфликт «идеалистов» и «реалистов».

«Три пьесы для пуритан» (1901). Смысл названия цикла. Парадоксы самопознания личности в пьесе «Ученик дьявола» (1897).

Комедия «Пигмалион» (1913). Мифологическая реминисценция в названии пьесы. Тема творчества в комедии.

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

Юхан Август Стриндберг (1849–1912). Стриндберг о задачах театра (предисловие к «Фрёкен Юлии»). Стриндберг и Ницше. Особенности натурализма в ранних пьесах; конфликт между «женским» и «мужским» началом («Отец»), амбивалентность человеческой природы («Фрёкен Юлия»).

Герхарт Гауптман (1862–1946). Проблема творческого метода Гауптмана. Сочетание натурализма с элементами критического реализма в драме «Перед восходом солнца». Своеобразие и художественная функция ремарок в пьесах Гауптмана. Влияние символизма на драматургию Гауптмана.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Аникст А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988.
2. *Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв.* / отв. ред. М.Ю. Давыдова. – М.: РГГУ, 2001. – С. 319–353 (общая характеристика), С. 354–361 (Ибсен), С. 361–368 (Гауптман), С. 368–373 (Метерлинк), С. 373–379 (Уайльд и Шоу).
3. *Зарубежная литература XX века: учебник для вузов* / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000. – С. 24–67.
4. *Зарубежная литература XX века: учебник для вузов* / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000. – С. 24–67.
5. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студ-ов высш. учеб. заведений* / под ред. В.М.Толмачёва. – М., 2003. – С. 76–108.
6. *История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XIX века.* – Кн. 3: Англия. Скандинавия. Восточная Европа. – Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 2004. – С. 109–130.

Г. Ибсен

1. *Адмони В.Г.* Генрих Ибсен: Очерк творчества / В.Г. Адмони. – Л., 1989.
2. *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б.И. Зингерман. – М., 1979.
3. *Неустроев В.П.* Литература скандинавских стран (1870–1970) / В. Неустроев. М., 1980. – С. 46–65.
4. *Храповицкая Г.Н.* Ибсен и западноевропейская драма его времени / Г.Н. Храповицкая. – М., 1979.

Б. Шоу

1. *Балашов П.С.* Художественный мир Бернарда Шоу / П.С. Балашов. – М., 1982.
2. *Гражданская З.Т.* Бернард Шоу: очерк жизни и творчества / З.Т. Гражданская. – М.: Просвещение, 1979.
3. *Образцова А.Г.* Драматургический метод Бернарда Шоу / А.Г. Образцова. – М., 1965.
4. *Образцова А.Г.* Б. Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков / А.Г. Образцова. – М., 1974.
5. *Пирсон Х.* Бернард Шоу / Х. Пирсон. – М.: Терра-Кн. клуб, 1998.

А. Стриндберг

1. *Неустроев, В.П.* Литература скандинавских стран (1870–1970) / В.П. Неустроев. – М., 1980. – С. 46–65.
2. *Неустроев В.П.* Стриндберг. Драма жизни / В.П. Неустроев // Литературные очерки и портреты. – М., 1983.

ИНФОРМАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ: фильм «Кукольный дом» (реж. П. Гарленд, Великобритания, 1973), спектакли.

ТЕМА 8. НЕОРОМАНТИЗМ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Специфика английского неоромантизма. Сложность в определении понятия. Основные черты. Неоднородность неоромантизма в Англии. Жанровые предпочтения английских неоромантиков: приключенческий (Дж. Конрад, Г. Хаггард, Р. Киплинг, Р.Л. Стивенсон), исторический (Р.Л. Стивенсон), детективный (А. Конан-Дойл, Г.К. Честертон) роман.

Роберт Льюис Стивенсон (1850–1894). Эстетические взгляды писателя (эссе 70-х и 80-х годов). Стивенсон о роман-

тическом романе (“*romance*”). Роман «Остров сокровищ». Новаторство Стивенсона в жанре приключенческого романа.

Джозеф Редьярд Киплинг (1865–1936). Идея верности цивилизации, «бремени белого человека». Полемика с эстетизмом и символизмом. Экзотический фон, тема встречи культур. Героическое и антигероическое, поэзия и проза Киплинга. «Книга джунглей», сборник «Простые рассказы с гор».

Джозеф Конрад (настоящее имя – Теодор Юсеф Конрад Коженёвский, 1857–1924). Судьба писателя, своеобразие его положения в английской литературе. Проблематика книг Конрада, своеобразие героики. Тема «сердца тьмы», раскрытия скрытой сущности человеческой природы, идея стойкости. Цивилизация и природа в книгах Конрада. Романтическое и антиромантическое в прозе писателя. Повествовательные приемы Конрада, усвоение его поэтики в литературе XX века.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Долинин А. Редьярд Киплинг, новеллист и поэт / А. Долинин // Киплинг Р. Рассказы. Стихотворения. – Л., 1989.
2. Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX в. / Н.Я. Дьяконова – Л., 1984.
3. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия*: учеб. пособие для студ-ов вузов, обучающихся по специальности 021700 – Филология / Л.В. Сидорченко; под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – М.: Academia; СПб.: СПбГУ. Филол. фак., 2004. – С. 436–451.
4. 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. – М.: Альфа-М, 2006. – С. 489–521.
5. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001 – (статья про неоромантизм).

ТЕМА 9. РОМАН В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

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

Сатира **Анатоль Франса** (*настоящее имя – Жак Анатоль Франсуа Тибо, 1844–1924*). Философские и эстетические основы творчества Франса. Сатирический роман-памфлет «Остров пингвинов». Традиции Рабле и Свифта в творческом усвоении и развитии Франса-сатирика. Основные тенденции романа (антиклерикальная, антимилицаристская, социально-критическая) и их художественное воплощение: разнообразные виды пародии, средства сатирической типизации, фрагментарность композиции, эпизодический характер персонажей. Ирония, гротеск и отточенность стиля Франса. «Остров пингвинов» как философский роман-антиутопия.

Социально-философская фантастика **Герберта Джорджа Уэллса** (*1866–1946*). Формирование личности Уэллса, естественно-научные интересы и занятия журналистикой. Назначение искусства в понимании Уэллса, полемика с Г. Джеймсом. Утопия и антиутопия в уэллсовских романах («Машина времени», «Остров доктора Моро», «Человек-невидимка», «Война миров»).

Понятие «роман-поток» («*roman-fleuve*»). **Ромен Роллан** (*1866–1944*). «Жан-Кристоф» (1904–1912) как «роман-симфония» и «роман-поток»: трехчастная («симфоническая») структура, композиционная диспропорция, обилие вставных эпизодов и лирических отступлений. Тема художника в романе. Образ Жан-Кристофа – «современного Бетховена».

«История семьи» в «Саге о Форсайтах» **Джона Голсуорси** (*1867–1933*). Традиция романа-эпопеи XIX века в творчестве

Голсуорси. Голсуорси и Бальзак, Голсуорси и Теккерей; образ «форсайтизма» в «Саге о Форсайтах». Частнособственническое мировоззрение и деляческая психология Форсайтов в реалистической художественной интерпретации Голсуорси. Критика Форсайтизма в четырех аспектах: в отношении Форсайтов к человеку, во взаимоотношениях друг с другом, в отношении к искусству, в отношении к браку, любви и женщине. Искусство реалистической обрисовки характеров. Принципы типизации. Тонкость психологического письма в изображении «набегов красоты и свободы» (образы Филиппа Босини и Ирэн).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

А. Франс

Фрид Я.В. Анатоль Франс и его время / Я.В. Фрид. – М., 1975.

Г. Уэллс

См. библиографический список к практическому занятию.

Р. Роллан

1. *Асанова Н.А.* «Жан-Кристоф» Р. Роллана и проблема взаимодействия в искусстве / Н.А. Асанова. – Казань, 1978.

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

3. *Пузиков А.И.* Ромен Роллан / А.И. Пузиков // Пузиков А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. – М., 1981. – С. 212–275.

Дж. Голсуорси

1. *Дубашинский И.А.* «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси / И.А. Дубашинский. – М., 1979.

2. *Дюпре К.* Джон Голсуорси / К. Дюпре. – М., 1986.

3. *Тугушева М.П.* Джон Голсуорси / М.П. Тугушева. – М., 1973.

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

ТЕМА 10. АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

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 юмористические рассказы писателя, их фольклоризм, пародийная установка и юмористический колорит. Просветительский идеал «естественного» бытия в «Приключениях Тома Сойера». «Приключения Гекльберри Финна». Образ Миссисипи в романе, его символическое значение. Значение творчества Твена для последующего развития американской литературы.

Джек Лондон (настоящее имя – Джон Гриффит Чейни, 1876–1916). Влияние социалистических идей, концепций Г. Спенсера и Ф. Ницше на формирование писателя. Романтические традиции в творчестве Лондона. Поэтизация Севера в цикле «Северные рассказы». Новаторство писателя в жанре новеллы. Сложность творческого метода писателя – переплетение реалистических, романтических и натуралистических тенденций. Проблема искусства и судьбы художника в романе «Мартин Иден».

Теодор Херман Альберт Драйзер (1871–1945). Раннее творчество писателя. Романы «Сестра Керри» и «Дженни Герхардт» как явление американского критического реализма. Художественная разработка проблем «маленького человека», личности и общества, кризиса «американской мечты». Влияние символизма и натурализма на творческий метод писателя. Самобытность Драйзера – социального критика, психолога, художника.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *История литературы США.* Т.4: Литература последней трети XIX века. 1865–1900. – М.: ИЛИ РАН, 2003.
2. *История литературы США.* Т.5: Литература начала XX века. – М.: ИЛИ РАН, 2009.

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

ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Практическое занятие 1

НОВЕЛЛА ГИ ДЕ МОПАССАНА «ПЫШКА»

*Я вошел в литературную жизнь,
как метеор, и исчезну, как молния.*

Ги де Мопассан

ПЛАН

1. Жизнь и творчество Ги де Мопассана (обзор). Какие сборники Мопассана вам известны?

2. *История создания* новеллы «Пышка». При каких обстоятельствах у писателя возник замысел новеллы? Есть ли реальные прототипы образов Пышки и других персонажей в новелле Мопассана? (*Кто* конкретно послужил прототипами?)

3. Композиция новеллы:

А. Прочитать начало новеллы (*экспозиция*) и ответить на вопросы:

- С описания чего открывает свое произведение писатель?
- Как показана атмосфера города, настроение, в целом жизнь? Какие художественные средства использует Мопассан для изображения? Обратит внимание на использование автором элементов различных «измов» (натурализма, символизма и т.д.).
- Как писатель воспринимает военное поражение своей страны? Какие произведения Мопассана о Франко-прусской войне вам известны?

Б. *Завязка*: сцена в экипаже. Как представлена автором система образов в новелле? Какие художественные средства он использовал для их создания? Для удобства необходимо заполнить таблицу.

Имя героя	Портретная характеристика, биографические сведения (если есть)	Род деятельности	Приемы, используемые автором (ирония, сарказм, контраст...)	Отношение к Пышке в начале новеллы / в конце новеллы

Пышка является центральным персонажем в новелле. Каково авторское отношение к ней?

В. *Развитие действия и кульминация*. Сцена на постоялом дворе: «заговор порядочных людей против Пышки».

- Как ведет себя прусский офицер? Какие условия он выдвигает?
- Где, с вашей точки зрения, кульминация новеллы? Свой ответ аргументируйте.

Г. *Развязка*. Сравните начало и конец новеллы (общий эпизод поглощения пищи). Как ведут себя Пышка и ее спутники в этих эпизодах? Как реализуется авторская позиция в данных эпизодах? В чем заключается драматизм финала? (См. статью А.В. Маркина в «Материалах к занятию».)

4. Сравнительная характеристика новелл Мопассана «Пышка» и «Мадемуазель Фифи». Пышка и Рашель: общие и отличительные черты характеров героинь, как показана судьба каждой, сравнить финалы произведений, подумать над смыслом названия данных произведений.

5. Прочитайте высказывания Ф. Ницше и О. Уайльда о Мопассане. На какие художественные особенности таланта французского писателя они обращают внимание?

Ф. Ницше: «Я отнюдь не вижу, в каком столетии истории можно было бы собрать столь интересных и вместе с тем столь деликатных психологов, как в нынешнем Париже: называю наугад – ибо их число совсем не мало – господи Поль Бурже, Пьер Лоти, Жин Мельяк, Анатоль Франс, Жюль Леметр¹ или, чтобы назвать одного из сильной расы, истого латинянина, которому я особенно предан – Ги де Мопассан».

О. Уайльд: «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».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

Мопассан Ги де Пышка. Мадемуазель Фифи.

Критическая литература

1. *Данилин Ю.И.* Жизнь и творчество Мопассана / Ю.И. Данилин – М., 1968.

2. *Лану А.* Мопассан / А. Лану. – М., 1971.

3. *Маркин А.В.* Неконструктивное противоречие в структуре новеллы Ги де Мопассана «Пышка» [Электронный ресурс] / А.В. Маркин, А.М. Смышляева // Известия Уральского государственного университета. – 2001. – № 17. – Режим доступа: [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).

4. *Пузиков А.И.* Ги де Мопассан / А.И. Пузиков // Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. пузиков. – М., 1981. – С. 157–212.

¹ Найти в любой энциклопедии или библиографическом справочнике информацию о знаменитых личностях, перечисляемых Ницше (очень кратко – даты жизни и род деятельности, чем прославился).

НЕКОНСТРУКТИВНОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ В СТРУКТУРЕ

НОВЕЛЛЫ ГИ ДЕ МОПАССАНА «ПЫШКА»¹

Новелла «Пышка» относится к числу самых прославленных произведений Мопассана. Критики, писавшие о ней, отмечали совершенство изображения характеров, точность детализации, живость действия. По мнению самых тонких ценителей, как, например, Флобер и Сомерсет Моэм, «Пышка» является одним из самых образцовых произведений новеллистического жанра. («Оригинально по замыслу, совершенно по композиции и превосходно по стилю.»)¹

Обычно о «Пышке» пишут как о выражении патриотических и демократических взглядов Мопассана. Мадемуазель Элизабет Руссе, стоящая «вне» порядочного общества, оказывается достойнее и патриотичнее своих респектабельных спутников; последние, в свою очередь, обнаруживают свойственные им цинизм и меркантильность. Свои низменные цели они маскируют высокими побуждениями. Забота о собственном благополучии изображается руанскими обывателями чуть ли не как патриотический подвиг. В ходе развертывания сюжета выясняется, что реальные достоинства человека не совпадают с общепризнанной социальной иерархией. На выявлении этого противоречия и основывается эффект. В этом духе об этой новелле писали и французские, и отечественные (И. Анисимов, А. Пузиков, Е. Евнина и др.) исследователи. Этот взгляд кажется бесспорным и обос-

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.

нованным всем содержанием новеллы; но настолько же банальными выглядят ее моральные итоги. Кажется непостижимым, как мог восхищаться ею такой общепризнанный враг банальности, как Флобер. Характерно, что современные французские литературоведы почти не обращаются к анализу «Пышки», которая не всегда включается даже в списки обязательного чтения студентов-филологов; гораздо более интригующими кажутся фантастические новеллы Мопассана, такие как «Орля». Однако нам представляется, что по-своему «Пышка» не менее фантастична и поразительна. В ее структуре наличествует специфическая сложность, требующая дополнительного осмысления.

Нет сомнения в том, что сюжет «Пышки» действительно построен вокруг проблематики маски и лица. Однако следует заметить, что с самого начала пассажиры дилижанса вовсе не разыгрывают патриотизм, не изображают себя ни борцами (за исключением Корнюде), ни хотя бы страдальцами и беженцами. Они хорошо понимают свое положение: понимают, что опасаться им нечего, ведь едут они с разрешения коменданта. Ни Карре-Ламадон, ни граф Юбер де Бревиль, ни Луазо не скрывают деловых и эгоистических целей своей поездки. Ни в поведении, ни в словах они не обнаруживают ничего, что свидетельствовало бы о желании придать какую-то особую значительность своим действиям. И трудно не признать их поведение вполне адекватным ситуации: ведь в самом основном, повседневно-бытовом слое жизни ничего по существу не изменилось, как это и отмечается в новелле неоднократно: «Впрочем, офицеры голубых гусар, вызывающе волочившие по тротуарам свои длинные орудия смерти, по-видимому, презирали простых горожан не многим больше, чем офицеры французских егерей, выпивавшие в тех же кофейнях год тому назад»; «Но так как завоеватели, хоть и подчинившие город своей непреклонной

дисциплине, все же не совершили ни одной из тех чудовищных жестокостей, которые, если верить молве, сопровождали их победоносное шествие, – жители в конце концов осмелели, и тяга к коммерции снова ожила в сердцах местных негоциантов»; необыкновенно мирным оказывается облик прусских солдат «Первый, которого они заметили, чистил картошку. Второй, подальше, мыл зеркало в парикмахерской. Третий, заросший бородой до самых глаз, утешая плачущего мальчугана, качал его на коленях и целовал в голову. Дородные крестьянки, у которых мужья были в “действующей армии”, знаками указывали своим послушным победителям работу, которую надлежало сделать: наколоть дров, засыпать суп, смолоть кофе; один из них даже стирал белье своей хозяйки, дряхлой и немощной старухи». Напряжение возникает не столько из-за войны, сколько из-за экстремальных обстоятельств самой поездки: выехать пришлось в пятом часу утра, во время страшного снегопада, никто не позаботился о провизии в дорогу... Градус патриотизма повышается благодаря присутствию Пышки. С одной стороны, у нее одной есть серьезные основания бежать из Руана (если верно то, что она рассказала о своем героическом поведении); с другой стороны, у нее-то как раз нет никаких оснований бежать: в Гавре у нее нет никаких дел, а ее руанский дом полон провизии. То есть Пышка уезжает по причинам идеологического, духовного порядка; уезжает потому, что этого требует бессознательно выбранная ею роль.

С образом Пышки мы вступаем в область древнейших метафор, отождествляющих любовное ложе и поле битвы. Видимо, в ситуации войны возможны две модели сексуального поведения женщины, условно могут они быть обозначены как поведение «жены» и поведение «девы». Место жены – в тылу, назначение – дать отдых солдату. Патриотизм, если о нем заходит речь, может проявиться здесь в форме

сексуальной раскрепощенности. Таково поведение героини новеллы Юкио Мисимы «Патриотизм»: высшая точка сексуального возбуждения совпадает с наибольшим напряжением патриотических чувств. При этом женщина может демонстрировать более или менее агрессивную недоступность для «чужих»: Милан Кундера так описывает поведение чешских девушек на улицах Праги 1968 года: «молодые девушки в невообразимо коротких юбках, возмущавшие спокойствие несчастных, изголодавшихся плотью русских солдат тем, что на глазах у них целовались с незнакомыми прохожими»². Другая модель – «дева». Героическая дева находится на передовой. Обычная ее роль – медицинская сестра, крайняя форма – воительница, Жанна, Юдифь. Эта роль означает принятие на себя обязанностей аскетизма. Однако в то же время сексуальность оказывается и основным оружием, обращенным против чужака, что наглядно демонстрирует Свобода на баррикадах на известной картине Делакруа. В литературе обычно происходит то или иное соединение двух этих моделей, более или менее сложное; так, в романе Эрнеста Хемингуэя «Прощай, оружие!» *медсестра* Кэтрин становится *женой* лейтенанта Фредерика Генри, что тут же сопровождается дезертирством лейтенанта из итальянской армии: солдат отправляется на отдых. Более сложную комбинацию мотивов можно наблюдать в романе Тургенева «Накануне»: Елена Стахова демонстрирует аскетизм по отношению к «своим» (Шубину и Берсеневу), отдавая себя, как на заклатие, «чужому», наделенному чертами демонизма Инсарову; однако в новой ситуации она должна перейти к роли жены и подруги.

Что же касается Пышки, то комизм заключается в том, что, будучи не только по роду занятий, но и по внешнему облику и призванию «женой», она начинает разыгрывать роль героической «девы». **В этом же состоит и первый уровень**

конструктивного противоречия в новелле. Как воительница ведет себя Пышка при первом столкновении с оккупантами; она проявляет аскетизм, дважды отвергая ухаживания Корнюде (который предпочел бы видеть себя в роли солдата, а Пышку – в роли подруги). В соответствии с логикой этого мифа она должна пожертвовать собой ради спасения «братьев». Но в гостинице в Тоте ее поджидает чудовище стиля – прусский офицер. Тут Пышка чувствует, что перегнула палку. В общем-то она должна сразу понять, чего требует от нее идеальный героизм; однако природа восстает против этого.

И только с этого момента начинает действовать система лицемерия и подмены. Пышку побуждают и уговаривают, при этом происходит все более полная сублимация внутренних побуждений. Операция проводится с точным расчетом и большим изяществом. Заложники блистательно помогают друг другу играть взятые роли страдальцев и беженцев. Нагнетается патриотическая истерия. Жесткая ирония автора освещает все их ужимки. Совокупная воля направляется на то, чтобы заставить Пышку доиграть роль до конца, чтобы она исполнила все требования стиля. Ее дезориентируют: ее упорство выставляется не как дань природе, а как дань стилю. Такой же данью стилю должна стать и ее сдача. Особая роль принадлежит эпизоду посещения Пышкой церкви: она сама себя чувствует невинным младенцем, обреченным, разумеется, на заклятие.

Положение Пышки в самом деле безвыходное: с одной стороны, у нее не больше оснований отказать офицеру, чем кому-либо другому; с другой – она просто обязана с ним переспать для спасения Отчизны. Она возмущена как женщина, но ее «я сама» никого не волнует. В роли девы она просто обязана исполнить то, чего не сделала бы и как проститутка. Обе ее роли обязывают ее уступить.

Разумеется, это является ударом по культуре: ведь именно культура делает возможным совмещение противоположных ролей, культура нарушает правила, которые сама же и установила. Культура предстает как игра и лицемерие. Обнаружение лукавства культуры рождает в новелле чистую радость – радость реабилитации «плотского» человека. «Нисхождение» к природе сопровождается всеобщим ликованием. Наиболее эмоционально наполненным эпизодом до приезда в гостиницу является, несомненно, эпизод поедания Пышкиной снеди. В этот момент происходит отказ от тех социально-культурных норм, которые были принесены в дилижанс извне и в тесноте ощущались особенно остро: легко видеть, как пассажиры моментально образуют социальные группы: дамы – шляха, республиканец Корнюде – консервативно настроенные богачи, порядочное общество – жуликоватый Луазо. Соответственно отвергаются все покушения на социальную иерархию: шутка Луазо, его предложение съесть Пышку, ром Корнюде. Совокупная воля состоит в том, чтобы ситуация оставалась знаковой, а иерархия неприкосновенной. Сама Пышка тонко чувствует, что просто поесть в такой ситуации недопустимо, а надо сначала исполнить некий балет. Сначала сдается Луазо, затем монахини и Корнюде, затем мадам Луазо. К Луазо Пышка обращается иначе, чем к монахиням или к графу. Каждое ее слово, каждый жест подчеркивает сохранение иерархии: «Пышка смиренным и кротким голосом предложила монахиням разделить с нею трапезу». Знаковым является и обморок госпожи Карре-Ламадон: он тоже свидетельствует, что иерархические отношения не ломаются, утонченная жена фабриканта получает возможность поесть как бы против воли, не приходя в сознание. Слова Пышки: «Ах, боже мой, если бы я только смела предложить вам...» – и ответ графа: «Мы с благодарностью принимаем ваше предложение, мадам» – обмен изысканными любезно-

стями, гарантирующими неприкосновенность культурных норм. И все же при этом культура делает уступку природе, принимая ее извинения; и все пронизано скрытой радостью открытия: человек – животное, которое хочет есть.

Этому открытию должно быть найдено оправдание. Оно находится в экстремальности ситуации, в положении беженцев, в патриотическом долге, требующем поддержания сил. Разговор ведется важный, касающийся патриотических тем. Совместная трапеза – временный отказ от условностей ради совместного дела. Русский читатель должен вспомнить здесь роман Толстого: «Миром, все вместе, без различия условий, без вражды, а соединенные братской любовью...».

Вновь то же чувство раскрепощения охватывает заложников в гостинице, когда Пышка дает согласие прусскому офицеру, – начинается оргия, пир без чинов, даже монахини пьют шампанское, фривольные шутки Луазо никого не смущают. Радость ничем не сдерживается, возникает атмосфера чувственности, соответствующая фамилии хозяина гостиницы (*Follenvie* – «безумное желание»): «И всю ночь во мраке коридора проносились слабые шелесты, шорохи, вздохи, легкие шаги босых ног, едва уловимые скрипы. Постельцы заснули, очевидно, очень поздно, потому что под дверями еще долго виднелись узкие полоски света. Шампанское часто так действует, – говорят, от него не спится». Радость, охватившую заложников, трудно не признать вполне адекватной; дело не только в освобождении от прусского плена, но в освобождении от тирании идеалов, носительницей которых оказалась Пышка. Для ее спутников открылся выход в ту сферу, где птичка летает, а Луазо ворует. Их радость физиологична и гуманистична, им открылось, что человек – животное, которое хочет совокупляться.

Этому общему «падению» противостоит одна только Пышка, и это создает **второй уровень конструктивного**

противоречия в структуре новеллы. Хранительницей принципов культуры выступает Пышка, между тем трудно вообразить что-либо более вульгарное и далекое от самой идеи стиля: Пышка «...казалась еще пышнее в голубом кашемировом капоте, отделанном белыми кружевами». Именно благодаря Пышке происходит освобождение от идолов культуры, через приобщение к той земной материи, которую так щедро воплощают толщина Пышки, ее пальцы в виде сосисок, ее невероятные запасы. Съедение запасов Пышки – разумеется, съедение ее самой: сие есть тело ее. При этом именно для нее выход за пределы культуры оказывается невозможным в силу ее наивности и искренности. Она всерьез относится к игре и не способна иронически отнестись к ролям, навязанным ей культурой. Ситуацию Пышки наиболее точно описывает формула Ницше: трагедия – страдания Диониса в мире Аполлона. Объектом иронии здесь является не сама Пышка, как раз наоборот: только как «я сама» она и привлекательна, будучи нелепой и в качестве героической девы, и в качестве шлюхи. Нельзя всерьез считать виновными и спутников Пышки, поскольку дело вовсе не в них, а в работе обезличенных механизмов культуры.

Однако финал новеллы вводит иной способ осмысления сюжета, дает другой ряд мифологических ассоциаций. Собственно, обозначает этот способ Корнюде: «Корнюде резко поднял голову и, окинув общество горящим, грозным взглядом, ответил: “Знайте, что все вы совершили подлость!”» Это означает, что ситуация осмыслена в категориях Страстей Христовых: поедание пышек уподоблено вечере, любовный акт с офицером – распятию, веселье компании – предательству учеников. Отдав себя в жертву, Пышка получает уксус вместо вина и камень вместо хлеба. Корнюде во все не прав, и, казалось бы, его собственный пародийный облик должен был бы достаточно дискредитировать заяв-

ленную им позицию. Но дело в том, что автор ему не прочь подыграть, усиливая в финале новеллы сентиментальность.

Сам по себе финал реалистичен, что особенно очевидно при сопоставлении с финалом рассказа «Мадмуазель Фи-фи», где проститутка убивает офицера (в то же время есть внутренняя логика в движении Мопассана ко все более «ди-ким» сюжетам и развязкам). После оргии нормы должны были быть восстановлены. Пышка, а с нею и сентименталь- ный читатель, ожидала, что они восстановятся не сразу, что сцена возвращения героической девы будет исполнена в том же духе возвышенной патетики, что и прощание с нею накануне, и Пышка получит некую моральную компенса- цию. Но оргия была не движением по этажам культуры, в силу которого меняются местами низ и верх, а выходом за рамки культуры как таковой. Возобновление игры *внутри* культуры потребовало бы слишком большого мастерства и слишком больших усилий от таких в общем-то заурядных игроков: им едва по силам хотя бы вернуться **в** культуру. А это означает восстановление прежней диспозиции, оттес- няющей Пышку вниз. В этом нет ни злой воли, ни социаль- ной несправедливости. Но финал новеллы построен как раз так, что намекает либо на социальную несправедливость, либо на чью-то злую волю: он оказывается однозначно- обличительным. Оценки упрощаются; в результате в струк- туре новеллы возникает **неконструктивное противоре- чие**. Все изложенное в новелле как раз отменяет однознач- ность; между тем такой финал всерьез оправдывает патрио- тизм Пышки, который в самой новелле был обставлен комическими подробностями и разоблачен как вульгарная ксенофобия: «Я смотрела из окошка на этих толстых боро- вов в остроконечных касках, а служанка держала меня за руки, чтобы я не побросала им на голову всю свою мебель»; это очень напоминает обвинения мадам Фоланви: «Да, суда-

рыня, эти люди только и делают, что едят картошку со свиной да свинину с картошкой!», – и создает решительный контраст с мирным обликом немецких солдат. Вместо того, чтобы выйти за рамки всякой мифологии, вопреки самому сюжету и ироническому стилю рассказа, Мопассан в финале утверждает сентиментально-гуманистический миф (в духе «и крестьянки любить умеют»).

Это противоречие неконструктивно, потому что идеологически не осознано и эстетически не решено. Мопассан явно не чувствует, что скользит из одного смыслового и стилевого регистра в другой. Собственно, дезориентирующим является уже самое начало новеллы, картина отступающей французской армии. Лишь первые фразы выдержаны в духе объективной нейтральности: «Несколько дней подряд через город проходили остатки разбитой армии...» Почти сразу вслед за этим авторская интонация становится издевательской, когда речь заходит о солдатах национальной гвардии, об отрядах вольных стрелков и их командирах: «Бывшие суконщики или лабазники, недавние торговцы салом или мылом, случайные воины, произведенные в офицеры за деньги или за пышные усы, увешанные оружием, облаченные в мундиры с галунами, говорили громко и самодовольно, обсуждали планы кампании и похвалялись, что они одни поддерживают несчастную Францию; но вместе с тем они побаивались своих храбрых до безрассудства солдат – висельников, мародеров и распутников». Идейной основой этой иронии является мысль о несоответствии мелочного тщеславия и убогих страстей величию переживаемого момента. В дальнейшем мысль уточняется упоминанием «великого народа, привыкшего к победам, а теперь разбитого наголову, несмотря на свою легендарную храбрость», и обывателей, «разжиревших и утративших всякую мужественность за стойками и прилавками», боящихся,

«как бы ... не сочли за оружие их вертела и большие кухонные ножи». Так выстраивается, в духе мрачного романтизма, противопоставление возвышенного прошлого – и убогого настоящего, героических предков – и недостойных их славы потомков. Однако затем, в описании захваченного неприятелем города, акценты смещаются: «Жители сидели в полутемных комнатах, объятые тем ужасом, какой вызывают великие катастрофы, грозные стихийные бедствия, перед которыми бессильны вся мудрость и вся мощь человека. Чувство ужаса охватывает нас всякий раз, когда установленный порядок ниспровергнут, сознание безопасности утрачено, когда все, что охранялось законами природы или законами людей, отдано во власть бессмысленной, грубой и беспощадной силы. Землетрясение, от которого жители целого города гибнут под обломками зданий, разлившаяся река, которая уносит тела утонувших крестьян вместе с трупами волов и сорванными стропилами крыш, или победоносная армия, которая убивает всех, кто защищается, уводит остальных в плен, грабит именем Меча и под грохот пушек возносит хвалу своему богу, – это бичи человечества, отнимающие у нас веру в извечную справедливость, в покровительство небес и разум человека». Пышная риторика этих фраз явно ведет в другую сторону: если война уподобляется стихийному бедствию, ставящему под сомнение веру в покровительство небес, нет смысла обвинять людей в недостатке героизма: единственное, что остается – сочувствовать тем, кто застигнут исторической бурей (вспомним при этом, что в конкретном описании жизни захваченного города нет ровным счетом ничего ужасающего и катастрофического). И вслед за этим Мопассан вновь резко меняет ракурс, иронически описывая поведение обывателей, вынужденных проявлять любезность к победителям. Таким образом, вновь утверждается принцип героического идеализма, как

будто бы только что отвергнутый: «Между тем за городом, в двух-трех милях вниз по течению, возле Круасе, Дьепдаля или Бьессара, лодочники и рыбаки не раз поднимали с речного дна вздувшиеся трупы немецких солдат, зарезанных или *убитых ударом кулака*, с проломанной камнем головой или просто сброшенных в воду с моста. Речная тина скрывала эти жертвы тайной мести, жестокой и справедливой, эти подвиги безвестных героев, молчаливые ночные нападения, более опасные, чем битвы среди бела дня, и лишённые орола славы. Ненависть к Чужеземцу искони вооружает горсть Бесстрашных, готовых умереть за Идею».

Последняя фраза звучит абсолютно серьезно. Однако ее наполнение в контексте всей новеллы может быть только комическим: слишком явно ее несоответствие образу нелепой толстухи, вцепившейся в глотку ошарашенному немецкому солдату. Возникающую здесь пародийную остроту автор, разумеется, не заметил. Соответственно, и финал новеллы подтверждает самые наивные и пошлые истолкования: «Когда Пышка, униженная, плачет после того, как принесла себя в жертву, а Корнюде насвистывает “Марсельезу” под носом у омерзительных “коллабо”, – это ведь плачет униженная Франция»³; «В обществе, где господствует лицемерие, мерзавцы считаются порядочными людьми, а носительницей не только гражданских, но и человеческих добродетелей предстает проститутка»⁴.

Едва ли такой финал можно считать иронической игрой в поддавки с ожиданиями сентиментального читателя, идеологической маскировкой или хотя бы сознательной самоцензурой: слишком всерьез, слишком патетично звучат в завязке и в финале патриотические формулы, в них нет и намека на лукавство. С одной стороны, автор выходит за рамки культурных клише, к миру вне идеологических рядков и смыслов; благодаря этому его видение обретает

поразительную точность и зоркость, он получает возможность по-чеховски воспроизводить абсурдные, никуда не ведущие детали: розовые с черными точками зрачков глаза голубей, разбрасывающих лапками дымящийся навоз, чудовищный храп господина Фоланви, слово «Происшествия», отпечатавшееся на маслянистой поверхности куска сыра, вынутого из газеты. Но тут же Мопассан возвращается в систему клише, в механизм культуры, который только что обыгрывал, подыгрывает ему и позволяет себя обыграть.

Непреодоленность этого противоречия подтверждается дальнейшим творчеством Мопассана, где оно становится пугающим. Примечательно, что дословный перевод прозвища Элизабет Руссе звучит как «шарик сала» (*«Boule de saif»*). Оно традиционно переводится как шутило-ласкательное «Пышка», тогда как французский вариант уничижителен; иными словами, по-французски Пышка гораздо менее аппетитна. От «Пышки» идет прямой путь к демоническим любовницам мисс Гарриет и Клошетт, к безобразным красавицам «Заведения Телье», к дискредитации любовного сюжета в «Крещенском сочельнике» и «В порту», к жуткой старухе Соваж, наконец, к шизофреническому дискурсу новеллы «Орля». Механизм порождения кошмарных образов всегда один и тот же. Его легко наблюдать в новелле «В лесу», поскольку там появляется персонаж, ответственный за сферу этических решений, перенимающий таким образом часть функций автора. Двое пожилых буржуа, муж и жена, во время загородной прогулки, что называется, вспомнили молодость и тут же были арестованы за нарушение общественного порядка. Судья оказался мудрым и гуманным человеком, он отпустил пожилую пару с отеческим наставлением. Таким образом, нестандартной ситуации, выходящей за рамки стереотипов, найдено новеллистическое решение. Однако автор далеко не столь гуманен и не скло-

нен великодушно «отпускать» виновных. Трудно согласиться с мыслью о том, что Мопассан изображает человеческое безобразие «без ненависти и любви», что «в равнодушии своем он подобен природе»⁵: он подчеркивает в их облике самые отвратительные черты старческой немощи и уродства. Любовная сцена в лесу должна вызывать чувство гадливости. Подлинный смысл новеллы заключен, таким образом, в вопиющем несоответствии реальности любым культурным клише, как жестко идеализирующим, так и гуманистическим. Не могут поместиться в культурный стереотип безобразные красавицы из «Заведения Телье» и «Крещенского сочельника»: любить такое можно лишь в состоянии безумия или опьянения; столь же отвратительны и «плоды любви» (в так называемых «новеллах о брошенных детях»). Эти образы ни много ни мало противоречат самому представлению культуры о природе и о себе самой. И это противоречие, открывающее путь широкой самокритике культуры, имеет у Мопассана значение открытия и образует самое эффектное в его новеллах; но это-то противоречие писатель как раз и не решает на том эстетическом и идеологическом уровне, который соответствовал бы его сложности. Он предпочитает вернуться к культурным клише рационализма и гуманности в просветительском духе. Между тем эта рациональность сродни той, которая заставляет героя новеллы «Орля» спалить дом с запертыми в нем слугами для того, чтобы избавиться от мучающего его призрака. Это, пожалуй, рациональность, но такая, которая не может справиться с собственным безумием.

Мари Клэр Банкар полагает, что Мопассан – жертва клишированных представлений о нем как о «реалисте» и «веселом писателе». «На самом деле Мопассан пессимист... Его произведения полны жажды жизни... Мопассан взял жизнь с силой дикаря... В то же время Мопассан – человек

без иллюзий, рано познавший скоротечность счастья, увидевший, как смерть просачивается всюду»⁶. В сущности, исследователь тоже заключает Мопассана в культурный стереотип, превращающий Мопассана в трагического гедониста на манер Камю. На самом деле он гораздо ближе к Ивану Карамазову с его чертом. И уже в «Пышке» мы имеем дело с неконструктивным противоречием, выражающим непреодолимую двойственность авторского сознания, порождающую невроз, вместо того чтобы сублимироваться в новую художественную форму. Конструктивный путь заключался бы в превращении двойственности в метафору, в диалог или в образ «эпистемологической неуверенности». «Голоса» в произведении могут быть сколь угодно «неслиянными», если наличествует целостность авторской позиции; самая эта позиция может, разумеется, утверждать двойственность и иронию как идеологический принцип. Стилиевые контрасты могут быть сколь угодно разительными, если их противоречивость заранее рассчитана как художественный эффект (как, например, в «Улиссе» Джойса или в романах Кафки). Проблема Мопассана, таким образом, есть проблема художественного языка; это не его личная проблема как человека и писателя, но проблема той викторианской культуры, к которой он принадлежал и на языке которой пытался выражать свое, прямо скажем, нестандартное видение.

Примечания:

¹Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма; Статьи. М., 1984. Т. 2. С. 255.

²Кундера М. Невыносимая легкость бытия // Иностранная литература. 1992. № 5/6. С. 32.

³Лану А. Мопассан. М., 1971. С. 113.

⁴Флоровская О.В. Мопассан-новеллист. Кишинев, 1979. С. 30.

⁵Франс А. Собр. соч. М., 1960. Т. 8. С. 19.

⁶Vancquart M. G. Maupassant, un homme énigmatique // Maupassant: sommaire. Paris, 1993. P. 11–12.

Практическое занятие 2
КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА ПО СБОРНИКУ
Ш. БОДЛЕРА «ЦВЕТЫ ЗЛА»

*В эту жестокую книгу я вложил всю мою мысль и сердце,
всю мою нежность и ненависть, всю мою религию... Если бы
я написал противоположное, если бы клялся всеми богами,
что это произведение чистого искусства, обезьянства,
жонглерства, то я лгал бы самым бесстыдным образом!*

Шарль Бодлер

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

Шарль Бодлер

Аудиторная контрольная работа выполняется по вариантам. Дома необходимо хорошо и качественно к ней подготовиться. Для этого:

1) выборочно прочитать стихотворения из сборника «Цветы зла» (из каждого цикла обязательно должно быть прочитано 5-6 стихотворений; нужно уяснить, какова проблема каждого цикла).

2) повторить материал лекций, прочитать разделы по творчеству Бодлера в учебниках.

3) принести на занятие книги, читательский дневник с подготовительной работой к контрольной.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

Сборник Ш. Бодлера «Цветы зла»

Критическая литература

1. *Косиков Г.К.* Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» [Электронный ресурс] / Г.К. Косиков // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль

Сартр. Бодлер / сост., вступит. статья и коммент. Г.К. Косикова. – М., 1993. – С. 5–40. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/kosikov-93.htm>.

2. *История зарубежной литературы XIX века*: учебник / под ред. Е.М. Апенко. – М., 2001. – 202–212.

3. *Сартр Ж.-П.* Бодлер (любое издание)

4. *Яшенкина 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. Яшенкина, Б.М. Проскурнин; Перм. ун-т. – Пермь, 2009. – С. 8–62.

В ПОМОЩЬ ПРИ НАПИСАНИИ КОНТРОЛЬНОЙ РАБОТЫ

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

- | | |
|------------------------|---|
| 1. «Сплин и идеал» | ----- ПОИСК ИДЕАЛА (испытание искусством
и любовью) |
| 2. «Парижские картины» | (испытание жизнью большого города) |
| 3. «Вино» | ----- НЕВОЗМОЖНОСТЬ ЕГО ОБРЕТЕНИЯ
(испытание опьянением) |
| 4. «Цветы Зла» | (испытание порочными наслаждениями) |
| 5. «Бунт» | ----- ВНУТРЕННИЙ БУНТ |
| 6. «Смерть» | ----- ИТОГ: СМЕРТЬ |

МАТЕРИАЛЫ К ЗАНЯТИЮ

Салон 1859 года (из сборник статей)

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 лишенные 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 обделенные 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 войне, лишенном 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 наделенный этим даром? Он может досконально изучить историю договоров и союзов прошлого, но ему не дано предугадать договоры и союзы грядущего. А ученый без во-

ображения? 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.

Пейзаж

Если некоторая совокупность деревьев, гор, вод и строений, называемая пейзажем, представляется мне кра-

сивой, 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.

Салон 1846 года
(из сборника статей)

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 забытию, 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 издалека, нарастающие и снова меркнувшие звуки гобоя» (Гофман «Креслериана»).

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 обнаруживается 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, шум, 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. Боль-

шой город – отражение той бездны, имя которой «человеческая свобода». И вот Бодлер, этот ненавистник человека и «тирании человеческого лица», тем не менее, благодаря культуре человеческого творения, оказывается гуманистом.

Практическое занятие 3
«ДРАМЫ ОЖИДАНИЯ» М. МЕТЕРЛИНКА
(«НЕПРОШЕННАЯ», «СЛЕПЫЕ», «ТАМ, ВНУТРИ»)

*Существует каждодневная трагедия,
которая гораздо более реальна и глубока и ближе
касается нашего истинного существа, чем
трагедии больших событий.*

Морис Метерлинк

ПЛАН

1. «Театр молчания» М. Метерлинка: специфика, основные черты. «Сокровище смиренных» как теоретическое обоснование «театра молчания» (См. книгу А. Аникста).

2. Какова общая тема пьес «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890), «Там, внутри» (1894)? Кто герои? Смысл названия пьес.

3. Место пьесы «Слепые» в драматургии Метерлинка.
Анализ пьесы:

А. **Композиция** пьесы: как выстраивает действие драмы Метерлинк?

– Как начинается пьеса? Проанализируйте объемную ремарку.

– Что показывает драматург с первых строк?

– Как показаны слепые?

– Что мы узнаем об их поводеyre священнике?

– Смысл финала драмы. Как Метерлинк понимает трагическое? Как новая концепция трагического повлияла на струк-

туру «Слепых»? (см. «*Материалы к занятию*» – фрагмент из главы IX «Трагедия каждого дня» из книги Метерлинка «Сокровище смиренных»)

Б. **Хронотон** в пьесе «Слепые». Как Метерлинка выстраивает художественное время и пространство?

В. Специфика метерлинковского **диалога**. Что такое «внутренний диалог»? О чем говорят персонажи? Какова функция диалогов в драме?

Г. Роль **ремарок**. Приводить примеры.

Д. **Образы-символы** в пьесе. Прочитайте отрывки в «*Материалах к занятию*», где Метерлинка размышляет о символе. К какому из двух типов символов относятся образы «Слепых»? Смысл названия пьесы «Слепые». Как можно понимать (и трактовать) слепоту героев?

4. Прочитайте рассуждения Н. Бердяева о пьесах М. Метерлинка. В чем, с точки зрения философа, заключается суть трагизма драм Метерлинка? Как Бердяев понимает трагическое? Какие важные особенности пьес Метерлинка он выделяет? В чем, по Бердяеву, состоит «безысходный трагизм человеческого стремления к свету и познанию, трагизм незнания»? (См. «*Материалы к занятию*»)

ДОКЛАД: Постановки пьесы «Слепые» в России и за рубежом – 2 чел.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

Метерлинка М. Непрошенная. Слепые. Там, внутри.

Критическая литература

1. *Аникст А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – С. 237–259.

2. *Бердяев Н.* К философии трагедии. Морис Метерлинк: в 2 т. Т. 2 / Н. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства / Н. Бердяев. – М., 1994. – С. 187–210.
3. *Божович В.И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века / В.И. Божович. – М., 1987. – С. 125–130, С. 152–210.
4. *Будникова Л.И.* К. Бальмонт и Московский художественный театр (к истории постановок драм М. Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри») / Л.И. Будникова // Вестник Московского Университета. – 2007. – № 2. – С. 148–157.
5. *Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв.* / отв. ред. М.Ю. Давыдова. – М.: РГГУ, 2001. – С. 368–373.
6. *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б.И. Зингерман. – М., 1979.
7. *Минский Н.* Морис Метерлинк / Н. Минский // Метерлинк М. Разум цветов. – М., 1995. – С. 3–28.
8. Морис Метерлинк в России Серебряного века / сост. М.В. Линдстрем. – М., 2001.
9. *Розанов В.В.* Метерлинк / В.В. Розанов // О писательстве и писателях / В.В. Розанов. – М., 1995. – С. 240–243.
10. *Сергеев А.В.* Западноевропейская «новая драма» / А.В. Сергеев // Зарубежная литература XX века: учебник для вузов / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000. – С. 24–67.
11. *Шкунаева И.Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки / И.Д. Шкунаева. – М., 1973.
12. *Эткнд Е.Г.* Театр Мориса Метерлинка / Е.Г. Эткнд // Метерлинк М. Пьесы. – М., 1958.

МАТЕРИАЛЫ К ЗАНЯТИЮ¹

ПИСАТЕЛИ И КРИТИКИ О МОРИСЕ МЕТЕРЛИНКЕ

Маленькие, прелестно-ирреальные драмы Метерлинка отличаются глубокой естественностью и правдивостью. Его герои, похожие на видения, полны жизни. Они похожи на те шары, которые, будучи заряжены электричеством, выбрасывают лучи при одном прикосновении шпильки. Это не отвлечения – это синтезы. Действующие лица его драм – это отдельные состояния одной человеческой души или, вернее, отдельные состояния коллективной души всего человечества. Это миги, минуты, которые могли бы стать вечными: они реальны именно потому, что ирреальны.

Реми де Гурмон

Вера в Звезду, чувство рока не внешнего, а внутреннего, чувство грозное и вместе с тем манящее, подобное бледному звездному сумраку, составляет неотъемлемое поэтическое открытие бельгийского мистика. Метерлинка первый попытался возобновить на современной сцене трагические эффекты грандиозных роковых настроений, которыми с таким неподражаемым искусством умели пользоваться греческие поэты.

Дмитрий Мережковский

Герои Метерлинка напоминают манеры и движения лиц, которым они подражают, но у них нет человеческого ума, и они не могут связать двух разумных слов... Нет, поло-

¹ Материал для практического занятия взят из книги: Трыков В.В. Зарубежная литература конца XIX – начала XX веков: практикум / В.В. Трыков. – М.: Флинта: Наука, 2001. – С. 51–64.

жительно таких идиотов вы не встретите ни в одном поэтическом произведении, где бы оно ни было написано. Эти бесконечные «охи» да «ахи», это непонимание самых простых слов, это повторение по четыре и по пяти раз одних и тех же фраз дают нам верную клиническую картину неизлечимого помешательства. Однако поклонники Метерлинка восторгаются особенно этими местами. Все это-де обусловлено глубоким художественным замыслом! Здравомыслящего читателя на эту удочку не поймаете. Метерлинковские герои не говорят ничего, потому что им нечего сказать. Родитель не вложил им ни одной путной мысли в голову, потому что у него у самого в голове пусто.

Макс Нордау

Метерлинк – один из тех, кому мы обязаны установлением тесной литературной связи между ранними романтиками начала XIX века и символистами конца века.

Александр Блок

Морис Метерлинк

СОКРОВИЩЕ СМИРЕННЫХ

Глава IX. Трагедия каждого дня (в сокращении)

Существует каждодневная трагедия, которая гораздо более реальна и глубока и ближе касается нашего истинного существа, чем трагедии больших событий. Ее можно чувствовать, но очень трудно показать, потому что это истинно-трагическое не просто материально или психологично. Оно раскрывается не в законченной борьбе одной жизни против другой, не в борьбе одного желания с другим или и

вечном разладе между страстью и долгом. Чтобы обнаружить его, нужно показать, сколько изумительного заключается в самом факте жизни, нужно показать существование какой-нибудь души и ней самой, посреди бесконечности, которая никогда не бездействует. Нужно, чтобы за обыкновенной беседой разума и чувств звучал какой-то более торжественный и немолчный диалог, нужно показать нерешительные и болезненные шаги существа, которое приближается к своей правде, к красоте или Богу, или отдаляется от них. Нужно открыть нам тысячу подобных вещей, которых трагические поэты касались лишь мимоходом. Но вот существенный вопрос: нельзя ли попытаться показать прежде всего то, что они показывали нам мимоходом? Все то, что мы, например, слышим за словами короля Лира, Макбета или Гамлета, – таинственные звуки бесконечного, угрожающее молчание душ или богов, вечность, которая ропщет у горизонта, судьбу или рок, которые мы познаем внутренним чутьем, не имея возможности объяснить, почему мы узнали их, нельзя ли все это, посредством какого-нибудь нарушения порядка ролей, приблизить к нам, отдаляя актеров? Разве легкомысленно утверждать, что настоящая трагедия жизни – трагедия обычная, глубокая и всеобщая, – начинается тогда только, когда то, что называется приключениями, печалью и опасностями, миновало? Разве у счастья руки не длиннее, чем у горя, и разве оно не ближе достигает души человеческой? <...> И в чем обнаруживается истинный смысл жизни – в шуме или в молчании? Не должно ли в то мгновение, когда в конце повести нам говорят: «Они стали счастливы», – охватить нас великое беспокойство? <...> Ведь именно тогда, когда человек чувствует себя в безопасности от ожидающей снаружи смерти, и открывает двери своего театра странная и молчаливая трагедия бытия и бесконеч-

ности. Неужели, когда я спасаюсь от обнаженной шпаги, существование мое достигает самого напряженного момента? Всегда ли в поцелуе оно бывает всего возвышеннее? Нет ли других моментов, когда слышатся голоса еще постояннее, еще чище? Разве только в бурные ночи расцветает наша душа? Так считалось до сих пор. <...> Мне возразят, быть может, что неподвижную жизнь нельзя видеть, что ее надо оживить какими-нибудь движениями и что эти различные и достойные быть принятыми движения вызываются лишь теми многочисленными страстями, которые до сих пор изображались.

Не знаю, правда ли, что неподвижный театр невозможен. Мне кажется даже, что он существует. Большая часть трагедий Эсхила — трагедии неподвижные. <...> У древних обыкновенно отсутствует даже психологическое действие, которое в тысячу раз важнее материального и кажется необходимым. Но тем не менее они его уничтожают или сильно умаляют, чтобы сосредоточить все внимание на интересе, который возбуждает положение человека во вселенной. <...> Разве не верно, что главный интерес трагедии не в борьбе, которая в ней разыгрывается между ловкостью и прямодушием, между любовью к родине, мечтательностью и упрямством гордости?

Есть в ней и нечто другое; это — существование человека, которое надо сделать видимым.

Поэт прибавляет к обыденной жизни нечто такое, что составляет тайну поэтов, и вдруг жизнь является нам в своем чудесном величии, в своей покорности неведомым силам, в своих отношениях, никогда не прекращающихся, и в своей торжественной скорби.

<...> Красота и величие прекрасных и больших трагедий заключается не в поступках, а в словах. И не в одних

словах, которые сопровождают и объясняют действие. Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога. Только те слова, которые с первого взгляда кажутся бесполезными, и составляют сущность произведения. Лишь в них заключена его душа. Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним. Проследите внимательно и вы увидите, что только его и слушает напряженно душа, потому что только он и обращен к ней. Вы увидите также, что достоинство и продолжительность этого бесполезного диалога определяют качество и не поддающуюся выражению значительность произведения.

В обыкновенных драмах необходимый диалог совершенно не отвечает действительности; а то, что придает таинственную красоту лучшим трагедиям, живет в словах, которые произносятся параллельно точной и осязаемой истине. Эта красота заключена в словах, соответствующих истине более глубокой и несравненно более родственной той невидимой душе, которая дает жизнь поэме.

Можно даже утверждать, что поэма приближается к высшей красоте и истине по мере того, как в ней уничтожаются слова, объясняющие поступки, и заменяются словами, объясняющими не то, что зовется «состоянием души», а какие-то неуловимые и непрерывные стремления души к своей красоте и к своей истине.

В такой же мере поэма приближается к истинной жизни. В обыденной жизни каждого человека случается разрешать тяжелые положения словами. Вдумайтесь в это. Разве в такие минуты, да и вообще, наиболее важно то, что вы говорите и что вам отвечают? Разве нет других сил, других невысказанных слов, которые решают положение? То, что я высказываю вслух, часто имеет лишь ничтожное влияние; но мое присутствие, состояние моей души, мое будущее и

прошедшее, то, что от меня родится, что умерло во мне, тайная мысль, планеты, которые мне благоприятствуют, моя судьба, тысячи тайн, окружающих меня и вас, — вот что вы слышите в эти трагические моменты, вот что мне отвечает. Под каждым моим и нашим словом все это подразумевается, и только это мы и видим, только это, сами не сознавая, мы слышим. <...>

(Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной)

Морис Метерлинк

[О СИМВОЛЕ]

(отрывки)

...Я думаю, что есть два типа символов: один, который можно назвать априорным символом, символом заданным, исходит из абстракций и пытается придать этим абстракциям человеческое лицо. Прототип этой символики, которая очень близко соприкасается с аллегорией, можно найти во второй части «Фауста» и в некоторых сказках Гете, например и его известной «Сказке всех сказок». Другой вид символа, который скорее бессознателен, возникает без ведома поэта, часто против его желания и почти всегда сверх его понимания: это символ, который рождается во всех гениальных творениях человечества; прототип этой символики можно найти у Эсхила, Шекспира и т. д.

Я не думаю, что произведение может родиться жизнеспособным из символа; но символ всегда рождается из произведения, если оно жизнеспособно. Произведение, порожденное символом, не может быть ничем иным, кроме аллегии, вот почему латинский дух, дух порядка и твердости, мне кажется более склонным к аллегии, чем к символу.

Символ – это сила природы, разум же человека не может противостоять ее законам. <...> Поэт должен, мне кажется, быть пассивным в символе, и самый чистый символ – это, может быть, такой, который появляется без его ведома и даже в противоположность его намерениям. <...> Если нет символа, нет произведения искусства.

(Перевод В. Лукова)

Н. Бердяев

К ФИЛОСОФИИ ТРАГЕДИИ¹

Но в последнее десятилетие замечается возрождение драмы в европейской литературе, и это многозначительный симптом. Родоначальником новой драмы является такой гениальный писатель, как Генрих Ибсен. Его влияние на всю последующую драматическую литературу и на новейшие течения в искусстве нельзя достаточно высоко оценить. По силе таланта, по необыкновенной оригинальности, по объему влияния на всю современную литературу рядом с Ибсеном можно поставить только знаменитого бельгийского драматурга Мориса Метерлинка. Это самый чистый представитель трагедии не только в современной литературе, но, может быть, и в литературе всех времен. У Эсхила и Софокла трагедия была результатом столкновения человека с роком, у Шекспира – результатом столкновения человеческих страстей с нравственным законом. То же мы встречаем у Шиллера и многих других. Трагедия всегда изображала

¹ Цит. по: Бердяев Н. К философии трагедии. Морис Метерлинк / Н. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. Т. 2 / Н. Бердяев. – М., 1994. – С. 187–210.

сцепление внешних событий, которые неизбежно приводят к катастрофам. У Ибсена мы находим не столько трагедию, сколько драму. Вечный трагизм человеческой жизни изображается у него не в чистом виде, он преломляется в сложной эмпирической действительности и смягчается. Сфера творчества Ибсена гораздо шире, и он только иногда достигает высот чистого трагизма, как, например, в «Брандте». Метерлинк делает огромный шаг вперед в истории трагедии, он углубляет её. Он понимает самую внутреннюю сущность человеческой жизни как трагедию. Для изображения трагизма человеческой жизни не нужно чисто внешнего сцепления событий, не нужно фабулы, не нужно катастроф, не нужно шума и крови. Вечная внутренняя трагедия совершается до этого, совершается в тишине, она может свалиться на голову человека ежесекундно, когда он менее всего ждет, так как в самой сущности жизни скрываются безысходные трагические противоречия. Нет писателя во всемирной литературе, который с такой глубиной и красотой изобразил бы вечное, очищенное от всяких внешних примесей, трагическое начало жизни, как Метерлинк. В **«Тайнах души» («Там, внутри»)** и **«Вторжении смерти» («Непрошенная»)** изображен безысходный трагизм вечно подстерегающей нас смерти. Это любимая тема Метерлинка. В «Аглавене и Селизетте» и «Пелеасе и Мелисанде» – безысходный трагизм любви; в «Слепых» – безысходный трагизм человеческого стремления к свету и познанию, трагизм незнания. Остановимся на изложении и анализе этих пяти драм Метерлинка, лучших и достаточно характеризующих все его особенности.

Содержание драм Метерлинка очень простое и вместе с тем величественное. Прежде всего рассмотрим небольшую одноактную драму «Тайны души». Тут сразу выясняется вся

оригинальность трагедии Метерлинка. Сцена представляет следующую обстановку. «Старый, заросший ивами сад. В глубине дом, с тремя освещенными окнами в нижнем этаже. Зрителю довольно ясно видна внутренность комнаты. Семья коротает вечер за одной лампой. Отец сидит у камина. Мать задумчиво смотрит прямо перед собой; одной рукой она облокотилась на стол, другую держит на голове уснувшего подле нее ребёнка. Две молоденькие дочери сидят за вышиванием, мечтают и под влиянием окружающей тишины изредка улыбаются. Когда кто-нибудь из них встает, ходит или делает жест, то его движения кажутся важными, медлительными, а расстояние и свет, проникающий сквозь тусклые окна, придают им характер чего-то прозрачного». Входит старик и прохожий. Они говорят, что дочь этих людей, которые спокойно сидят в комнате и ничего не знают, только что умерла, она утопилась. Старик и прохожий рассматривают внутренность комнаты: там ждут возвращения дочери.

«Старик. Дайте мне сначала взглянуть, все ли они в зале. Да, да... вот я вижу отца: он сидит у камина, положивши руки на колени... как будто ждет кого. Мать облокотилась на стол...

Прохожий. Она смотрит на нас...

Старик. Нет; глаза её широко раскрыты, но едва ли она знает, куда смотрит. Да она и не могла бы нас видеть за тенью этих деревьев. Но ближе все-таки вы не подходите... Сестры умершей тоже в комнате, они вышивают не спеша; а ребёнок уснул. На тех часах, которые стоят там в углу, теперь ровно девять... Все они сидят молча и ничего не предчувствуют...».

Они начинают советоваться по поводу того, как лучше сообщить о случившемся несчастье. Старик говорит о покойной:

«Тут ничего нельзя знать... Может быть, она была из тех, которые все таят в глубине души, а у кого из нас не бывает минуты, когда смерть кажется такой желанной? Чужая душа — потемки; в ней не так видно, как в этой комнате... все они на один лад... Они болтают об одних пустяках, и никто ничего не подозревает... Целые месяцы живешь бок о бок с тем, кто почти не принадлежит уже к этому миру и чья душа переполнена; отвечаешь им, нисколько не заботясь о своих словах: и вдруг случается то, чего вы не ожидали. На вид они — ходячие куклы, а сколько им приходится передумать и перечувствовать... Почему бы, казалось, ей не жить, как все другие? Почему бы не говорить до самой смерти: «А ведь собирается дождь» — либо: «Сегодня нас будет тринадцать за столом»... С улыбкой говорят они об увядших цветах и втихомолку плачут. Ангел и тот, может быть, не все видит, а у человека открываются глаза только тогда, когда дела уже не поправить. Вчера ещё вечером она сидела тут вместе с сестрами, и, не случись этого несчастья, вам не пришлось бы наблюдать за ними и понять их как следует... Мне казалось, что я увидел её тут в первый раз... Да! чтобы понимать немножко обыденную жизнь, нужно самому кое-что внести в нее. Постоянно видите вы их возле себя, а поймете их лишь в ту минуту, когда они навеки оставляют нас... А чудное все-таки сердечко билось у нее в груди; бедное, наивное, неразгаданное сердечко!.. О, если бы она делала все то, что нужно делать, и говорила бы все, что нужно говорить...»

А вот ещё слова старика, полные глубокого символического смысла:

«Они нисколько не опасаются за себя: двери заперты, окна заделаны железными прутьями; стены старого дома они укрепили, а в дубовые двери вделали засовы... Они не упустили из виду ничего, что можно предусмотреть».

Так разговаривают старик и прохожий и не решаются сказать ужасной правды тем, которые находятся внутри, за стенами и запертыми дверьми. Приходит внучка старика, Мария, и говорит, что крестьяне несут покойницу, что они уже близко и скоро будут здесь. Старик, прохожий и Мария продолжают наблюдать внутренних обитателей дома, следя за малейшим проявлением их беспокойства. Старик говорит про тех, которые несут умершую:

«Толпа с каждым шагом ближе и ближе, и несчастье вот уже более двух часов все растет... И они не в состоянии помешать этому. И те, которые несут это горе, не могли бы уже остановить его. Оно подчинило их себе, и они не в силах противиться ему. У него своя цель и свой путь... Оно неутомимо, у него одна только мысль: все должны отдавать ему свои силы... И вот они приуныли, но идут... они полны жалости, но должны идти вперёд».

Приведем ещё слова старика, которые дают ключ к пониманию всей пьесы:

«Мне уже давно за восемьдесят, а никогда ещё вид жизни не поражал меня так, как теперь... Почему-то все, что они делают там, кажется мне таинственным и важным... Они просто собрались перед сном вокруг лампы, как сделали бы это и мы; и, тем не менее, мне кажется, что я взираю на них откуда-то из другого мира. А отчего? Оттого, что я знаю маленькую правду, которой они ещё не знают. Не так ли, дети? Скажите, почему и вы так побледнели? Или тут есть что-нибудь другое, чего нельзя сказать и что заставляет нас плакать. Я не знал, что жизнь подчас бывает так печальна и может наводить такой страх на тех, кто всматривается в нее... Уже одно это спокойствие их разрывает мне сердце... Они слишком ве-

рят в этот мир... Они думают, что ничего не случится, потому что дверь заперта, а между тем враг близок и только эти жалкие окна отделяют его от них... Они не думают о том, что немало событий происходит внутри нас и что мир не кончается за нашим порогом... Им и в голову прийти не может, что многие знают о их маленькой жизни больше, чем они сами, и что в двух шагах от их дверей я, дряхлый старик, держу в своих слабых руках все их маленькое счастье, точно больную птичку».

Входит Марта, другая внучка старика, и говорит, что уже пришли. Часть толпы наполняет сад. Старик идет в дом, чтобы сообщить ужасную весть. Остальные наблюдают через окна, что там происходит внутри. Там, внутри, разыгрывается ужасная немая сцена. Старик входит в комнату, и отец, мать и сестры начинают догадываться. Голос в толпе восклицает: «Он сказал! Он сказал!» Старик встает и не оборачиваясь указывает пальцем на дверь, которая позади него. Мать, отец и обе сестры бросаются к этой двери, и отец не может отворить её сразу. Старик хочет удержать мать в комнате. В саду толкотня. Все устремляются на другую сторону дома и исчезают, за исключением прохожего, который остается у окон. В комнате дверь наконец распахивается настежь; все выбегают сразу. Видны освещенные луною лужайка и фонтан; а посреди пустой комнаты ребенок продолжает мирно спать в кресле».

Эта простая и вместе с тем глубоко символическая трагедия производит потрясающее впечатление. Тут изображена внутренняя трагедия смерти, которую переживает человеческая душа без внешнего сцепления событий. Очень характерно для Метерлинка и очень глубоко это разделение на два мира, противоположение внутренних обитателей дома тем, которые наблюдают со стороны все, что там происходит. Внутренность дома – это символ всей человеческой жизни. Люди живут изо дня в день, совершают свои мелкие дела, ждут наступления обычного ряда событий и не знают, как трагична их жизнь, как в каждую минуту на их голову

может свалиться неожиданное горе, они только чувствуют какое-то неопределенное томление. Но как трагична человеческая жизнь, если посмотреть на нее со стороны, – со стороны всегда видна маленькая правда, которая должна раздавить человека. Те стены, в которые люди думают укрыться от трагизма, те двери, которые они крепко запирают, чтобы горькая правда не ворвалась к ним, не спасают людей ни от чего. Вся материальная культура человечества, которая символизируется этими стенами, дверьми и окнами, бессильна устранить трагизм жизни, она не предохраняет от эмпирически безысходного трагизма смерти, как предохраняет от дождя и ветра.

«Вторжение смерти» изображает мрачную залу в старинном замке. В ней сидит слепой дед, отец, дядя и три дочери. В соседней комнате очень больна мать семейства. Все члены семьи говорят отрывочными фразами. Все чувствуют какое-то странное беспокойство, присутствие чего-то постороннего и страшного. Малейший шум воспринимается особенным образом. Это настроение растет и с необыкновенной силой передается читателю. Всех целиком охватывает чувство вторжения смерти в жизнь людей, это чувство образуется в тишине, при самой обыденной обстановке и становится невыразимо мучительным. Особенное беспокойство ощущает слепой дед, он не видит внешнего мира и потому ещё более чуток относительно того, что происходит в глубине души. Только дядя является скептиком, представителем здравого смысла. Наконец беспокойство от присутствия чего-то страшного, что должно сейчас разразиться, достигает величайших размеров. Из соседней комнаты открывается дверь и на пороге показывается сестра милосердия, в своем черном одеянии, и наклоняется вперед, кре-

стясь в знак смерти жены. Все её понимают и безмолвно идут в комнату покойницы. Слепой дед остается один.

Метерлинк обладает необыкновенным даром вызывать очень сильные, сгущенные настроения, и в этом отношении у него нет соперника. Это особенно верно относительно «Вторжения смерти», пьесы импрессионистской по преимуществу. Она близка душе каждого человека: многим и многим приходилось в своей жизни переживать подобные минуты – минуты страшного напряжения, когда человек ждет, что сейчас должно произойти что-то трагическое, должен вторгнуться ужас в повседневную жизнь. Пусть те, которые так охотно смеются над «символистом» и «декадентом» Метерлинком, вспомнят свои настроения перед вторжением смерти в их дом, – они, может быть, поймут, сколько глубокой, захватывающей жизненной правды в этой небольшой, лишенной всякой фабулы трагедии.

Гораздо шире тема «Слепых», это – целая философия истории. Тут изображен безысходный трагизм стремления человечества к свету и познанию. «Слепые» — такая же одноактная пьеса, как «Тайны души» и «Вторжение смерти». Обстановка следующая: «Под небом, усеянным звездами, расстилается старый северный лес, кажущийся бесконечным. Посреди его в глубоком мраке сидит, закутавшись в широкий черный плащ, старик священник. Туловищем и головой, неподвижными, как смерть, старец слегка опрокинулся назад, прислонившись к пустому стволу громадного дуба. Лицо его страшно бледно, полуоткрытые губы посинели. Немые и безжизненные глаза уже более не глядят на природу и носят на себе отпечаток частых и давних страданий и слез. Белые как лунь волосы падают редкими, прямыми прядями на лицо, освещенное и усталое более, чем все окружающее его в тишине мрачного леса. Худые, окоченелые руки скрещены на коленях. Направо от него сидят шесть слепых стариков, кто на камне, кто на пне, а кто и на сухих листьях. Налево,

напротив него, сидят, отделенные лишь обломками скалы и вырванным с корнем деревом, столько же слепых женщин. Три из них молятся, причитая тихим голосом. Четвертая очень стара. Пятая, в состоянии немого помешательства, держит на коленях спящего ребёнка. У шестой, ещё удивительно молодой, волосы обвивают весь стан и падают до земли. Женщины, так же как и старики, одеты в темные, одинаковые по цвету широкие платья. Большинство, упираясь локтями на колени и поддерживая руками головы, сидят в ожидании чего-то; и кажется, что все они отвыкли от бесполезных движений и больше не прислушиваются к глухому и мятежному шуму острова. Большие, печальные деревья: тис, плакучие ивы и кипарисы покрывают их своей тенью. Невдалеке от священника цветет во мраке ночи группа длинных, болезненных золотоцветников. Темнота царит необычайная, несмотря на то, что светит луна, которая изредка, кое-где, старается рассеять мрак листвы».

Содержание трагедии таково. Под руководством дряхлого священника слепые вышли в лес из богадельни, которая была их постоянным местопребыванием. Отрывочными фразами говорят они между собой, и в их словах звучит весь безысходный ужас слепоты. Они потеряли своего дряхлого руководителя, думают, что он куда-то ушел, и начинают тревожиться. Сами они не в состоянии выйти из леса и вернуться в богадельню. Слепые даже не знают, где они, им это мог бы сказать только старый священник, единственный зрячий. Все, что происходит вокруг них, в этом бесконечном лесу, всякий шум, малейший шорох, вызывает в слепых страшную тревогу, даже ужас. Плеск волн, разбивающихся о береговые утесы, шум от полета ночных птиц и от падения листьев на землю, шум ветра — все это воспринимается несчастными слепыми как что-то непонятное, странное и страшное. Им жутко в лесу, они ищут света, хотят вернуться в богадельню, но безуспешно. Начинается ропот.

«Первый слепорождённый. Он очень постарел. С некоторых пор, по-видимому, у него ослабло зрение, он в этом не хочет сознаться, боясь, чтобы кто-нибудь другой не занял его место среди нас; но я подозреваю, что он почти ничего не видит. Нам бы нужно другого жоака: он нас более не слушает, да и нас собралось слишком много. Во всем доме только четверо зрячих – три монахини и он, и все они старше нас! Я убежден, что мы заблудились и он ищет дорогу. Куда пошел он? Он не смеет оставлять нас здесь!..»

Слепые предпочли бы остаться в богадельне. Они говорят о свете, о солнце, о том, что они пришли на этот остров слепыми и видели солнце когда-то давно, давно, в иной стране.

«Шестой слепой. Не родился ли кто из нас на этом острове?

Слепой старик. Вы ведь знаете, что все мы пришли.

Слепая старуха. Мы приехали издалека.

Первый слепорождённый. Я чуть не умер во время переезда через море.

Второй слепорождённый. Я тоже; мы приехали вместе.

Третий слепорождённый. Мы все из одной деревни.

Первый слепорождённый. Говорят, что в ясный день отсюда видна наша церковь; она без колокольни.

Третий слепорождённый. Мы случайно приехали.

Слепая старуха. А я из другого места.

Второй слепорождённый. Вы откуда?

Слепая старуха. Теперь я не стараюсь уже и думать об этом, потому что всякий раз, как хочу что-нибудь рассказать, я ничего почти не могу припомнить... Это было так давно...

Молодая слепая. Меня привезли откуда-то издалека.

Первый слепорождённый. Откуда же вы?

Молодая слепая. Я не сумею этого сказать. Как вам объяснить? Это очень далеко отсюда, — за морем. Я жила в обширной стране... Я бы вам могла многое показать знаками, но ведь мы теперь ничего уже не видим. Я долго странствовала... Я видела и солнце, и воду, и огонь, горы, лица и странные цветы... На этом острове нет таких цветов, здесь слишком темно и холодно. С тех

пор, как я лишилась зрения, подобного запаха мне не приходилось более слышать, но я видела и отца, и мать, и сестер... Тогда я была слишком молода, чтобы знать, где я... Я играла ещё на берегу моря... Но как хорошо я себя помню зрячей!.. Однажды я смотрела на снег с вершины гор... Я начинала уже узнавать тех, кому суждено было быть несчастными».

Наконец по сухим листьям раздаётся шум быстрых, но ещё отдаленных шагов. У слепых пробуждается надежда, что возвратился священник. Большая собака вбегает в лес и бежит мимо слепых.

«Первый слепорождённый. Кто это? Кто вы такой? Сжальтесь над нами, мы ждем так давно!.. *(Собака останавливается и кладет свои передние лапы на колени слепого.)* Ах! Ах, что это вы положили мне на колени?.. Что это такое? Не животное ли это? Это, кажется, собака?.. Да! Да! Это собака из богадельни! Поди сюда! Поди сюда! Она пришла нас освободить!»

Первый слепорождённый встает, увлекаемый собакой, которая ведет его к священнику и останавливается. Тут мы доходим до вершины безысходного трагизма. Собака открывает, что среди слепых есть мертвец и что этот мертвец – старый священник, единственный их руководитель. Он никуда не уходил, он все время был среди них, но он умер. Тогда слепых охватывает беспредельный ужас.

«Слепой старик. Мы ничего не знали... Мы никогда его не видали... Как могли мы знать, что происходит перед нашими бедными слепыми глазами?.. Он никогда не жаловался... Теперь уже поздно... При мне умерло трое... Но не такой смертью!.. Теперь за нами очередь...».

Изредка прорывается у них луч надежды, что монахини выйдут из богадельни или что их увидят с маяка, но затем опять наступает состояние безнадежности. Идет снег. Ребёнок сумасшедшей слепой плачет.

«Молодая слепая. Он видит! Он видит! Он плачет, как будто что-то видит. *(Молодая слепая приподнимает ребёнка над голова-*

ми слепых.)» Этот ребёнок — последняя соломинка, за которую они хватаются.

«Слепая старуха. Сжальтесь над нами!»

Символический смысл этой замечательной трагедии ясен. Трагическая судьба слепых символизирует собою трагическую судьбу всего человечества. Человек пришел на землю откуда-то издалека, он смутно припоминает, что видел когда-то и свет, и солнце, он жаждет теперь увидеть, жаждет познать истину и правду, но бродит в потемках. Религия была его руководителем, но она состарилась и умерла. Человек не сразу заметил, что религия умерла и что он остался в темном лесе мировой жизни без всякого руководителя. Поняв, что религия умерла, человек почувствовал безысходный трагизм своего положения: для него нет выхода из бесконечного темного леса. Тут целиком сказалось пессимистическое неверие Метерлинка в человеческий разум и прогресс. Спасения можно искать только в искусстве и красоте, которые, может быть, символизируются в ребёнке, рожденном сумасшедшей слепой. <...>

В своих книгах «Сокровище смиренных» и «Мудрость и судьба» Метерлинк дает ключ к философскому пониманию своих трагедий. Первая статья из сборника «Сокровище смиренных» называется «Молчание». Тут он с необыкновенной красотой развивает свою любимую мысль, что все важное и великое в человеческой жизни происходит в тишине и молчании, что обыкновенные слова не могут выразить того, что происходит в глубине человеческой души. Это так характерно для драм Метерлинка. Все, что есть в человеческой душе мягкого, нежного и красивого, нашло себе отражение у Метерлинка; все, что в ней есть злого, грубого и жестокого, — непонятно и чуждо ему. В нем нет той мощи и того протеста, который мы находим у Ницше или Ибсена, в

нем слишком мало прометеевского. Это пассивный христианин наших дней, в нем больше доброты и жалости к человеческому страданию, чем у кого бы то ни было из современных писателей. «В сущности, — говорит он, — если бы каждый имел мужество слушать только самый простой, самый близкий, самый настоятельный голос собственной совести, единственной несомненной обязанностью было бы облегчить вокруг себя, в как можно более широком кругу, как можно большее количество страданий» («Мудрость и судьба»). Оригинальность Метерлинка в том, что он органически соединяет доброту с красотой. И я думаю, что «метерлинковское» в человеческой душе столь же вечно, как и «ницшеанское», так как всегда в ней будет соединяться «ангельское» и «демоническое».

Трагическое мировоззрение Метерлинка проникнуто глубоким пессимизмом, он не видит исхода и примиряется с жизнью только потому, что «мир может быть оправдан как эстетический феномен». Метерлинк не верит ни в могущество человеческой воли, активно пересоздающей жизнь, ни в могущество человеческого разума, познающего мир и освещающего путь. Это чрезвычайно характерно для целого направления, которое часто огульно называют «декадентством».

Утонченная человеческая душа, оскорбленная грубостью окружающей жизни, чувствует себя вырванной из нее: она больна нравственной проблемой, протестует против её опошления гедонизмом и утилитаризмом и вместе с тем приходит к имморализму; она жаждет религии и не имеет её; она возмущается слишком многим, зло на каждом шагу давит её, и вместе с тем она часто обоготворяет все, фаталистически утверждая, что все благо, что есть. В современной жизни существует целое течение – течение очень интересное, указывающее на какой-то духовный перелом, на искание но-

вых путей и новых идеалов. Оно слагается из людей, всей своей душой протестующих против пошлости жизни, против мещанства, против угашения духа и буржуазного увлечения внешними материальными интересами. Эти новые люди протестуют против рассудочной культуры во имя культуры трагической красоты; но они слишком часто стоят в стороне от великого освободительного движения человечества и оторваны от исторических традиций человеческого разума.

С философской точки зрения, трагизм есть эмпирическая безысходность. Трагизм показывает, что жизнь как эмпирическое сцепление явлений лишена смысла, но именно трагизм заставляет с особенною силой ставить вопрос о смысле и цели жизни. Спиритуалистическая метафизика преодолевает эмпирически-безысходный трагизм жизни и приводит к тому высшему, окончательному оптимизму, который не имеет ничего общего с пошлым довольством и даже предполагает негодование, тоску и печаль. Мир должен быть оправдан не только как эстетический феномен, но также как феномен нравственный и разумный.

Выше я указал, что трагизм жизни, в конце концов, коренится в иллюзии эмпирической действительности. Внутри её нет исхода трагизму, нельзя найти смысла жизни, не может быть окончательно уничтожено зло, не может окончательно восторжествовать правда и не может прекратиться печаль человеческого духа по своей идеальной мечте. Но философский идеализм находит выход. Разрушая наивный реализм в теории познания, он ведет нас к признанию *духовной* природы человека и мира и к восстановлению прав человеческого *разума*, который долго был в плену у чувственности рассудка. Таким образом гносеологически преодолевается один из основных источников пессимизма – агностицизм. Агностицизм – это болезнь девятнадцатого века, которую

позитивисты пытались возвести в философский принцип. Эта болезнь была особенно мучительна для многих идеалистически настроенных душ, зараженных позитивизмом. Метерлинк и люди его духовного склада тоже агностики, они не верят в могущество мысли, не способны преодолеть тот позитивизм, который их давит, который им противен. Они ищут выхода в мистицизме, который должен вознаградить их за все утраты, понесенные от вторжения позитивизма и материализма в их идеалистическую душу. Мистицизм всегда бывает симптомом потребности в новом мирозерцании.

По моему глубокому и основному убеждению, из трагедии познания есть только один достойный человека выход: возвращение к той пламенной вере в человеческий разум, которая жила у величайших мыслителей человечества, у Платона и Аристотеля, Спинозы и Лейбница, Фихте и Гегеля, – вере, которой был силен и кенигсбергский мудрец, обращенный одной стороной своего духа к агностицизму. Позитивисты-агностики напрасно ведут своё происхождение от Канта. Философия Канта была критическим переломом в истории метафизики, в ней много здорового скептицизма, но у Канта никогда не угасала вера в человеческий разум как носитель высших *идей*, он написал критику разума, и его критика была прежде всего памятником, воздвигнутым *нравственно-разумной* природе человека. Та фаустовская жажда познания, жажда абсолютной истины, которая исполнена глубокого трагизма и приводит слабые и больные души к безысходному пессимизму и слепому мистицизму, с точки зрения философского идеализма открывает человеческому духу перспективы вечности и бесконечности, перспективы беспредельного развития к высшему совершенству, которое каждая душа безмолвно называет Божеством. Восстановленный в своих правах человеческий разум дол-

жен создать новую метафизику, которая будет лишь дальнейшим шагом в постепенном раскрытии единой вечной метафизики, основанной Платоном.

Та человеческая душа, которую отражает в своих творениях Метерлинк и вся «декадентская» литература, изведалась не только в силе мысли, но и в прогрессе человечества, том бесконечном прогрессе, который был религией людей XIX века. Но человечество вернется к преображенной идее прогресса, понимаемого в духе трагедии Прометея, а не в духе плоского гедонизма. Только тогда трагедия заболевшей человеческой воли найдет себе доблестный исход и будет устранен тот пессимизм, который ведет к дряблости. Это есть призыв к вере в жизнь, в её растущую ценность. Я говорю о прогрессе, идее этической и религиозной, а не об эволюции, не о процессе, лишенном смысла и цели. Обоснование этой революционно-идеалистической идеи можно скорее найти в философии Фихте, чем в философии Спенсера. Бесконечное совершенствование человечества предполагает нравственный миропорядок и сверхэмпирический мир идеальных норм, которыми все оценивается в эмпирической действительности. Прогресс человечества открывает перед нами бесконечность, и тут трагизм всех человеческих стремлений находит себе исход. Творить красоту и добро, творить то ценное, по чем тоскует человек, можно только создавая высшие формы жизни и культуры, и потому посильное участие в освободительной борьбе человечества, в уничтожении гнета и несправедливости обязательно для всякого сознательного человека. Чаяния лучшего будущего могут быть связаны только с синтезом того реализма, который присущ современному социальному движению и который нашел себе лучшее выражение в марксизме, с тем идеализмом, который духовная аристократия должна внести в это движение.

Подведём итоги. Я бы формулировал так философскую сущность трагизма: трагическая красота страдающих и вечно недовольных есть единственный достойный человека путь к блаженству праведных. Огромная не только литературная, но и общекультурная заслуга Метерлинка в том, что он вносит в обыденное сознание людей, опошленное мещанством, дух трагической красоты, необыкновенной мягкости и человечности и таким образом облагораживает человека, духовно аристократизирует его и указывает на какое-то высшее предназначение. Отрицательные стороны Метерлинка и всего «декадентства» в неверии в человеческий разум, в отсутствии активности. Новое искусство и «новые люди», душа которых мучится высшими духовными запросами, должны соединиться с борцами за свободу и справедливость на земле, и тогда, может быть, исчезнет дряблость одних и грубость других. И обе стороны должны прежде всего проникнуться безусловным уважением к разуму и к тем людям теоретической мысли, которые ищут света и истины. Пора уже поставить во главе ума всего нашего мирозерцания и нашего этического отношения к жизни идею *личности*, которая включает в себе наибольшее духовное содержание.

Но только на почве религии возможно окончательное объединение истины, добра и красоты и признание их единой правдой, многообразной лишь в эмпирической видимости. Такая религия нужна человеку, так как без нее он не может справиться с трагическими проблемами, поставленными загадкой бытия. Новым делом для грядущего человечества будет создание моста между «царством Божиим на земле», царством свободы и справедливости и тем «царством небесным», по котором всегда будет тосковать трагический дух человека.

Практическое занятие 4
СИМВОЛИСТСКАЯ ПЬЕСА
М. МЕТЕРЛИНКА «СИНЯЯ ПТИЦА» (1908)

*«Человечество создано для того,
чтобы быть счастливым.
Морис Метерлинка «Мудрость и судьба»*

ПЛАН

1. Что подразумевается под жанром произведения М. Метерлинка феерия? Определение, жанровые черты.

2. Работа с афишей. Кто является действующими лицами в пьесе? Как они охарактеризованы?

3. Анализ пьесы:

А. **Время и пространство** в пьесе – реальное и символистское. Как долго путешествуют Тильтиль и Митиль? Сколько длится их путешествие? Когда происходят события, описанные в пьесе?

Б. **Композиция пьесы**. Действие 1 «Хижина дровосека»: описание дома, где живут герои, встреча с феей (дать комментарий к этой сцене).

- Зачем дети отправляются в путешествие за Синей птицей? Кто их сопровождает?
- В каких пространствах / мирах они путешествуют в поисках Синей птицы (дать подробную характеристику каждого царства и того места, куда попадают дети: название, цветовая символика, кого встречают там герои, что происходит, находят ли они Синюю птицу, какие выводы они формулируют для себя о счастье)?
- Кто и как мешает героям найти Синюю птицу?
- Каков смысл финала?

В. *Символика пьесы*: что символизирует Синяя птица? Как решается тема счастья в пьесе?

ДОКЛАД: Театральные постановки пьесы М. Метерлинка «Синяя Птица» в России и за рубежом – 2 чел.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

1. *Метерлинка М.* Синяя Птица.

Критическая литература

1. *Аникст А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – С. 237–259.

2. *Басалаева Н.М.* Тема материнской любви в феерии М. Метерлинка «Синяя птица» (Урок в 6 классе) / Н.М. Басалаева // Уроки по учебникам А.Г. Кутузова. 5–9 кл.: метод. пособие / сост. Е.В. Ермакова. – М.: Дрофа, 2005. – С. 71–76.

3. *Богомолова М.* Счастье – это... Методические заметки с уроков по пьесе-феерии М. Метерлинка «Синяя птица» / М. Богомолова // Литература. – 2007. – № 18. – С. 8–12.

4. *Гиленсон Б.А.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: практикум / Б.А. Гиленсон. – М.: Академия, 2008. – Гл. IX.

5. *Сергеев А.В.* Западноевропейская «новая драма» / А.В. Сергеев // Зарубежная литература XX века: учебник для вузов / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000. – С. 24–67.

6. *Шкунаева И.Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки / И.Д. Шкунаева. – М., 1973.

7. *Эткинд Е.Г.* Театр Мориса Метерлинка / Е.Г. Эткинд // Метерлинка М. Пьесы. – М., 1958.

МАТЕРИАЛЫ К ЗАНЯТИЮ

Н. Минский о счастье в пьесе «Синяя птица»¹

По мысли Метерлинка, Синяя Птица и есть не что иное, как символ счастья, которое люди ищут повсюду в прошлом и будущем, в царстве дня и ночи, не замечая, что это счастье находится у них под рукою, в их собственном доме, так что, в сущности, счастье искать не надо, а только увидеть: оно везде. Нечто подобное, но лишь подобное, а не тождественное, говорил Метерлинк в «Сокровище Смиренных», провозглашая, что победа добра ждет нас не в далеком будущем, что эта победа уже одержана, что нам негде искать нравственных сокровищ, ибо они скрыты в нашей душе, за внешними покровами слов, мыслей, чувств, поступков, в молчании, в незримой красоте, в незримой доброте, что от близости человека к своей собственной душе, а не от его дел, слов и мыслей зависит его истинная значительность, и там, в мистическом сумраке, в душе грешника, как и в душе праведника и героя, неприкосновенно лежит сокровище смиренных, таятся драгоценные камни и только и ждут луча, чтобы загореться тысячью огней. В «Синей Птице» Метерлинк убеждает, что счастье находится подле нас, а в «Сокровище Смиренных», что оно таится в нас: разница тонкая, но существенная.

¹Цит. по: Минский, Н.М. Чудо святого Антония [Электронный ресурс] / Н.М. Минский. – Режим доступа: http://www.knigolubu.ru/russian_classic/minskiy_nm/chudo_svyatogo_antoniya.9742/?page=6.

Прочитайте фрагмент из работы М. Метерлинка «Мудрость и судьба». Ответьте на вопросы: почему, по мнению Метерлинка, отсутствие счастья – это болезнь? Что следует делать для устранения этой болезни? Как писатель трактует счастье? В чем заключается счастье?

М. Метерлинка

МУДРОСТЬ И СУДЬБА¹

В настоящее время отсутствие счастья составляет одну из болезней человечества, точно так, как болезнь является одним из человеческих несчастий. И подобно тому, как существуют доктора против болезней, следовало бы иметь докторов, лечащих от отсутствия счастья. <...> Необходимо, чтобы он (доктор – прим. Е.С.) говорил также о теле здоровом и правильно развившемся, точно так же, как необходимо, чтобы моралист, старающийся заглянуть дальше текущего дня, брал исходной точкой душу счастливую или, по крайней мере, такую, которая обладает всем, что нужно для счастья, не говоря уже о достаточно ясном сознании. Мы живем в условиях великой несправедливости; но я полагаю, что можно, не будучи ни равнодушным, ни жестоким, говорить иногда о жизни так, как будто этой несправедливости больше не существует, ибо иначе мы бы никогда не могли выйти из ее круга. Необходимо, чтобы кто-нибудь решился мыслить, говорить и действовать так, как будто бы все кругом счастливы; в противном случае каким образом все другие люди могли бы познать, что такое счастье, справедливость, любовь и красота, – в тот день, когда судьба наконец раскроет перед нами доступные всем сады обетованной

¹ Цит. по: Морис Метерлинка Мудрость и судьба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.co/br/?b=19707>.

земли? Можно, конечно, утверждать, что прежде всего следует приступать к «наиболее неотложному». Но заботиться о «самом неотложном» не всегда самое разумное. <...> Дело в том, что человечество создано для того, чтобы быть счастливым, подобно тому, как отдельный человек создан для того, чтобы быть здоровым. <...> Можно надеяться, что наступит день, когда все будут счастливы и мудры. И если даже день никогда не наступит, не преступно было жить в его ожидании. Во всяком случае, полезно говорить несчастным о счастье для того, чтобы они научились понимать его. Они так склонны считать счастье чем-то необыкновенным и почти недоступным. Но если бы все те, кто вправе считать себя счастливым, бесхитростно открыли причины своего довольства, то стало бы очевидным, что разница между грустью и радостью сводится к различию между несколько более добродушным и просветленным сознанием покорности и мрачным, озлобленным чувством порабощения, между толкованием жизни более гармоничным, широким и толкованием узким, упрямым. <...> Счастливее всех людей тот, кто больше других сознает свое счастье. Всех же больше сознает свое счастье тот, кто глубже других знает, что счастье отделено от отчаяния лишь одной возвышенной, неутомимой, человеческой и бесстрашной идеей. Вот об этой идее и полезно говорить как можно чаще, не для того, чтобы навязать свое представление о счастье другим, а для того, чтобы исподволь в сердце каждого, кто нас слушает, разбудить желание обрести свою собственную мысль о счастье, ибо она различна для каждого из нас.

Практическое занятие 5

СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКАЯ ФАНТАСТИКА Г. УЭЛЛСА

В центре исследования четыре романа Г. Уэллса: «Машина времени», 1895; «Остров доктора Моро», 1896; «Человек-невидимка», 1897; «Война миров», 1898.

Главная цель – раскрыть основную *проблематику романов*, определить связь произведений с жанрами утопии и антиутопии.

Студенческая группа делится на четыре подгруппы. Каждая подгруппа исследует один выбранный ими роман, который обязательно должен быть прочитан. Дополнительно читается любой другой роман Г. Уэллса из списка.

ТЕМЫ ДОКЛАДОВ

1. Связь творчества Уэллса с жанрами утопии и антиутопии в истории развития мирового литературного процесса (*дать определение жанров утопии и антиутопии, перечислить основные черты данных жанров, привести примеры произведений из разных эпох*) – 2 чел.

2. Философские, эстетические и научные взгляды Г. Уэллса (*как в произведениях писателя отражаются его взгляды*) – 1 чел.

ПЛАН

Вопросы для обсуждения (общие для всех романов)

1. Проанализировать романы по следующим параметрам:
 - смысл названия романа;
 - основная тематика и проблематика;
 - композиция и ее роль в раскрытии проблем, поставленных автором;
 - система образов;
 - черты утопии/антиутопии в романе.

2. Как писателем заявлены и решаются следующие проблемы:

- война и мир («Война миров»);
- природа и человек («Остров доктора Моро»);
- ответственность ученого за его изобретение (во всех романах);
- прошлое, настоящее и будущее («Машина времени»)?

3. Что объединяет романы?

К анализу романа Г. Уэллса «Остров доктора Моро» в типологическом плане можно подключить роман М. Булгакова «Роковые яйца», повесть «Собачье сердце».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

1. *Уэллс Г.* Машина времени. Остров доктора Моро. Человек-невидимка. Война миров.

Критическая литература

1. *Ивашева В.В.* Литература Великобритании XX века / В.В. Ивашова. – М., 1984. – (Гл. 4: Герберт Уэллс).

2. *Кагарлицкий Ю.И.* Герберт Уэллс / Ю.И. Кагарлицкий. – М., 1963.

3. *Кагарлицкий Ю.И.* Что такое фантастика? / Ю.И. Кагарлицкий. – М., 1974.

4. *Кагарлицкий Ю.И.* Вглядываясь в Уэллса / Ю.И. Кагарлицкий. – М., 1989.

5. *Кагарлицкий Ю.И.* Человек, который умел творить чудеса / Ю.И. Кагарлицкий // Кагарлицкий Ю.И. Литература и театр Англии XVII–XX.: авторы, сюжеты, персонажи: Избранные очерки / сост. С.Я. Кагарлицкая. – М.: Альфа-М, 2006. – С. 522–540.

6. *Ромм А.С.* Герберт Уэллс / А.С. Ромм. – М., 1959.

Практическое занятие 6

РОМАН ОСКАРА УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

Искусство не выражает ничего, кроме самого себя.

Оскар Уайльд «Упадок лжи»

ПЛАН

1. Место романа Уайльда в контексте творчества писателя.

2. *История создания* романа. Какие тексты повлияли на роман Уайльда? Почему автор прибегает к фантастике? С какими произведениями мировой литературы можно сравнить уайльдовский роман?

3. *Полемика Уайльда с критиками* (см. письма писателя в «*Материалах к занятию*»): как писатель оценивал свой роман? В чем он расходился с оценками критики? За что упрекали роман Уайльда? Обратите внимание на стиль писателя в письмах.

4. *Предисловие к роману* «Портрет Дориана Грея» (текст см. в «*Материалах к занятию*»): что утверждает Уайльд? Какие афоризмы и парадоксы, касающиеся искусства, можно выделить? В чем их смысл? Действительно ли «всякое искусство совершенно бесполезно», с точки зрения писателя? Какова роль предисловия в структуре романа и в общем замысле Уайльда? Как предисловие соотносится с эссе писателя «Упадок лжи» и «Критик как художник»?

5. Система образов в романе:

✓ БЭЗИЛ ХОЛЛУОРД, его концепция искусства. В чем смысл его жизненной и творческой позиции? Почему он не хочет выставлять портрет Дориана на публике?

✓ ЛОРД ГЕНРИ как искуситель Дориана. Образ денди. Каков образ жизни героя? Какие советы он дает Дориану? Как разворачивается борьба за душу Дориана между лордом Генри и художником Бэзиллом Холлуордом? В чем суть его суждений о жизни, искусстве, любви и т.д.?

✓ ДОРИАН ГРЕЙ, его понимание Красоты. Мотив двойничества: отношения Дориана с портретом. Какие этапы на своем жизненном пути проходит? Извлекает ли жизненные уроки? Сравнение Дориана с дез Эссентом из романа Гюисманса «Наоборот».

✓ Взаимоотношения героя с СИБИЛЛОЙ ВЭЙН. Почему Сибилла стала хуже играть в театре? Что на нее повлияло? В чем причина ее самоубийства? Как на ее смерть реагирует Дориан?

6. Портрет как символ, его роль в тексте. Как вы понимаете смысл финала романа?

7. Отражение эстетических взглядов Уайльда в романе. Как решается в произведении проблема соотношения искусства и жизни? Прочитать эссе Уайльда «Упадок лжи» (См. «Материалы к занятию»).

ДОКЛАД: «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона как один из возможных источников уайлдовского романа. – 1 чел.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

1. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Упадок лжи

Критическая литература

1. Акимова О.В. Этика и эстетика Оскара Уайльда: учеб. пособие / О.В. Акимова. – СПб., 2008. – С. 6–44, 100–156.

2. Парандовский Я. Король жизни: Жизнеописание Оскара Уайльда / Я. Парандовский. – М., 1990.

3. Савельев К.Н. Английский декаданс: французский фактор [Электронный ресурс] / К.Н. Савельев. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev/>.

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

5. *Соколянский М.Г.* Оскар Уайльд: Очерк творчества / М.Г. Соколянский. – Киев; Одесса: Лыбидь, 1990.

6. *Эллман Р.* Оскар Уайльд: Биография / Р. Эллман. – М., 2000. – (Серия «Литературные биографии»).

МАТЕРИАЛЫ К ЗАНЯТИЮ

Оскар Уайльд

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 созидаемое 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 случалось, составляет истинную цель Искусства.

(Пер. А. Зверева)

ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНУ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»¹

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 безнадёжны.

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.

¹ Цит. по: Уайльд О. Портрет Дориана Грея / О. Уайльд; пер. с англ. М. Абкиной. – М.: АСТ, 2012. – С. 5–7.

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 бесполезно.

ПИСЬМО ОСКАРА УАЙЛЬДА РЕДАКТОРУ «СКОТС ОБСЕРВЕР»¹

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, позвольте 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

¹ Цит. по: Оскар Уайльд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oscar-wilde.ru/pisma/pismo83.html>.

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. Порок 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 пускаться на страницы своего издания злобно гримасничающих Терситов. Это недостойно столь выдающегося литератора.

Остаюсь, и прочее, Ваш покорный слуга
Оскар Уайльд

Комментарии

Роман «Портрет Дориана Грея», как сказано выше, был впервые опубликован в июльском номере журнала «Липпинкоттс мэгэзин», вышедшем в свет 20 июня 1890 года и сразу же вызвавшем 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».

ПИСЬМО ОСКАРА УАЙЛЬДА АРТУРУ ХАУАРДУ ПИКЕРИНГУ¹

Шайт-стрит, 16

[Конец июля 1890 г.]

Дорогой Пикеринг, все мы сердимся на Вас, почему Вы не приезжаете. Когда цветет сирень и ракитник 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 ракитник 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

Комментарии

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

¹ Цит. по: Оскар Уайльд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oscar-wilde.ru/pisma/pismo84.html>.

Практическое занятие 7

НОРА ХЕЛЬМЕР И НОРМА МАРШ: ПРОБЛЕМА НЕЗАВИСИМОГО ХАРАКТЕРА (ДРАМЫ Г. ИБСЕНА «КУКОЛЬНЫЙ ДОМ» И У.С. МОЭМА «ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ»)

ПЛАН

1. *История создания* драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» (См. кн.: Адмони В. Генрик Ибсен. – М., 1956. – С. 198–218). В чем отличие истории Норы Хельмер от реальной истории Лары Киллер? Чем, с вашей точки зрения, Ибсена привлекла история фру Киллер?

2. Особенности внешнего и внутреннего конфликта в пьесе. Проанализируйте его внутреннюю и внешнюю стороны.

3. Проанализируйте действие внешнее и внутреннее, развитие интриги. В чём особенности ретроспективной композиции? Какие ее элементы можно обнаружить в тексте пьесы?

4. Система образов «Кукольного дома»:

✓ НОРА. Этапы эволюции сознания Норы. Она *принимает* решение уйти от мужа или это решение уже *было принято* ею еще до начала пьесы? Свой ответ обоснуйте. Проанализируйте язык и построение фраз Норы Хельмер. Как в языке Норы нашла отражение эволюция её самосознания? (Монологи отметить закладками!)

✓ ХЕЛЬМЕР.

✓ КРОГСТАД. шантажист? Несчастный человек? Что мы узнаем о его прошлом, его семье? Почему он добивается места в конторе Хельмера?

✓ ФРУ ЛИИНЕ. Что мы знаем о прошлом героини? Что ее связывало с Кругстадом?

✓ Трагическая фигура ДОКТОРА РАНКА.

Общий вопрос по всем персонажам: каковы взаимоотношения героев с Норой, друг с другом, какова роль каждого персонажа в пьесе?

5. Как реализуется в драме символика? В чем суть метафоры, вынесенной в заглавие пьесы? Найдите в тексте символы и попытайтесь их интерпретировать. Какое мнение высказывает Ибсен о символической драме? (См. «*Материалы к занятию*»)

6. 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? (См. «*Материалы к занятию*» – «Лорд Вильям Рассел» на сцене Кристианианского театра.)

7. **Пьеса С. Моэма «Земля обетованная»** как своеобразное продолжение ибсеновской пьесы.

А. Ибсеновские традиции в драме Моэма.

– Почему Моэм называет свою героиню так же, как Ибсен?

– Чем отличается Нора Марш от своей предшественницы Норы Хельмер? На какие черты характера обращает внимание Моэм?

Б. Система конфликтов в пьесе. Раскрыть специфику каждого конфликта (письменно).

В. Система образов в пьесе:

– Можно ли персонажей разделить на определенные группы? Чем обусловлено это деление?

– Как показано в пьесе изменение Норы? Что способствовало этому?

– Как Фрэнк укрощает строптивую жену? (Сравнение с комедией Шекспира «Укрощение строптивой» – см. фрагмент из статьи С.Г. Комарова в «*Материалах к занятию*».)

– Г. Финал пьесы. Что утверждает автор?

Для наиболее эффективной работы на занятии предлагается заполнить цитатную таблицу по пьесе «Земля обетованная».

	1 действие	2 действие	3 действие	4 действие
Описание обстановки (см. ремарки)				
Нора (описание, род деятельности – чем занимается)				
Система образов: взаимоотношения персонажей с Норой (между какими персонажами показано столкновение в драме, указать на причину данного конфликта)				

Вывод: описать изменения, произошедшие с Норой.

ДОКЛАД: Произведение **А. Стриндберга «Кукольный дом»** – 1 чел. (*Раскрыть суть взаимоотношений между супругами. Роль драмы Г. Ибсена в контексте произведения Стриндберга.*)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

1. *Ибсен Г.* Кукольный дом
2. *Моэм С.* Земля обетованная
3. *Стриндберг А.* Кукольный дом

Критическая литература

1. *Адмони В.Г.* Генрих Ибсен / В.Г. Адмони. – М., 1956.
2. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века;* под ред. М. Толмачёва. – М., 2003. – С. 76–107.
3. *Ибсен Г.* Лорд Вильям Рассел на сцене Кристианийского театра (1857) / Г. Ибсен // Собр. соч. – М., 1956. – Т. 4. – (См. «Материалы к занятию»).
4. *Неустроев В.П.* Литература скандинавских стран (1870–1970): учебник / В.П. Неустроев. – М., 1980.

5. *Седова Е.С.* Комедийное начало в пьесе С. Моэма «Земля обетованная» / Е.С. Седова // Трансформации жанров в литературе и фольклоре. Сб. статей научно-исследовательского центра «Трансформация жанров и стилей в новейшей литературе и фольклоре». – Вып. 1. – Челябинск: Энциклопедия, 2008. – С. 51–57.

6. *Седова Е.С.* Вариации образа ибсеновской Норы в пьесах С. Моэма / Е.С. Седова // Литература в контексте современности: сб. мат-ов IV Междунар. науч.-практич. конф. (Челябинск, 12–13 мая 2009 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова; Челяб. гос. пед. ун-т. – Челябинск: Энциклопедия, 2009. – С. 380–385.

7. *Седова Е.С.* Театр У.С. Моэма и западноевропейская драма конца XIX – начала XX в.: монография / Е.С. Седова. – Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2012.

8. *Храповицкая Г.Н.* Ибсен и западноевропейская драма его времени / Г.Н. Храповицкая. – М., 1979

МАТЕРИАЛЫ К ЗАНЯТИЮ

Г. Ибсен

«Лорд Вильям Рассел» на сцене Кристианийского театра (1857)¹

...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, вкладыва-

¹ Цит. по: Ибсен Г. «Лорд Вильям Рассел» на сцене Кристианийского театра (1857) / Г. Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1958. – Т. 4. – С. 620-623.

ют 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 читателя или зрителя в отдельности дойти до этого финала путём личного творчества...

Е.С. Седова

ВАРИАЦИИ ОБРАЗА ИБСЕНОВСКОЙ НОРЫ В ПЬЕСАХ С. МОЭМА

(«ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ», «КРУГ», «ВЕРНАЯ ЖЕНА», «КОРМИЛЕЦ»)¹

Диалог двух драматургов – норвежца Г. Ибсена и англичанина С. Моэма – проявляется на разных уровнях: тематики и проблематики, системы образов, поэтики. Писателей

¹ Седова Е.С. 3.2. Вариации образа ибсеновской Норы в пьесах С. Моэма («Земля обетованная», «Круг», «Верная жена», «Кормилец») / Е.С. Седова // Театр У. С. Моэма и западноевропейская драма конца XIX – начала XX в.: монография / Е.С. Седова. – Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2012. – С. 136–153.

роднит обращение к проблеме самоопределения личности, поиска героями внутренней свободы и независимости, а также постановка и обсуждение в драмах актуальных вопросов социального, морально-этического, психологического и философского толка. В критических работах по творчеству Моэма большинство исследователей (Дж.С. Филден, А.А. Гозенпуд, Ю.И. Кагарлицкий, В.М. Паверман) сходятся в суждении о том, что «ибсенизм» Моэма заключается в пристальном внимании драматурга к женской теме – будь то борьба женщины за свои права или обретение ею личной свободы. Классическим образцом стремящейся к независимости личности стала героиня драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879) Нора Хельмер. Моэм находит данный характер привлекательным и занимается тем, чтобы углубить и разработать его в двадцатом столетии. Отсюда возникают разные вариации образа ибсеновской Норы в драматургии английского писателя: Нора Марш («Земля обетованная»), Элизабет Чампьюн-Чини («Круг»), Констанс Миддлтон («Верная жена»), Чарлз Баттл («Кормилец»). < ... >

Написанная в 1913 г., драма «Земля обетованная» хронологически относится к раннему периоду драматургии С. Моэма, но в то же время значительно отличается от созданных в это время комедий. В творческом мышлении драматурга обнаруживаются две взаимосвязанные тенденции. Во-первых, значительно расширяется, по сравнению с развлекательной драматургией, авторское видение мира: в его поле зрения попадают такие слои жизни, какие не были знакомы ему ранее – так, шикарные апартаменты, светские салоны, дорогие отели Монте-Карло уступили место неприхотливому жилищу канадского фермера. Исключение составляет первый акт, изображающий гостиную покойной мисс Викхем в Танбридж-Уэллсе, функция которого – про-

тивопоставить омертвелый, искусственный быт аристократии естественной жизни фермеров канадских прерий. Сама трактовка жизни представителей высшего слоя иная, нежели изображение салона в комедиях Моэма этого периода: резко возрастает критицизм писателя, легкая ирония переходит в злую сатиру.

Во-вторых, характеры «Земли обетованной» выглядят более убедительными, чем схематично нарисованные образы развлекательного театра Моэма. Например, духовное становление и самоопределение Норы Марш контрастирует со статичными образами четы Викхем и светского щеголя Реджинальда Хорнби; при характеристике канадских фермеров драматург подчеркивает индивидуальность каждого образа, дает подробную характеристику внешности. Кроме того, наблюдается тенденция автора объяснять характер персонажа той средой, порождением которой он является.

<...> Новизну драмы «Земля обетованная» составляет нравственно-философская проблематика, заключающаяся в самоопределении Норы Марш, ее поиске смысла жизни, упорной борьбе за существование, итогом которой является обретение героиней внутренней свободы и долгожданного счастья. Имя героини – Нора Марш – является отсылкой к драме Г. Ибсена «Кукольный дом». Можно предположить, что пьеса Моэма является продолжением «Кукольного дома», где перед нами Нора Г. Ибсена, увиденная в новых условиях – за границей (в Канаде). В своей героине С. Моэм подчеркнул сильный духовный потенциал ее предшественницы. Характер Норы Марш мы видим в сложной внутренней динамике его становления: от поиска смысла жизни к его обретению. В силу возникших обстоятельств (умирает мисс Викхем, компаньонкой у которой Нора проработала 10 лет)

героиня оказывается помещенной в чуждую для нее суровую среду канадских фермеров.

Каждый акт пьесы – это новый этап в жизни Норы Марш. Необходимо обратить внимание на то, как это показано в ходе самого произведения. Контраст как основополагающий принцип построения драмы проявляется как на композиционном уровне (противопоставление первого акта остальным действиям пьесы), так и в системе образов (Викхемы – Нора, Викхемы – фермеры, Нора – фермеры, Хорнби – фермеры¹). Конфликт пьесы определяется не прямым столкновением двух миров (к одному относятся Викхемы, к другому – канадские фермеры): он проявляется через «борьбу за Нору Марш»², которая находится между двумя противоположными сторонами и несет в себе черты каждой из них. Ее промежуточное («срединное») положение позволяет говорить о том, что героиня показана в ситуации нравственного выбора между легкой, скучной и однообразной жизнью в Англии и полной трудностей, лишений, но вместе с тем исполненной смысла жизнью в Канаде. Разработка конфликта идет с таким расчетом, чтобы представить образ Норы в сложной внутренней динамике: от поиска счастья к его обретению, к новому осознанию своей жизни.

В первом действии героиня показана в доме покойной мисс Викхем, у которой она проработала компаньонкой 10 лет. Детальное описание гостиной необходимо Мозму для более полной характеристики ее обитателей, а также с целью изображения той среды, порождением которой является Нора: «Комната заставлена мебелью. Обитые выцветшим ситцем кресла, повсюду маленькие столики, горки с

1 Противопоставление Хорнби – фермеры будет снято к концу пьесы.

2 Паверман В.М. Драматургия В. Сомерсета Мозма : учеб. пособие / В.М. Паверман. – Екатеринбург: УрГУ, 1997. – С. 44.

фарфором, множество фотографий в золотистых рамках... стильная мебель XVIII века вперемежку с современной...»¹. Драматург показывает типичный салон обеспеченной леди, которая вела беззаботное существование, окружала себя дорогими вещами. Со слов Норы и мисс Прингл вырисовывается отталкивающий образ мисс Викхем: «... всю свою жизнь она была холодной эгоисткой, и никто ее не любил» (С. 10). Не менее отталкивающими показаны и внесценические персонажи: миссис Хорнби, сделавшая из церемонии похорон своего рода развлечение, племянник покойной Джеймс Викхем и его жена, обрадованные тем, что им досталась большая часть наследства. Эти образы представлены схематично, без индивидуализации, что наводит на параллель с кругом Роуз Даллас-Бейкер: «Миссис Викхем – хорошенькая молодая женщина. Она вся в черном, но ее элегантное платье сшито по последней моде. Джеймс – чисто выбритый, лысеющий господин. Он в черном костюме и черных лайковых перчатках» (С. 13). Викхемы – олицетворение ханжества, их не трогает смерть родственницы. Их «актерство» на похоронах и в сцене чтения завещания выглядит комически, а поведение – нелепым: «Викхем ... постарайся выглядеть печальнее. Все-таки мы только что вернулись с похорон» (С. 16).

По контрасту с ними показана Нора, в портрете которой больше жизни и естественности, нежели в характеристике Викхемов: «Ей 28 лет. Приятное, открытое лицо, привлекательная улыбка, спокойные, благородные манеры. Она вспыльчива, но умеет держать себя в руках. Страстность ее натуры скрыта под спокойной внешностью. На ней простое

¹ Мозэм В.С. Земля обетованная / Вильям Сомерсет Мозэм; пер. с англ. М. Островской, А. Успенского. – М.: Иностран. лит., 1958. – С. 7. (Далее в тексте – указание в скобках номера страницы.)

черное платье» (С. 8). При описании героини автор обращает внимание на скрытый духовный потенциал сильной личности, на незаметную для окружающих волевою натуру героини. Ибсен своей Норе такой подробной характеристики не дает.

Действие пьесы «Кукольный дом» с первых строк погружает зрителя в русло игры (кокетливый диалог Норы с мужем, который называет ее «белочкой», «птичкой», «жаворонком»; игра героини с детьми). Разговор Норы с фру Линне обнажает проблему непонимания ее как личности, способной на самостоятельные действия и поступки: «Вы все думаете, что я негодна ни на что серьезное...»¹, – признается она подруге, осознавая, что все привыкли видеть в ней «куколку».

Ключевой сценой первого действия «Земли обетованной» становится чтение завещания, когда Нора узнает, что рухнули ее надежды на свободную и независимую жизнь. Конфликт в этой части драмы – «столкновение настроений»² Норы и Дороти Викхем, которое дается через отношение обеих женщин к умершей: Нора искренне привязалась к чужому человеку, Дороти с нетерпением ждала смерти родственницы и наследства. Расходятся и цели Викхемов и Норы в случае получения денег: если у Викхемов это удовлетворение материальных интересов (содержание автомобиля и прочее), то у Норы есть потребность быть независимой (параллель с ибсеновской Норой), а для этого нужны деньги («Теперь я буду независима... Поеду в Италию – во Флоренцию, в Рим»). В итоге – вознагражденный эгоизм Викхемов и обманутая преданность Норы, отдавшей 10 лет своей жизни покойной. Героиня начинает задумываться о двойственно-

1 Ибсен Г. «Лорд Вильям Рассел» на сцене Кристианийского театра (1857) / Генрик Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1958. – Т. 4. – С. 620–623.

2 Паверман В.М. Драматургия В. Сомерсета Моэма: учеб. пособие / В.М. Паверман. – Екатеринбург: УрГУ, 1997. – С. 45.

сти своего положения покорной служанки, которой на время разрешили стать леди ценой унижений, отказа от личного счастья и утраты независимости.

Столкновение Норы и семейства Викхем является психологической завязкой действия: Нора решает уехать на ферму к брату. Это решение продиктовано обстоятельствами, а не осозанным желанием героини заняться сельским хозяйством.

Таким образом, уже в первом действии сделан акцент на положительных душевных качествах героини, найдена отправная точка для изображения ее внутреннего изменения под воздействием внешних обстоятельств.

Второе действие – следующий этап на пути героини к новому пониманию себя и своей жизни. Начинается действие с описания гостиной в доме Эдда Марша. В отличие от первого акта, обстановка дома свидетельствует о прямо противоположном образе жизни его обитателей, будни которых составляет ежедневная борьба за существование, тяжелый физический труд. Вместо старинных акварелей на стенах цветные вкладки из рождественских номеров газет в дешевых позолоченных рамах, вместо мебели XVIII века здесь некрашенный стол, накрытый не совсем чистой скатертью, глиняная посуда вместо фарфора и т.д. Образы фермеров при всей одноплановости их изображения тем не менее представлены как индивидуальности: «Герти Марш – смуглая невысокая женщина, с иссохшим лицом и жестким взглядом, худая, нервная, работяга, с острым язычком, неласкового нрава <...> Эд Марш – добродушный, покладистый мужчина с небольшими усиками и взлохмаченными волосами <...> Френк Тэйлор – высокий, крепкий, с правильными чертами лица и открытым веселым взглядом <...> Его движения медленны, он весьма уверен в себе» (С. 29–30). Из

описания можно сделать вывод о детерминированности характеров той средой, в которой они изображены, что напрямую соотносится с тенденцией «новой драмы».

Характер Норы в полной мере раскрывается в столкновении с Герти. На первый взгляд, казалось бы, бытовая ссора столкнула двух женщин (Нора отказалась убирать осколки разбитой кружки): Герти не нравятся светские манеры леди, Нора еще не приспособилась к быту фермеров, а потому постоянно слышит претензии в свой адрес. Внутренняя причина такого противостояния кроется в событиях четырехлетней давности, когда Герти узнала о написанном Норой письме, в котором та явно не одобряла решение брата жениться на официантке, а не леди. С. Моэм использует элементы аналитической композиции: известно, что конфликт произошел еще до начала действия пьесы. Так, в «Кукольном доме» появление Кrogстада и сообщение о подделке Норой подписи на векселе указывает на уже существовавший, но неосознанный внутренний конфликт естественных человеческих стремлений и догматических законов общества. Восемь лет назад, когда Нора стояла перед нравственным выбором, в ее душе уже шла глухая борьба между полуинтуитивными догадками об истине и нормами, которые принимают все. Шантаж Кrogстада, явившийся завязкой интриги, помог обнажить уже существовавшие противоречия, а не создал их. У Моэма противостояние Герти и Норы принимает не столь масштабный характер, поскольку вражда двух женщин выглядит как конфликт мировоззрений (Нора – леди, Герти – труженица). Фраза Норы «хочется быть счастливой» звучит пока без аргументации: героиня лишь на пути к новому осознанию своей жизни; у Герти, напротив, есть четкий ответ на реплику Норы: «У тебя есть крыша над головой, удобная постель, трижды в день хоро-

шая еда и много работы. Чего же еще нужно человеку для счастья?» (С. 32). В этом суждении сформулирована жизненная философия миссис Марш.

Кульминацией конфликта между героинями является желание Герти «сбить спесь» с Норы, заставив ее публично извиниться перед батраками. В Норе происходит духовная борьба, она чувствует себя униженной, но все же приносит извинения. Примирение выглядит чисто формальным: Герти удовлетворена, Нора осознает, что она здесь лишняя. Драматизм ситуации заключается в неожиданном решении Норы уйти с Френком Тэйлором, который совсем недавно предлагал ей быть его женой.

В героине происходит внутренняя трансформация под воздействием внешних обстоятельств, она совершенно искренне пытается начать новую жизнь, которая принесла пока только разочарование и утрату иллюзий. Второе действие – это логический переход к новому этапу в жизни Норы Марш, вынужденной жить по новым правилам – правилам супруги фермера. Формально она становится на одну ступень с Герти, внутренне – испытывает противоречия и дискомфорт.

Столкновение Норы и Кругстада в произведении Ибсена также исполнено внутреннего психологизма. Автор показывает, что по сути дела между представлениями о мире Норы и Кругстада конфликта нет: Кругстад – изгой в этом обществе, на его совести преступление, подобное тому, что было совершено Норой, – чтобы прокормить семью, ему приходилось браться за самую грязную работу, даже за ростовщичество, – но он хочет стать равноправным членом общества, в котором преуспевают Хельмеры, общества, где ему остается только одно средство – шантаж. Кругстад пугает Нору, но и сочувствует ей: он лучше, чем ее любящий муж,

понимает душевное состояние несчастной, догадывается, что Нора думает о самоубийстве (диалог в конце второго действия). То, что они обсуждают, как страшно убить себя, ставит их в положение не противников, а одинаково гонимых людей, способных понимать друг друга. В «Земле обетованной» в отношениях Герти и Норы этого нет, поскольку в ситуации противостояния героинь основной акцент делается на разницу укладов жизни, а потому бытовая ссора лишь обнаружила данную проблему.

Третье действие раскрывает основной конфликт пьесы Моэма в новом освещении: теперь он разрабатывается в сугубо личном плане, хотя социальная подоплека также присутствует <...> В «Земле обетованной» автор подводит читателя к мысли о возможности обретения счастья вне цивилизации, на что указывает и заглавие драмы, которое является аллюзией библейского образа Ханаана, земли обетованной, места, где человек найдет свое счастье. Вопрос о социальном неравенстве героев в комедии снимается. Даже по тональности весь третий акт отличается от предыдущих тем, что противостояние Норы и Френка, которое можно рассматривать как столкновение между двумя взглядами на жизнь, показано с элементами комического и выглядит как «укрощение строптивой»¹. Как отмечает П. Доттен, «между

1 Как отмечает С.Г. Комаров, взаимоотношения Норы и Френка строятся в той же последовательности и по тем же принципам, что и отношения Катарины и Петруччо в комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой»: происходит встреча героев, сопровождающаяся острой и беспощадной словесной дуэлью, затем заключение брака, отказ героини жить по правилам мужа, житейские поучения героя, адресованные своей избраннице, постепенное укрощение строптивицы и, наконец, достижение взаимного счастья и согласия [См.: Комаров С.Г. Притчевая структура драмы С. Моэма «Земля обетованная» в контексте литературных традиций / С.Г. Комаров // Объединенный науч. журн. = Integrated sci.j. – М., 2007. – № 12. – С.46].

супругами будет сильный конфликт воли, затем штурм хитростью. В результате Нора побеждена, укрощена, как Катарина Шекспира. Она обнаружила, что у мужчины есть всегда последнее средство, против которого ум и хитрость ничего не могут, – физическая сила»¹.

Разница взглядов на жизнь Нору и Френка полнее раскрывается Моэмом через прием дискуссии, введенной в драму Г. Ибсенем. В пьесе норвежского драматурга «Кукольный дом», с точки зрения Б. Шоу, дискуссия была важнейшим элементом драмы (сцена, где Нора предлагает мужу обсудить создавшееся положение).

Герои Моэма, по мнению Ю.И. Кагарлицкого², за редким исключением, лишены способности с ораторским красноречием обсуждать ситуацию и защищать свою линию поведения. При этом некоторые из них (Гертруда Марш), как констатирует ученый, «настолько сложны, что разобраться в себе им удалось бы, обладай они незаурядным аналитическим даром, чего трудно ждать от них – простых фермеров ... Небрежение дискуссией мешало Моэму подняться до высот шовианской интеллектуальности. Но вместе в тем позволяло брать героев из более простой среды, чем это делал Шоу». Таким образом, новаторство Моэма заключается в «стремлении демократизировать героев пьесы»³. Действительно, в диалоге Нору и Френка подробных, аргументированных реплик не звучит, а потому можно согласиться с суждением Кагарлицкого относительно снижения сути дискуссии,

1 Dottin P. Le théâtre de Somerset Maugham / Paul Dottin. – Paris: Perrin, 1937. – P. 103.

2 Кагарлицкий Ю.И. Моэм / Ю. И. Кагарлицкий // История западноевропейского театра: учеб. пособие / под ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. – М., 1985. – Т. 7: 1917–1945. – С. 215–232.

3 Там же, С. 225.

которая больше «мировоззренческая», а не интеллектуальная. Например:

Нора. Здешняя жизнь для меня так непривычна. В Англии ее представляют совсем иначе. Я думала, что буду ездить верхом. Что будет теннис и танцы... < ... >

Тэйлор. Ты получила воспитание леди и провела свою жизнь в компаньонках у леди, в полном безделье < ... > Я нигде не учился. Написать письмо для меня – трудное дело. Но я сызмальства зарабатывал себе на жизнь. Я объехал всю страну. Был охотником, работал на железной дороге < ... > И тебе пора заняться настоящим делом, выкинув из головы все глупости, которыми она набита. Ты всего лишь невежественная женщина, а я твой хозяин. И я буду делать с тобой все, что захочу, а если ты не будешь мне подчиняться по доброй воле, то, клянусь Богом, я стану обращаться с тобой так, как в прежние времена охотники обращались с индейскими женщинами (С. 73).

Поведение Тэйлора – вовсе не стремление утвердить власть мужа в семье, применив физическую силу, а желание помочь Норе найти себя и раскрыть духовный потенциал, подавленный изнеженной жизнью в Англии. Френк тонко понимает Нору: все это время он наблюдал за ней, поэтому сумел уже сделать некоторые выводы, подвести определенную черту в разнице их взглядов на жизнь. Единственное, что приходится сделать Норе – это подчиниться.

Обращает на себя внимание построение действия пьесы. Так, своеобразной завязкой можно считать укрощение строптивой, кульминацией – дискуссию (Френк пытается договориться с Норой), развязкой – уступку Норе Френку, хотя внутренне она еще не осознала справедливости его слов. Борьба героини за «независимость» будет иметь окончание в четвертом действии драмы.

Четвертый акт показывает Нору изменившейся и внешне и внутренне. Меняется и обстановка в доме Тэйлоров: если в третьем действии жилище Френка показано грязным, запущенным и неуютным, то в заключительном акте уже ощущается присутствие женщины. Сама же Нора «выглядит более здоровой, чем прежде, лицо ее сильно загорело» (С. 76) – в этом комментарии прочитывается реализация мюллеровского тезиса о том, что труд облагораживает, духовно и физически оздоравливает личность. Контраст прежней Норы с нынешней совершенно очевиден из разговора героини с Реджинальдом Хорнби, который сбежал в Канаду после того, как проигрался в клубе, заслужив гнев отца, вынужденного заплатить за него по счетам. Нора же уехала в Канаду от безысходности. На первых порах оба считают, что жизнь на ферме – развлечение, но столкнувшись с реальностью, они разочаровываются в ней. И то, как жизнь на ферме повлияла на них обоих, подчеркивает глубину натуры Норы и пустоту Хорнби: «Мне нужно найти вдову средних лет с деньгами, которая бы усыновила меня... Все, чего я желаю, – это прожить жизнь с комфортом. Я не собираюсь трудиться больше, чем необходимо, и хочу проводить время как можно приятнее» (С. 83). Справедливо звучит приговор, который выносит Нора Реджинальду: «У вас нет мужества... Стать перед дулом ружья и позволить в себя выстрелить – на это у вас, может быть, хватит мужества. Но вести однообразную жизнь день за днем, выполняя простую тяжелую работу, – вот такого мужества у вас не оказалось. Вы неудачник, и самое скверное, что вы даже не стыдитесь этого. Вы даже готовы этим хвастаться» (С. 84) – в данном суждении есть и слова Норы о самой себе: когда-то совершенно импульсивно она встала перед дулом ружья, бросив таким образом вызов Френку, пытавшемуся ее укротить, но

у нее, в отличие от Хорнби, хватило сил, чтобы трудиться, переносить однообразную будничную жизнь на ферме. Человеческий потенциал героини достойно реализовался в условиях суровой действительности. Его лишен Хорнби, выбирающий паразитическое существование <...>

Еще одну «проверку» характеру устраивает Моэм, когда возвращает действие пьесы к исходной точке: Нора получает письмо, в котором миссис Прингл сообщает о том, что освободилось место компаньонки в доме у богатой леди. У Норы появился шанс вернуться к беспечной жизни в Англии, но она уже никогда не покинет прерии – об этом свидетельствует и ее разговор с миссис Шарп, обеспокоенной судьбой своей семьи, и разговор с Френком в финале. В словах Норы, обращенных к миссис Шарп, звучит мысль о том, что жизнь на канадской земле для нее наполнена теперь смыслом, осознанием того, что все – результат труда человеческого. Героиня ощущает внутреннюю свободу и независимость, которую она обрела вне цивилизации.

Заключительный акт показывает измененное сознание героини, когда она выбирает жизнь в прерии, а не возвращение в Англию. Выбор Норы – это выбор человека, внутреннего свободного от сковывающих его норм и условностей, это результат внутренней борьбы с самой собой, и, наконец, это осознание истинного смысла собственной жизни. Ее слова, обращенные к Френку, являются явным тому подтверждением (именно он был ее духовной опорой и примером): «То, что прежде казалось важным, теперь не представляет для меня никакой ценности. Ты очень многому меня научил» (С. 95), «На месте пустыни будет обработанная земля. И, может, какой-нибудь ослабевший от голода ребенок будет есть хлеб из пшеницы, которую ты вырастил. <...> Теперь я знаю здешнюю жизнь. Это не приключения и

не веселье. Это тяжелый труд, труд мужчин и женщин, с утра до ночи, и я знаю теперь, что особенно тяжелое бремя ложится на плечи женщины. <...> Мы тоже участвуем в освоении страны. Мы – матери, и в нас будущее. Мы создаем величие народа» (С. 97).

Здесь вновь возникает параллель с ибсеновской Норой. Сама решимость героини пойти на подлог, чтобы обеспечить излечение мужа, ее готовность его обмануть, чтобы спасти, последующее постепенное погашение долга, когда Нора вынуждена экономить на себе, чтобы отложить деньги, – все это свидетельствует о том, что Нора первого акта не бездумный «жаворонок», а человек, живущий глубокой внутренней жизнью. Героиня окончательно «взрослеет», когда разочаровывается и в муже, и в законах. В ней совершается перелом – сущность ее характера выступает наружу, ощущение серьезности жизни и осознание ее противоречивости становятся очевидными, и Нора оказывается не наивным ребенком, не куколкой, которой можно легко управлять, а человеком внутренне зрелым, хотя не знающим жизни с «юридической» стороны: «Ни за что не поверю, чтобы дочь не имела права избавить умирающего старика-отца от тревог и огорчения? Чтобы жена не имела права спасти жизнь своему мужу? Я не знаю точно законов, но уверена, что где-нибудь да должно быть это разрешено»¹. Нора судит с точки зрения общечеловеческой морали, а не мертвых догм общества. Изображенные в пьесе события раскрыли глаза Норе на многие стороны ее жизни, тем самым умудрили ее. Развязка пьесы не только в том, что состоялась первая за всю совместную жизнь беседа между супругами, в которой героиня трезво и пристально анализирует подлинную

¹ Ибсен Г. Кукольный дом / Генрик Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1957. – Т. 3. – С. 401.

суть их отношений, отчасти вглядываясь и в социальное содержание этой жизни, но и в том, что и Нора, и Торвальд, и вся их жизнь предстают в этом разговоре совсем по-новому: «Ты никогда не понимал меня... Со мной поступали очень несправедливо, Торвальд. Сначала папа, потом ты <...> Когда я жила дома, с папой, он выкладывал мне свои взгляды, и у меня оказывались те же самые; если же у меня оказывались другие, я их скрывала, – ему бы это не понравилось. Он звал меня своей куколкой-дочкой, забавлялся мной, как я своими куклами. Потом я попала к тебе в дом...<...> Ты все устраивал по своему вкусу, и у меня стал твой вкус или я только делала вид, что это так <...> Но весь наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. А дети были уж моими куклами. Мне нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними»¹.

Здесь происходит переключение до того нараставшего внешнего сюжетного напряжения на напряжение интеллектуальное, напряжение мысли, из которого и вырастает решительный сюжетный поворот, завершающий развитие действия в пьесе. По замыслу Ибсена, конфликт разрешают не фабульные случайности, а, как говорит фру Линне, «объяснение начистоту», осмысление всего, что произошло. По замечанию В. Адмони, финал пьесы внутренне соприкасается с трагедией, но герой здесь не погибает, а напротив, становится победителем, поскольку он находит самого себя и обладает достаточным мужеством, чтобы осуществить свою волю и отбросить все то, что ему мешало. Вместе с тем эта победа окрашена трагическими тонами, поскольку делает героя одиноким, противостоящим всему обществу в целом.

¹ Ибсен Г. Кукольный дом / Генрик Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1957. – Т. 3. – С. 447–448.

Подлинная битва разыграется лишь после того, как опустится занавес. Исследователь приходит к выводу о том, что «пьесы Ибсена кончаются там, где только начинается настоящая, окончательная борьба, где должно произойти подлинное испытание сил героя, то есть там, где могла бы начаться еще одна новая пьеса»¹. Можно предполагать, что пьеса Мозма «Земля обетованная» является продолжением «Кукольного дома», где перед нами Нора Ибсена, увиденная в новых условиях – за границей. В драме английского драматурга конфликт построен с таким расчетом, чтобы показать духовное становление и самоопределение личности Норы Марш. Отсюда ярко выраженный социально-психологический смысл столкновения героев в пьесе, который разрешается положительно: проблемы социального характера отходят на второй план, главное место в комедии уделяется изображению романтики быта канадских фермеров.

В финале обеих пьес драматурги показывают разрешение проблемы самоопределения личности. В драме Ибсена «Кукольный дом» Нора освобождается от ранее сковывавших ее условностей. В ответ на слова мужа, что у нее есть священные обязанности перед ним и детьми, Нора отвечает, что у нее «есть и другие, столь же священные... обязанности перед самой собой < ... > прежде всего я человек, так же как и ты, или, по крайней мере, должна постараться стать человеком»². Однозначность «Кукольного дома» основана на том, что уход героини из дома, как это всячески подчеркивается, не составит несчастья для ее детей. Нора говорит: «Я не буду прощаться с детьми. Я знаю, что они в лучших руках, чем

1 Адмони В. Генрик Ибсен: очерк творчества / В. Адмони. – М.: Худож. лит., 1956. – С. 203.

2 Ибсен Г. Кукольный дом / Генрик Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1957. – Т. 3. – С. 449.

мои. Такой матери, как я теперь, им не нужно»¹. Эти слова подчеркивают трагизм выбора Нору, который осознается ей самой.

Героиня драмы Мозема «Земля обетованная» может сохранить себя как личность. Ею найден и осознан другой вариант жизни – в канадских прериях.

Итак, Нору Хельмер и Нору Марш сближает стремление к независимости, утверждение права женщины на достойное место в обществе.

С.Г. Комаров

ОСТРОВ КАК ПРИТЧЕВЫЙ ХРОНОТОП
В АНГЛИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА²
(фрагменты)

«Земля обетованная» – аллюзия библейского образа Ханаана, земли обетованной, обещанной народу Моисея в качестве награды за преданность Творцу, – Ханаана, которого так и не достигли возроптавшие на Господа израильтяне. «Земля обетованная» как притчевый хронотоп являет собой трансформацию библейского образа и означает то место, тот уголок на земле, где человек найдет свое счастье. Сама модель «земля обетованная» в драматургии английских авторов представлена двояко: с одной стороны, как символический образ, созданный в рамках реалистической эстетики; с другой стороны, как образ, созданный при помощи фантастического допущения. Первый вариант рассматриваемой модели воплощен в пьесе С. Мозема «Земля обетованная» («*The Land of Promise*»), которая была создана в 1913 году <...>

1 Ибсен Г. Кукольный дом / Генрик Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1957. – Т. 3. – С. 452.

2 Комаров С.Г. Остров как притчевый хронотоп в английской драматургии XX века (фрагменты) / С.Г. Комаров // Филология и человек: научный журнал. – 2007. – № 4. – С. 26–40.

Внешне простой сюжет этой драмы содержит определенный философский смысл, который позволяет отнести произведение к пьесам с отчетливо выраженным притчевым началом. В плане сюжетно-композиционной структуры «Земли обетованной» Моэм не стал первооткрывателем, а прежде всего воплотил в драме традиции своих соотечественников – В. Шекспира и Д. Дефо, также не чуждых притчевой поэтики текста.

Что связывает рассматриваемое произведение с миром шекспировского театра? Очевидное сходство сюжетной основы пьесы «Земля обетованная» с событийным ядром комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой». Моэм в своей драме трансформировал основную сюжетную линию пьесы В. Шекспира – линию Петруччо и Катарини. Действительно, при значительных различиях двух пьес, определяемых прежде всего хронотопом, обнаруживается единая сюжетная схема, связанная с образами главных героев: взаимоотношения Норы и Фрэнка Тэйлора строятся в той же последовательности и по тем же принципам, что и сюжетная линия Петруччо и Катарини в шекспировской комедии «Укрощение строптивой».

Общую сюжетную схему двух произведений – В. Шекспира и С. Моэма – можно представить следующим образом.

1. Встреча героя и героини; следующая за этой встречей острая и беспощадная словесная дуэль.

Очевидно, что в диалоге героев Моэма нет такой внешней остроты, как у Шекспира: обусловлено это прежде всего особенностями шекспировской Катарини, которую характеризуют как «строптивую и злющую невесту», «дикую кошку». Нора же у Моэма отличается «приличными манерами». Острота спора с нею поэтому носит более интеллектуальный характер.

Петруччо. Я двинулся сюда тебя посватать.

Катарина. Он двинулся! Кто двинул вас сюда, Пусть выдвинет отсюда. Вижу я, Передвигать вас можно.

Петруччо. То есть как?

Катарина. Как этот стул.

Петруччо. Садись же на меня.

Катарина. Ослам таким, как ты, привычна тяжесть.

Петруччо. Вас, женщин, тяжесть тоже не страшит.

Катарина. Ты про меня? – Ищи другую клячу.

[Шекспир 1993, с. 82]

Тэйлор. Некоторые девушки мечтают выйти замуж. В самом этом слове есть для них что-то притягательное.

Нора. И вам кажется, что девушка сразу ухватится за возможность выйти за вас замуж?

Тэйлор. Ну, бывают и худшие мужья.

Нора. Вы себе льстите.

Тэйлор. Дело свое я знаю, а этим далеко не все могут похвастаться. И не так уж я глуп.

Нора. Почему вы так думаете?

Тэйлор. Потому что могу понять, что и вы не дура.

[Мюэр 1958, с. 36]

2. Соединение героя и героини узами законного брака.
3. Отказ героини, ставшей замужней женщиной, жить по принципам мужа, в соответствии с общепринятыми человеческими нормами.
4. Житейские поучения героя, адресованные его избраннице.
5. Постепенное подчинение героини законам христианского брака.
6. Достижение взаимного счастья и согласия.
7. Моральный вывод, толкование событийно-притчевой основы произведения.

Катарина. ...Муж – повелитель твой, защитник, жизнь,
Глава твоя. В заботах о тебе
Он трудится на суше и на море,
Не спит ночами в шторм, выносит стужу,
Пока ты дома нежишься в тепле,
Опасностей не зная и лишений.
А от тебя он хочет лишь любви,
Приветливого взгляда, послушанья –
Ничтожной платы за его труды.
Как подданный обязан государю,
Так женщина – супругу своему.

[Шекспир 1993, с. 205–206]

Героиня Моэма также произносит знаковую реплику, но акцент в ней делается не на взаимоотношениях мужчины и женщины, а на важности той жизни, которую стала вести Нора с Тэйлором в социальном плане: она не была «строптивой дикой кошкой», она просто не знала радости обыкновенного физического труда, радости человеческого существования, лишённого той житейской мишуры, которая окружает человека в городе.

При таком сопоставлении важна нравственная основа сюжетной канвы произведения Моэма. Главные герои его произведения – люди не из привилегированной среды, как у Шекспира. Оба они – и Фрэнк Тэйлор и Нора – из низших слоев общества. В прошлом она была компаньонкой, хотя и жила в довольно роскошной обстановке, а он зарабатывал себе на жизнь в качестве батрака, впоследствии став мелким фермером, пытающимся наладить свое дело, чтобы жить безбедно. Совершенно не приспособленная к жизни, лишённой человеческого комфорта, не привыкшая к простому физическому труду, Нора поначалу вызывает у окружающих людей, живущих в канадских землях, острое неприятие. Но суровая действительность, толкнувшая героиню на брак с Фрэнком Тэйлором, жизнь вблизи с природой, борьба за выживание превратили ее в порядочную женщину и практичную хозяйку. Труд облагораживает человеческую душу – эта мысль возникает при знакомстве с новой Норой, той, которую зритель видит в четвертом акте произведения.

Практическое занятие 8
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ДРАМА Б. ШОУ «ДОМ, ГДЕ
РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА»

ПЛАН

1. В чем Шоу видит особенности и новаторство пьес Ибсена? Что он возьмет для себя (в эстетическом плане) – по работе Шоу «Квинтэссенция ибсенизма». **Выписать основные положения.** (См. «Материалы к занятию», а также: Аникст, А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988.)

2. Анализ пьесы:

– Авторское предисловие к пьесе (где находится дом, характеристика обитателей, зал для верховой езды и т.д.): композиция, содержательные задачи, эстетические функции. Функция авторского предисловия.

Прочитайте суждение Дж. Джойса о Б. Шоу, которое может ответить на этот вопрос. «Шоу вообще прирожденный проповедник. Его живому и словоохотливому нраву претит скупой и неприкрашенный стиль, присущий современной драматургии. Увлекаясь пространными предисловиями и экстравагантными драматургическими построениями, он создает драматическую форму, весьма напоминающую роман в диалогах. Он скорее обладает чувством ситуации, чем драмы, ведущей к этическому и логическому заключению» (из статьи «Битва Бернарда Шоу с цензором»).

– Проблема жанра. Почему пьеса имеет подзаголовок «фантазия в русском стиле на английские темы»? Раскройте суть творческого диалога Б. Шоу и А. Чехова.

– Символистский план пьесы (дом – корабль, каждое действующее лицо как символ, символика взрывов и др.).

– Проблема конфликта. В чем он заключается? Что означает оппозиция «лошадники – невротики»?

– Кто и зачем разбивает себе сердце? Найти суждения героев о доме и о разбитых сердцах.

– Образ капитана Шотовера. Почему, на ваш взгляд, именно ему доверено управлять «кораблем»?

– Как в пьесе Шоу продолжены ибсеновские традиции?

– Что такое «трагическое» и «комическое» и в чем их особенность в драме Шоу?

– Как в драме разрешается вопрос о роли интеллигенции и ее ответственности в судьбах Англии и Европы?

– Смысл финала. Почему автор «пугает» своих героев смертью, но оставляет их в живых?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

1. *Шоу Б.* Дом, где разбиваются сердца.

Критическая литература

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

2. *Балашов П.* Художественный мир Б. Шоу. – М., 1982.

3. *Образцова А.Г.* Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже 19 – 20 веков. – М., 1974.

МАТЕРИАЛЫ К ЗАНЯТИЮ

Дж.Б. Шоу

«КВИНТЭССЕНЦИЯ ИБСЕНИЗМА»

(в сокращении)

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, 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 попользуется 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 хотят 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.

Практическое занятие 9

РОМАН Р.Л. СТИВЕНСОНА «ОСТРОВ СОКРОВИЩ» (1883)

Однажды я начертил карту острова... изгибы ее необычайно увлекли мое воображение; здесь были бухточка, которые меня пленяли, как сонеты. И с бездумностью обреченного я нарек свое творенье «Островом сокровищ».

Я слышал, бывают люди, для которых карты ничего не значат, но не могу себе этого представить!

Роберт Льюис Стивенсон

Если не путешествовать хоть изредка, забудешь и вовсе о том, что такое чувство жизни.

Роберт Льюис Стивенсон

ПЛАН

1. Замысел и история создания романа «Остров сокровищ». Почему Стивенсон отказался от первоначального названия романа «Судовой повар»?
2. Характеристика героев:
 - Джим Хокинс: герой и рассказчик. Как он меняется во время путешествия?

– Джон Сильвер: в чем заключается двойственность его характера?

– Краткая характеристика следующих героев: Бен Ганн, сквайр Трелони, доктор Ливси, капитан Смоллетт.

3. Смысл финала романа.

4. Как отражаются эстетические взгляды Стивенсона в его романе «Остров сокровищ»?

5. Прочитайте интересные факты о романе Стивенсона и реалиях времени, описываемых писателем. (См. «*Материалы к занятию*».)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

1. *Стивенсон Р.Л.* Остров сокровищ

Критическая литература

1. *Дьяконова Н.Я.* Стивенсон и английская литература XIX в. / Н.Я. Дьяконова. – Л., 1984.

2. *Толмачев В.М.* От романтизма к романтизму / В.М. Толмачев. – М., 1997.

МАТЕРИАЛЫ К ЗАНЯТИЮ¹

✓ Морские разбойники часто награждали друг друга **меткими прозвищами**, обычно по внешности или чертам характера. Известны пираты Монбар Истребитель и Александр Железная Рука. Оливье Левассёра за стремительные нападения прозвали Стервятником. В команде Стида Боннета были славные моряки Джеймс Трешотка и Деревянная Башка. Пираты питали слабость к устрашающему черному цвету и прозывались так: Черный Барт, Черный Сэм, Черная Борода и Черный Пес.

¹ Стивенсон Р.Л. Остров сокровищ / Р.Л. Стивенсон; пер. с англ. Н. Чуковского. – М.: Лабиринс Пресс, 2014. – 186 с.

В облике черной собаки, по народному поверью, являлся людям сам дьявол.

✓ **Ром.** Любимый напиток пиратов изобрели 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 сбраживать 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 из-за него же моряки зачастую гибли в пьяных драках и рисковали свалиться за борт – «Пей, и дьявол тебя доведет до конца», как пелось в любимой песне Билли Бонса.

✓ **Желтый Джек.** Моряки называли так желтую лихорадку, вирус которой в тропиках переносили комары. Сначала человек мог чувствовать себя совершенно здоровым, но потом у него желтело лицо, начинались жар, тошнота, а через несколько дней изнурительной болезни наступала смерть. Лекарств от страшного недуга не было, и во многих тропических экспедициях от него погибала едва ли не половина команды.

✓ **Черная метка.** Скорее Стивенсон выдумал этот знак. 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.** Джон Хокинс, чья мать была урожденной Трелони, – знаменитый пират и работорговец. Подобно своему сподвижнику Фрэнсису Дрейку за отважное слу-

жение короне он был возведен в рыцарское достоинство. Давая персонажам книги – Джиму Хокинсу и сквайру Трелони – такие имена, Стивенсон иронизирует над лицемерием английских властей: в XVI веке, 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 проматывали добро.** 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 пирату кутили напрапалую. 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 веке разоблаченного пирата ждал один конец – виселица. Зато в XVI веке к бесстрашным и предприимчивым разбойникам относились с большим уважением. Особенно если те делились с казной сокровищами, захваченными у врагов Англии. Так, Фрэнсис Дрейк, выходец из семьи фермера, прославился своими победа-

ми над испанцами в Вест-Индии. Он отправился по ведению 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 годах английские пираты Фрэнсис Дрейк и Томас Кавендиш. Правда, странствовали они не из любви к просвещению, а ради наживы. На рубеже XVII и XVIII веков пират 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.** *Пинос* – остров 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. По-испански Пинос – остров сосен. Это единственное место в Карибском море, где, как на острове Сокровищ, растут сосновые леса. Кстати, на Пиносе тоже есть холм под названием Позорная 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 суеверия.** Даже ученые к XVIII веку 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 несчастия, следовали многочисленным приметам:

- Нельзя выходить в море в пятницу, иначе быть беде.

- Нельзя свистеть в море – изменится ветер или разыграется 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 этого пирата и в самом деле был здоровенный одноногий детина, известный, кстати, одним благородным поступком. Его красноречие 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 прочить, чтобы ему возместили хотя бы часть убытков, ибо 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 плывал прежде под началом Макрэ и никому не позволит и пальцем его тронуть. Капитана отпустили с миром, отдали ему старый пиратский корабль и множество тюков одежды в придачу.

Практическое занятие 10
РАССКАЗЫ ДЖЕКА ЛОНДОНА «ЗАКОН ЖИЗНИ»
И «ЛЮБОВЬ К ЖИЗНИ»

Задача жизни – продолжение рода, закон ее – смерть.

Джек Лондон «Закон жизни»

*Главное, у Лондона нет страха перед человеком.
Есть грабежи и даже убийства, но страха нет, а значит,
и нет леденящего душу саспенса. У него идет битва
со стихией, но ведь если чего и боится по-настоящему
человек, то – другого человека.
Петр Вайль «Гений места»*

ПЛАН

1. Характеристика творчества Дж. Лондона: темы, проблемы, персонажи. Чем для писателя была «американская мечта»? Сумел ли он ее осуществить?

2. Сборник рассказов Дж. Лондона «Дети мороза», куда относится рассказ «Закон жизни»: что характерно было для этого сборника (темы, образы, мотивы, герои...)? Какую задачу решал автор в сборнике «Дети мороза»?

3. Рассказ «**Закон жизни**»:

- В чем состоит сюжет рассказа?
- Какова система образов рассказа? Как показано племя, и по каким законам оно живет?
- Как показана и как решается в рассказе тема прошлого, настоящего и будущего? В чем состоит закон жизни? (Найти цитаты в подтверждение мыслей.)
- Символика рассказа: снег, хворост, головни, костер, лось. Дать комментарий.
- Зачем в рассказ введен эпизод о затравленном лосе?
- Найдите в рассказе детали и эпизоды, придающие ему философскую обобщенность.

– Проблема человека и природы. Почему «природа безучастна»?

4. Сборник «Северные рассказы». Поэтизация Севера. Романтика борьбы с природой в рассказе «**Любовь к жизни**»:

– Суть описанной Лондоном ситуации. Как ведет себя человек в экстремальной ситуации?

– «Самая жестокая борьба, какая только бывает в жизни»: встреча человека с больным волком. Проблема жизни и смерти.

– В чем состоит любовь к жизни? Как это можно соотнести с законом жизни из предыдущего рассказа?

– Смысл финала.

5. Как в произведениях писателя отразились концепции Ч. Дарвина и Г. Спенсера? Натуралистические моменты в рассказах Лондона (приводить примеры).

6. Влияние ницшеанского культа «сверхчеловека» на эстетику писателя. Прочитайте суть теории «сверхчеловека» Фр. Ницше в интерпретации С.П. Знаменского и ответьте на вопросы: что представляет собой «сверхчеловек»? Что для него характерно? Выделите ницшеанские мотивы в произведениях Дж. Лондона.

7. Прочитайте финал романа Дж. Лондона «Мартин Иден» (См. «*Материалы к занятию*»). Сравните анализируемые рассказы с данным фрагментом из романа: в чем заключается трагедия героя? Почему он выбирает смерть? Как можно трактовать понятие «воля к жизни»? Как Мартин чувствует эту волю к жизни?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

Лондон, Дж. Закон жизни. Любовь к жизни. Мартин Иден.

Критическая литература

1. *Богословский В.Н.* Джек Лондон / В.Н. Богословский. – М., 1964.
2. *Знаменский С.П.* «Сверхчеловек» Ницше [Электронный ресурс] / С.П. Знаменский. – Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/look/century/znamenski/>.
3. *Денисова Т.Н.* Джек Лондон / Т.Н. Денисова // История литературы США. Т. 5: Литература начала XX века. – М.: ИЛИ РАН, 2009. – С. 326–388.

МАТЕРИАЛЫ К ЗАНЯТИЮ

Джек Лондон

МАРТИН ИДЕН¹

(фрагмент из романа, финал)

Жизнь была для Мартина Идена мучительна, как яркий свет для человека с больными глазами. Жизнь сверкала перед ним и переливалась всеми цветами радуги, и ему было больно. Нестерпимо больно.

Мартин в первый раз за всю свою жизнь путешествовал в первом классе. Прежде во время плаваний на таких судах он или стоял на вахте, или обливался потом в глубине кочегарки. В те дни он нередко высовывал голову из люка и смотрел на толпу разодетых пассажиров, которые гуляли на палубе, смеялись, разговаривали, бездельничали; натянутый над палубой тент защищал их от солнца и ветра, а малейшее их желание мгновенно исполнялось расторопными стюардами. Ему, вылезшему из душной угольной ямы, все это представлялось каким-то раем. А вот теперь он сам в качестве

¹ Лондон Дж. Мартин Иден / Дж. Лондон; пер. с англ. С. Заяцкого. – Кишинев, 1956.

почетного пассажира сидит за столом по правую руку от капитана, все смотрят на него с благоговением, а между тем он тоскует о кубрике и кочегарке, как о потерянном рае. Нового рая он не нашел, а старый был безвозвратно утрачен.

Чтобы хоть чем-нибудь занять свое время, Мартин попытался побеседовать с пароходными служащими. Он заговорил с помощником механика, интеллигентным и милым человеком, который сразу накинулся на него с социалистической пропагандой и набил ему все карманы памфлетами и листовками. Мартин лениво выслушал все аргументы в защиту рабской морали и вспомнил свою собственную ницшеанскую философию. Но в конце концов зачем все это? Он вспомнил одно из безумнейших положений Ницше, где тот подвергал сомнению все, даже самое истину. Что ж, может быть, Ницше и прав! Может быть, нигде, никогда не было, нет и не будет истины. Может быть, даже самое понятие истины нелепо. Но его мозг быстро утомился, и он рад был снова улечься в кресле и подремать.

Как ни тягостно было его существование на пароходе, впереди ожидали еще большие тяготы. Что будет, когда пароход придет на Таити? Сколько хлопот, сколько усилий воли! Надо будет позаботиться о товарах, найти шхуну, идущую на Маркизовы острова, проделать тысячу разных необходимых и утомительных вещей. И каждый раз, подумав обо всем этом, он начинал ясно понимать угрожающую ему опасность. Да, он уже находился в Долине Теней, и самое ужасное было, что он не чувствовал страха. Если бы он хоть немного боялся, он мог бы вернуться к жизни, но он не боялся и потому все глубже погружался во мрак. Ничто в жизни уже не радовало его, даже то, что он так любил когда-то. Вот навстречу «Марипозе» подул давно знакомый северо-восточный пассат, но этот ветер, некогда пьянивший его,

как вино, теперь только раздражал. Он велел передвинуть свое кресло, чтобы избежать непрошенных ласк этого доброго товарища былых дней и ночей.

Но особенно несчастным почувствовал себя Мартин в тот день, когда «Марипоза» вступила в тропики. Сон покинул его. Он слишком много спал и теперь поневоле должен был бодрствовать, бродить по палубе и жмуриться от невыносимого блеска жизни. Он молча бродил взад и вперед. Воздух был влажен и горяч, и частые внезапные ливни не освежали его. Мартину было больно жить. Иногда в изнеможении он падал в свое кресло, но, отдохнув немного, вставал и снова начинал бродить. Он заставил себя дочитать, наконец, журнал и взял в библиотеке несколько томиков стихов. Но он не мог сосредоточить на них внимания и предпочел продолжать свои прогулки.

Вечером Мартин спустился к себе в каюту последним, но, несмотря на поздний час, не мог уснуть. Единственное средство отдохнуть от жизни перестало действовать. Это было уж слишком! Он зажег свет и взял книгу. То был томик стихотворений Суинберна! Мартин некоторое время перелистывал страницы и вдруг заметил, что читает с интересом. Он дочитал стихотворение, начал читать дальше, но опять вернулся к прочитанному. Уронив, наконец, книгу к себе на грудь, он задумался. Да! Это оно! Это то самое! Как странно, что он ни разу не подумал об этом раньше. Это был ключ ко всему; он все время бессознательно шел по этому пути, а теперь Суинберн указал ему лучший выход. Ему был нужен покой, и покой ожидал его. Мартин взглянул на иллюминатор. Да, он был достаточно широк.

В первый раз за много-много дней сердце его радостно забилося. Наконец-то он нашел средство от своего недуга! Он поднял книжку и прочел вслух:

Устав от вечных упований,
Устав от радостных пиров,
Не зная страхов и желаний,
Благословляем мы богов
За то, что сердце в человеке
Не вечно будет трепетать.
За то, что все вольются реки
Когда-нибудь в морскую гладь.

Мартин снова поглядел на иллюминатор. Суинберн указал ему выход. Жизнь была томительна, – вернее, она стала томительно невыносима и скучна.

За то, что сердце в человеке
Не вечно будет трепетать!..

Да, за это стоит поблагодарить богов. Это их единственное благодеяние в мире! Когда жизнь стала мучительной и невыносимой, как просто избавиться от нее, забывшись в вечном сне!

Чего он ждет? Время идти.

Высунув голову из иллюминатора, Мартин посмотрел вниз на молочно-белую пену. «Марипоза» сидела очень глубоко, и, повиснув на руках, он может ногами коснуться воды. Всплеска не будет. Никто не услышит. Водяные брызги смочили ему лицо. Он почувствовал на губах соленый привкус. И это ему понравилось. Он даже подумал, не написать ли свою лебединую песню! Но тут же он высмеял себя за это. К тому же не было времени. Ему так хотелось покончить поскорее.

Погасив свет в каюте для большей безопасности, Мартин просунул ноги в иллюминатор. Плечи его застряли было, и ему пришлось протискиваться, плотно прижав одну руку к телу. Внезапный толчок парохода помог ему, он проскользнул и повис на руках. В тот миг, когда его ноги коснулись воды, он разжал руки. Белая теплая вода подхватила его. «Марипоза» прошла мимо него, как огромная черная стена, сверкая огнями еще освещенных кое-где иллюмина-

торов. Пароход шел быстро. И едва он успел подумать об этом, как очутился уже далеко за кормой и спокойно поплыл по вспененной поверхности океана.

Бонита, привлеченная белизной его тела, кольнула его, и Мартин рассмеялся. Боль напомнила ему, зачем он в воле. Он совсем было забыл о главной своей цели. Огни «Марипозы» уже терялись вдали, а он все плыл и плыл, словно хотел доплыть до ближайшего берега, который был за сотни миль отсюда.

Это был бессознательный инстинкт жизни. Мартин перестал плыть, но как только волны сомкнулись над ним, он снова заработал руками. «Воля к жизни», – подумал он и, подумав, презрительно усмехнулся. Да, у него есть воля, и воля достаточно твердая, чтобы последним усилием пресечь свое бытие.

Мартин принял вертикальное положение. Он взглянул на звезды и в то же время выдохнул из легких весь воздух. Быстрым могучим движением ног и рук он заставил себя подняться из воды, чтобы сильнее и быстрее погрузиться. Он должен был опуститься на дно моря, как белая статуя. Погрузившись, он начал вдыхать воду, как больной вдыхает наркотическое средство, чтобы скорей забыться. Но когда вода хлынула ему в горло и стала душить его, он произвольно, инстинктивным усилием вынырнул на поверхность и снова увидел над собой яркие звезды.

«Воля к жизни», – снова подумал он с презрением, тщетно стараясь не вдыхать свежий ночной воздух наблевшими легкими. Хорошо, он испробует иной способ! Он глубоко вздохнул несколько раз. Набрав как можно больше воздуха, он, наконец, нырнул, нырнул головой вниз, со всею силою, на какую только был способен. Он погружался все глубже и глубже. Открытыми глазами он видел голубоватый

фосфорический свет. Бониты, как привидения, пронеслись мимо. Он надеялся, что они не тронут его, потому что это могло разрядить напряжение его воли. Они не тронули, и он мысленно благодарил жизнь за эту последнюю милость.

Все глубже и глубже погружался он, чувствуя, как немеют его руки и ноги. Он понимал, что находится на большой глубине. Давление на барабанные перепонки становилось нестерпимым, и голова, казалось, разрывалась на части. Невероятным усилием воли он заставил себя погрузиться еще глубже, пока, наконец, весь воздух не вырвался вдруг из его легких. Пузырьки воздуха скользнули у него по щекам и по глазам и быстро помчались кверху. Тогда начались муки удушья. Но своим угасающим сознанием он понял, что эти муки еще не смерть. Смерть не причиняет боли. Это была еще жизнь, послед нее содрогание, последние муки жизни. Это был последний удар, который наносила ему жизнь.

Его руки и ноги начали двигаться судорожно и слабо. Поздно! Он перехитрил волю к жизни! Он был уже слишком глубоко. Ему уже не выплыть на поверхность. Казалось, он спокойно и мерно плывет по безбрежному морю видений. Радужное сияние окутало его, и он словно растворился в нем. А это что? Словно маяк! Но он горел в его мозгу – яркий, белый свет. Он сверкал все ярче и ярче. Страшный гул прокатился где-то, и Мартину показалось, что он летит стремглав с крутой гигантской лестницы вниз, в темную бездну. Это он ясно понял! Он летит в темную бездну, – и в тот самый миг, когда он понял это, сознание навсегда покинуло его.

Практическое занятие 11
РОМАН МАРКА ТВЕНА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ
ГЕКЛЬБЕРРИ ФИННА» (1884)

ПЛАН

1. «Эпос детства» М. Твена: трилогия, в которую вошли романы «Том Сойер», «Жизнь на Миссисипи» и «Приключения Гекльберри Финна». Что является предметом изображения в каждом произведении? Какие эпизоды, эмоции становятся центральными в данных текстах писателя?

2. Краткая характеристика Тома Сойера: как он воспринимает мир взрослых, с какими проблемами сталкивается, как показана его наивная детская любовь к Бекки?

3. Как роман о Гекльберри Финне связан с романом о Томе Сойере?

4. Как показан главный герой: его взросление, столкновение с реальностью, черты характера (находчивость, активность и т.д.).

– Сравните Гека и Тома: почему Том кажется более «домашним»?

– Как показаны взаимоотношения Гека и беглого раба Джима? (дополнительный вопрос: как Твен показывает образ беглого раба? Дайте ему характеристику)

– Можно ли считать, что их дружба имеет символическое значение?

– Как Джим повлияет на характер Гека и его мировосприятие?

5. Образ-символ дороги – река Миссисипи. Как автор показывает американскую действительность?

6. Прочитать статью в журнале «Вокруг света» и рассмотреть внимательно карту и прилагаемые к статье картинки и фотографии: *Анастасьев Н.* На виртуальном плоту [Электронный ресурс] / Н. Анастасьев // Вокруг света. – Июль. – 2007. – Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3957/>.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

Твен М. Приключения Гекльберри Финна

Критическая литература

1. *Балдицын П.В.* Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы / П.В. Балдицын. – М., 2004.

2. *Ромм А.С.* Марк Твен / А.С. Ромм. – М., 1977.

3. *Балдицын П.В.* Марк Твен / П.В. Балдицын // История литературы США. Т. 4: Литература последней трети XIX века. 1865–1900. – М.: ИЛИ РАН, 2003. – С. 55–57, 62–64, 203–311.

Практическое занятие 12

ИТОГОВОЕ ЗАНЯТИЕ ПО КУРСУ

Итоговое занятие состоит из двух частей: во-первых, написание контрольного итогового теста, который охватывает материалы лекций, практических занятий, самостоятельной работы студентов. Тест проверяет умение ориентироваться в курсе (терминологическая база, разнообразие творческих направлений, основные имена, проблематика произведений и т.д.).

Во-вторых, собеседование по текстам, когда преподаватель проверяет, какие тексты прочитаны, уяснены ли студентами сюжетные моменты, взаимоотношения между героями и т.д.

См. «*Список обязательных для чтения художественных текстов*», «*Список стихотворений для выразительного чтения наизусть*», «*Список теоретических работ и учебников*».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. СПИСОК ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ ДЛЯ ЧТЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

1. *Флобер Г.* Госпожа Бовари
2. *Золя Э.* Жерминаль
3. *Мопассан Ги де* Пышка. Мадемуазель Фифи. Дядюшка Милон. Старуха Соваж. Два приятеля
4. *Лиль Л. де* Античные стихотворения
5. *Готье Т.* Эмали и камеи
6. *Бодлер Ш.* Сборник «Цветы зла» (особенно стихотворения: «Соответствия», «Альбатрос», «Продажная муза», «Больная муза», «Маяки», «Красота», «Падаль», «Вампир», «С еврейкой бешеной...» и др.)
7. *Верлен П.* Сб. стихотворений: Сатурналии. Галантные празднества.
8. *Рембо А.* Гласные (Цветной сонет). Пьяный корабль. Сборник стихотворений «Озарения». «Сезон в аду» («Одно лето в аду»)
9. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. Упадок лжи. Баллада Редингской тюрьмы (переводы К. Бальмонта, В. Брюсова). De Profundis
10. *Уэллс Г.* Машина времени. Остров доктора Моро. Война миров. Человек-невидимка (2 любых романа)
11. *Франс А.* Остров пингвинов
12. *Роллан Р.* Жан-Кристоф (часть 1 «Заря»)
13. *Голсуорси Д.* Сага о Форсайтах (книга «Собственник»)

14. *Стивенсон Р.* Остров сокровищ (дополнительно: *Киплинг Р.* Маугли. Простые рассказы с холмов; *Конрад Д.* Сердце тьмы)

15. *Метерлинк М.* Там, внутри. Непрошенная. Слепые. Синяя птица

16. *Ибсен Г.* Кукольный дом. Привидения

17. *Мюллер С.* Земля обетованная

18. *Гауптман Г.* Перед восходом солнца.

19. *Стриндберг А.* Фрекен Юлия. Отец. Кукольный дом.

20. *Шоу Б.* Дом, где разбиваются сердца (дополнительно: Пигмалион. Профессия миссис Уоррен)

21. *Твен М.* Приключения Гекльберри Финна

22. *Лондон Д.* Закон жизни. Любовь к жизни. Мартин Иден (дополнительно: *Т. Драйзер* Сестра Керри)

23. *Росsetти К.* Стихи.

24. *Росsetти Д.Г.* Стихи

25. *Моррис У.* Стихи

2. СПИСОК СТИХОТВОРЕНИЙ ДЛЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ НАИЗУСТЬ

1. Ш. Бодлер «Соответствия» (сборник «Цветы зла», цикл «Сплин и Идеал»)

2. А. Рембо «Гласные»

3–4. Два любых стихотворения из лирики символистов (П. Верлен, А. Рембо, Э. Верхарн, М. Метерлинк, С. Малларме и др.)

5. Одно любое стихотворение представителей парнасской школы (Т. Готье, Л. де Лиль, Ж.М. де Эредиа и др.)

Обязательно знать фамилию переводчика!

3. СПИСОК ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РАБОТ И УЧЕБНИКОВ

Основная литература

1. *Аникст А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988.
2. *Гиленсон Б.А.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: Практикум / Б.А. Гиленсон. – М.: Академия, 2006.
3. *Гиленсон Б.А.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учеб. Пособие / Б.А. Гиленсон. – М.: Академия, 2008.
4. *Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв.* / Отв. ред. М.Ю. Давыдова. – М.: РГГУ, 2001.
5. *Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов /* под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000.
6. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений /* под ред. В.М. Толмачёва. – М., 2003.
7. *История западноевропейской литературы XIX века /* под ред. Т.В. Соколовой. – М.; СПб., 2003.
8. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: учеб. пособие для студ-ов вузов, обучающихся по специальности 021700 – Филология /* Л.В. Сидорченко; под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – М.: Academia; СПб.: СПбГУ. Филол. фак., 2004.
9. *История зарубежной литературы XIX века: учебник /* под ред. Е.М. Апенко. – М., 2001.
10. *Зарубежная литература XX века: Учебник /* под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 1996.
11. *Проскурнин Б.М.* История зарубежной литературы XIX века: западноевропейская реалистическая проза / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – М.: Наука, 1998.

12. *Толмачев В.М.* Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: в 2 т. Т. 1 / В.М. Толмачев.– М.: Академия, 2007.

13. *Толмачев В.М.* Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: в 2 т. Т. 2 / В.М. Толмачев.– М.: Академия, 2008.

14. *Трыков В.В.* Зарубежная литература конца XIX – начала XX веков: Практикум / В.В. Трыков. – М.: Флинта: Наука, 2001.

Дополнительная литература

1. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – СПб.: Университетская книга, 2000.

2. *Владимирова А.И.* Франция на рубеже веков. Литература, живопись, театр / А.И. Владимирова. – СПб., 2004.

3. *Зарубежные писатели:* Библиографический словарь: в 2 ч. / под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

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

5. *История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века.* Искусство XIX века. – Кн. 3: Англия. Скандинавия. Восточная Европа. – Гос. ин-т искусствоведения Мин-во культуры Российской Федерации, 2004.

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

7. *Энциклопедия символизма:* Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – М., 1998.

4. ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

- Энциклопедия культур Déjà vu **<http://ec-dejavu.ru>**
- История всемирной литературы **<http://feb-web.ru/feb/ivl/default.asp>**
- Библиотека – Кафедра истории зарубежной литературы МГУ **<http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka.htm>**
- Учебники по истории зарубежной литературы рубежа XIX–XX веков: **<http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/izl-hih-soloveva/index.htm>**
- Елизарова М.Е. и Михальская Н.П.: История зарубежной литературы конца XIX – начала XX в. Курс лекций: **<http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/elizarova-mihalskaya-izl/index.htm>**

ТРЕБОВАНИЯ К ЗАЧЕТУ И ВОПРОСЫ

Требования к зачету

1. К зачету допускаются студенты, не имеющие текущих задолженностей по курсу, получившие «зачтено» по итогам промежуточных контрольных работ и итогового теста по всему материалу курса, а также успешно прошедшие собеседование по прочитанным художественным текстам.

2. Зачет состоит из:

- двух вопросов в билете по курсу. Вопросы охватывают материал обязательных списков (как художественной, так и критической литературы), лекций, практических занятий, тем для самостоятельного изучения;
- выразительного чтения наизусть пять стихотворений.

Вопросы к зачету

1. Хронологические рамки изучаемого периода. Понятие «переходность», ее проявления в общественной и литературной ситуации рубежа веков.

2. Основные литературные направления конца XIX – начала XX вв., их общая характеристика (приводить примеры с аргументацией).

3. Французский реализм середины XIX века (после 1848 г.). Творчество Г. Флобера (социально-философские и эстетические позиции писателя, место романа «Госпожа Бовари» в творчестве Флобера).

4. Роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» в свете традиции и новаторства.

5. Поэтическая группа «Парнас», ее философско-эстетическое новаторство.

6. «Король поэтов» Шарль Бодлер: двойственность поэта и поэзии. Проблема традиции и новаторства в сборнике «Цветы зла».

7. Структура сборника Ш. Бодлера «Цветы зла»: идея, образ лирического героя, преддекадентские мотивы.

8. Философско-литературные истоки французского натурализма. Эстетическая программа братьев Гонкуров в оценке Э. Ауэрбаха.

9. Эстетические взгляды Э. Золя. Концепция «экспериментального романа».

10. Цикл романов Э. Золя «Ругон-Маккары» (замысел, структура, тематика и проблематика, место романа «Жерминаль» в цикле).

11. Идейно-художественное своеобразие романа Э. Золя «Жерминаль»: композиция, концепция личности и среды в романе, проблема метода.

12. Творчество Мопассана-новеллиста. Патриотическая тема и народные характеры в новеллах «Пышка», «Мадемуазель Фифи» (дополнительно: «Дядюшка Милон», «Старуха Соваж», «Два приятеля» и др.).

13. Новелла Ги де Мопассана «Пышка»: история создания, проблематика новеллы, система образов, мотив дороги.

14. Социально-исторические и философско-эстетические истоки декаданса. Символизм как литературное течение 70–90-х гг. XIX в. Предшественники и основные представители символизма. Эстетические принципы символизма.

15. П. Верлен и его место в поэзии французского символизма. Основные поэтические сборники, их характеристика. Верленовский «пейзаж души».

16. Художественные открытия и «озарения» А. Рембо.

17. Символистская концепция М. Метерлинка. Драма «Синяя птица»: тематика, проблематика, композиция, система образов, символика.

18. Поиски счастья в драме М. Метерлинка «Синяя Птица».

19. «Театр молчания» М. Метерлинка. Драмы М. Метерлинка «Там, внутри» и «Непрошенная»: тема смерти, художе-

ственное время и пространство, символика, особенности диалогов в драме.

20. Драма М. Метерлинка «Слепые» как образец статичной драмы. Художественное время и пространство в пьесе. Своеобразие и художественная функция диалогов в драме.

21. Предтечи английского эстетизма: прерафаэлитское братство, философия Дж. Рёскина и У. Пейтера.

22. О. Уайльд как теоретик «искусства для искусства».

23. Эстетические взгляды О. Уайльда, их воплощение в романе «Портрет Дориана Грея».

24. Система образов в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (Дориан – Бэзил Холлуорд – лорд Генри – Сибилла Вэйн).

25. Две исповеди О. Уайльда: «Баллада Редингской тюрьмы» и «De Profundis» (проблематика, тональность, образ писательского «я» в произведениях).

26. Понятие неоромантизма (определение, основные черты, имена, произведения). Эстетические взгляды Р.Л. Стивенсона и их отражение в романе «Остров сокровищ».

27. Система образов в романе Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ». Мотив дороги, его роль.

28. Философские, эстетические и научные взгляды Г. Уэллса и их отражение в романном творчестве писателя (на примере двух любых прочитанных романов из списка).

29. Специфика фантастических произведений Г. Уэллса. Проблематика и идейно-эстетическая значимость романов «Машина времени», «Война миров». Судьба ученого в буржуазном обществе («Человек-невидимка», «Остров доктора Моро»).

30. «Новая драма» как вектор развития европейского театра рубежа веков.

31. Г. Ибсен как основоположник европейской «новой драмы». Драма «Кукольный дом»: особенности конфликта, композиции, символики.

32. Система образов и специфика конфликта в драме Г. Ибсена «Кукольный дом».
33. Вариация образа ибсеновской Норы в пьесе С. Моэма «Земля обетованная».
34. Драматургическое новаторство Г. Ибсена в пьесе «Привидения».
35. Оригинальность пьес А. Стриндберга («Фрёкен Жюли», «Отец»).
36. Развитие традиций Г. Ибсена в творчестве Б. Шоу (на материале работы Шоу «Квинтэссенция ибсенизма»).
37. Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца»: смысл названия и подзаголовка пьесы, особенности конфликта и структуры драмы, символ и парадокс у Шоу.
38. Г. Гауптман «Перед восходом солнца»: проблема творческого метода писателя.
39. Художественное новаторство А. Франса в жанре сатирического романа. История Пингвинии в романе «Остров пингвинов».
40. Особенности развития американского литературного процесса на рубеже XIX–XX вв. Роман М. Твена «Приключения Гекльберри Финна».
41. Образ Гека Финна в романе М. Твена «Приключения Гекльберри Финна».
42. Проблема искусства и судьбы художника в романе Дж. Лондона «Мартин Иден» (или Т. Драйзера «Сестра Керри»).
43. Философские идеи «закона жизни» и «любви к жизни» и их художественное воплощение в рассказах Дж. Лондона («Закон жизни», «Любовь к жизни»).
44. История семьи в «Саге о Форсайтах» Дж. Голсуорси (на материале романа «Собственник»).
45. Проблема искусства и судьбы художника в романе Р. Роллана «Жан-Кристоф».

СЕМЕСТРОВЫЕ КОНТРОЛЬНЫЕ РАБОТЫ

1. ТВОРЧЕСКАЯ ДОМАШНЯЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «РОМАН Г. ФЛОБЕРА “ГОСПОЖА БОВАРИ” В ОЦЕНКЕ ВЛ. НАБОКОВА: КОНЦЕПЦИЯ “СЛОЕНОГО ПИРОГА”»

Прочитать внимательно статью Вл. Набокова «Гюстав Флобер: “Госпожа Бовари”». Какие «слои» в романе Флобера он выделяет? Какие детали, приметы характерны для каждого отдельного «слоя»? Схематично представить основные положения статьи, нарисовав «слоеный пирог» и «начинив» каждый отдельный слой деталями, приметами, его характеризующими.

В конце рисунка «слоеного пирога» напишите очень кратко *ответы на вопросы*:

1. Что подразумевает Набоков под фактором Икс, который создает и формирует человека?
2. Какая тема, связанная с животными, доминирует в романе Флобера «Мадам Бовари»?
3. Кто, по Набокову, герои романа Флобера «Мадам Бовари»?

ЧИТАТЬ

1. *Набоков, В.* Гюстав Флобер: «Госпожа Бовари» / В. Набоков // Иностранная литература. – 1997. – № 11.

2. *Набоков, В.* Гюстав Флобер: «Госпожа Бовари» [Электронный ресурс] / В. Набоков. – Режим доступа: http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Nabokov_Flaubert.htm.

2. ТВОРЧЕСКАЯ ДОМАШНЯЯ РАБОТА «АНАЛИЗ СИМВОЛОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ»

ПЛАН

1. Взять для анализа одно любое стихотворение из поэзии символизма (М. Метерлинк, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме, Э. Верхарн и др.). Указать автора стихотворения и фамилию переводчика, полностью переписать сам поэтический текст.

2. Проанализировать *образы-символы*, встречающиеся в стихотворении. Проинтерпретируйте каждого символа, пользуясь словарями символов и знаков (используйте как можно больше самых разных источников для более полной и интересной трактовки символов). Обратите внимание, каково значение символа *в контексте данного поэтического текста* (оно может и не совпадать с той интерпретацией, что дана в словаре символов, но, по крайней мере, даст намек, направление для вашей мысли).

3. Как символика определяет настроение, проблематику поэтического текста?

4. Общий вывод о роли (функции) символов в поэтическом тексте (зачем, с какой целью их использует автор).

ЧИТАТЬ: Поэзия французского символизма. – М., 1993.

3. КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «РОЛЬ ПАРАДОКСОВ И АФОРИЗМОВ В РОМАНЕ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»»

Из *словарей литературоведческих терминов* выписываются определения понятий «афоризм» и «парадокс». Затем в тексте романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» найти примеры 10 афоризмов и 10 парадоксальных суждений по обозначенной теме (тему выбираете сами). В конце делается четкий *вывод о роли парадоксов и афоризмов в тексте романа* (с ка-

кой целью автор использует афоризмы и парадоксы), а также при разработке определенной темы.

Темы

1. Тема дружбы и любви.
2. Тема мужчины и женщины.
3. Тема брака и взаимоотношений супругов.
4. Тема искусства (музыка, живопись, литература).

ЧИТАТЬ: О. Уайльд «Портрет Дориана Грея»

4. КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА «ИСТОРИЯ ПИНГВИНИИ В РОМАНЕ А. ФРАНСА “ОСТРОВ ПИНГВИНОВ”»

Читаете указанный роман А. Франса и составляете конспект-схему истории Пингвинии по векам, по эпохам. Оформляете в виде таблицы.

№ главы	Исторический период, эпоха	Характеристика данного времени (какие события происходили – достаточно перечислить)	Выдающиеся личности (кто прославился и благодаря чему)

В конце делается вывод о том, что представляет собой история Пингвинии, почему автор подводит Пингвинию к апокалипсису, закономерно ли это? Чем заканчивается роман и каков смысл такого финала?

ЧИТАТЬ: А. Франс «Остров пингвинов»

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМУМ

Антивикторианский парадокс	Позитивизм
Ассоциативность	Подтекст
Афоризм	Прерафаэлитизм
Верлибр («свободный стих»)	Реализм нового качества
Внешнее действие	Ретроспективная композиция
Внешний конфликт	Ремарка
Внутреннее действие	Реминисценция
«Внутренний диалог»	«Роман-река» («роман-поток»)
Внутренний конфликт	“Romance”
Дарвинизм	«Рубеж веков»
Дегероизация	Сатирический роман
Декаданс	«Сверхчеловек»
Деромантизация	Синестезия
Детерминизм («Драма-дискуссия»)	Символ
Импрессионизм	Символизм
Интеллектуальная драма	Суггестивность
Конфликт	«Театр молчания» (<i>«статичная пьеса»</i>)
Натурализм	Фабианство
Неоромантизм	Философский роман
«Новая драма»	Цикл
Новелла	Экспериментальный роман
Парадокс	Эстетизм
Переходность	

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

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 недоуменные 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 об-

ращаться 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 намереваюсь 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 ты-

сяч 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 мерил. 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 вы-

воды 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 неведомый 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 абстракцией, – 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 абстракцию 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 вывода-

ми и придумывают человеческие 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 ста 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 призраками. 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 агонизирует, 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 авангар-

дом, 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, который 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 полувека 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 не легкий 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 недоверчивожимают 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 изу-

мительным 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 неизвестности, 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 социаль-

ных 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, adeпты 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. Хо-

тел 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 источни-

ки 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 риториков. 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, подготавливать 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 до-

стоинства – 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 участвует 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, но 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 исказить 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 похвалы-

ные 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 направление, 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 ма-

неры, 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 деятельностью, 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, не-

смотря 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 лишней 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 престижжигитора. 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 репертуар 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 по-

строить эпизод, обыграть всякого рода мелочи и аксессуары, которые во множестве появляются и тут же исчезают, – тако- вы отличительные черты драматургии Сарду. Но его наблюде- ния 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 произведе- ние, или же необычайное нагромождение событий, причем выход из тупика дает неожиданная развязка. В жизни все про- исходит 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. Припом- ните 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 обра- зы, хотя и карикатурные, все же очень забавны, но и тут дело портят пресловутые письма: письма эти неизменно присут- ствуют в репертуаре Викторьена Сарду, они необходимы ему в такой же мере, в какой кубки с вином и орехи необходимы фо-

куснику. 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 недостатком 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 ка-

кая-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 островах, и эти знаменитые островах 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 шарашку, 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 неправдоподобии, 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 описанию 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, понима-

ешь, 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 художников. 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 умирительно; 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 преображает 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, сохранятся, 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 лишённые 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 литература 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, прикосновение 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 зрели-

щем, 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 пьесе 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 выпенденно 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 Виктора 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 нас, 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 предназначение 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. Явственные 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 гениальным драматургом нового толка, и вы увидите, что все вновь устремятся туда. Я как-то писал, что театральные подмостки ныне пусты, – 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 подмостки 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 отрицали возможность поступательного движения, представителям нового поколения отказывали в праве совершать то, чего не сделали их предшественники, утверждали, что у новичков неостанется 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 ли 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 непосредствен-

ном воздействии на зрителей. Лучшего средства пропаганды не найти. Роман читают у камелька, читают в несколько приемов, терпеливо мирясь с подробными описаниями; 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. Помоему, принципы натурализма не противоречат ни лаконичности, ни ясности. Надо будет только изменить фактуру, остов 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 человека в форме диалога. Но только я хочу, чтобы человека не отделяли от природы, а, напротив, еще глубже погрузили в нее, я хочу, что-

бы 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 раскрашен-

ный 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 зрителей 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.

Подлинные стилисты 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 Маршалль», 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 действительностью, 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, почерпнутые 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 будущего.

Вопросы для самопроверки

1. Что такое натурализм, с точки зрения Золя? Как он его трактует?
2. Как натурализм обновляет искусства?
3. Что подразумевает Золя под натурализмом в литературе? Выделите черты.
4. Каково положение дел во французской литературе? (Точка зрения писателя.)
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?

МИМЕСИС. ИЗОБРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹

Глава XIX

В 1864 году братья Гонкуры, Эдмон и Жюль, опубликовали роман «Жермини Ласерте»; сюжетом для него послужили эротические переживания девушки-служанки, ее постепенное нравственное падение. К своему роману братья написали такое предисловие:

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera.

Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue. Il aime les petites ?uvres polissonnes, les memoires de filles, les confessions d'alcoves, les saletes erotiques, le scandale qui se retrouse dans une image aux devantures des libraires: ce qu'il va lire est severe et pur. Qu'il ne s'attende point a la photographie decoltee du Plaisir: l'etude qui suit est la clinique de l'amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne derangent ni sa digestion ni sa serenite: ce livre, avec sa triste et violante distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire a son hygiene.

Pourquoi donc l'avons-nous ecrit? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses gouts?

Non.

Vivant au XIX e siecle, dans un temps de suffrage universell, de democratie, de liberalisme, nous nous sommes demande si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit litteraire et des dedains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'ame et le c?ur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demande s'il y avait encore pour l'ecrivain

¹ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. Глава XIX / Э. Ауэрбах. – М.-СПб.: Университетская книга, 2000. С. 411–438.

et pour le lecteur, en ces années d'égalité ou nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragedie, était définitivement morte; si dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches; si en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut.

Ces pensées nous avaient fait oser l'humble roman de S^{ur} Philomène, en 1861; elles nous font publier aujourd'hui Germinie Lacerteux.

Maintenant, que ce livre soit calomnie: peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les Reines autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices: la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le Roman ait cette religion que le siècle passe appelait de ce large et vaste nom: Humanité; - il lui suffit de cette conscience: son droit est là.

«Мы должны попросить прощения у читателей за эту книгу и заранее предупредить их о том, что они в ней найдут.

Читатели любят лживые романы, – этот роман правдив.

Они любят книги, притязающие на великосветскость, – эта книга пришла с улицы.

Они любят игривые безделушки, воспоминания проституток, постельные исповеди, пакостную эротику, сплетню, которая задирает юбки в витринах книжных магазинов, – то, что они прочтут здесь, сурово и чисто. Напрасно они будут искать декольтированную фотографию Наслаждения: мы им предлагаем клинический анализ Любви.

Читатели также любят книги утешительные и болеутоляющие, приключения с хорошим концом, вымыслы, способствующие хорошему пищеварению и душевному равновесию, – эта книга, печальная и мучительная, нарушит их привычки и повредит здоровью.

Для чего же мы ее написали? Неужели только для того, чтобы покоробить читателей и оскорбить их вкусы?

Нет.

Живя в XIX веке, в пору всеобщего избирательного права, либерализма и демократии, мы спросили себя: не могут ли те, кого называют «низшими классами», притязать на роман? Другими словами, должен ли народ, этот человеческий мир, попраный другим человеческим миром, оставаться под литературным запретом, презираемый писателями, обходившими до сего времени молчанием его душу и сердце, хотя, быть может, у него все же есть и душа и сердце? Мы спросили себя, действительно ли в век равенства по-прежнему существуют для писателя и читателей недостойные внимания классы, слишком низменные несчастья, слишком грубые драмы, чересчур жестокие и потому неблагородные катастрофы? Нам захотелось выяснить, правда ли, что форма, излюбленная в ныне забытой литературе и исчезнувшем обществе, а именно – Трагедия, окончательно погибла и что в стране, не имеющей каст и узаконенной аристократии, несчастья людей маленьких и бедных не будут взывать к уму, к чувству, к жалости так же громко, как несчастья людей влиятельных и богатых? Короче говоря, нам захотелось проверить, могут ли слезы, проливаемые в низах общества, встретить такое же сочувствие, как слезы, проливаемые в верхах?

Эти мысли побудили нас написать в 1861 году смиренную историю «Сестры Филомены». Эти же мысли дают смелость опубликовать сейчас «Жермини Ласерге».

А теперь пусть чернят нашу книгу; это уже не имеет значения. В эпоху, когда роман расширяется и углубляется; когда он постепенно становится подлинным изображением жизни, вдумчивым, горячим и страстным литературным исследованием, равно как и социальной анкетой; когда, с помощью ана-

лиза и психологических изысканий, он превращается в историю современных нравов; когда решает те же задачи и берет на себя те же обязательства, что и наука, – в такую эпоху он может требовать тех же льгот и вольностей, какие есть у нее. Пусть он стремится к искусству и правде; пусть рисует горести, которые нарушат покой тех парижан, что оказались баловнями судьбы; пусть показывает светским людям то, на что имеют мужество смотреть дамы-благотворительницы, на что некогда заставляли смотреть своих детей в странноприимных домах королевы: живое, трепещущее человеческое страдание, наставляющее милосердию; пусть причастится религии, которую прошлый век называл величавым и всеобъемлющим именем – Человечество, – больше от него и не требуется, ибо в этом – его право на существование».

Тон предисловия – резко полемический по отношению к публике; об этом мы еще скажем, сейчас же займемся художественной программой, выраженной в последних абзацах текста (начиная со слов «Живя в XIX веке...»). Программа эта соответствует тому, что мы называем в нашей книге смещением стилей, и опирается она на соображения политико-социологического порядка. Гонкуры говорят: мы живем в эпоху всеобщего избирательного права, демократии, либерализма (следует заметить, что они далеко не были безусловными сторонниками всех этих явлений и установлений); следовательно, неправомерно по-прежнему лишать так называемые низшие классы общества их места в серьезной литературе, придерживаясь того аристократизма в отборе предметов и сюжетов, который не отвечает уже условиям современного общества; пора признать, что не бывает несчастья, слишком низменного для изображения его в литературе. Само собою разумеется, слова *avoir droit au Roman* («притязать на роман», «иметь право на роман») свидетельствуют о том, что роман рассматривается

как наиболее подходящая для этого форма; позже, во фразе *il nous est venu la curiosite...* («нам хотелось выяснить...») содержится намек на то, что подлинно реалистический роман занял место классической трагедии, а последний абзац содержит восторженно-риторическое перечисление разных функций, которые этот художественный жанр выполняет в современном мире; среди прочих здесь отмечен и специфический мотив научности – его мы встречаем уже у Бальзака, теперь же он звучит как энергичное, программное требование. Роман расширился и углубил свое значение, в нем – серьезная, страстная, живая форма «литературного исследования» и «социальной анкеты» (следует особо отметить слова *etude* и прежде всего *enquete*); благодаря своим анализам и психологическим изысканиям роман становится «современной историей нравов» (*histoire morale contemporaine*); он взял на себя функции научного труда, а потому может претендовать на те права и свободу, которыми пользуется наука. Итак, право серьезного обращения с любым предметом, даже самым низменным, – а это означает крайнюю форму смешения стилей, – оправдывается здесь социально-политическими и научными доводами, деятельность романиста сравнивается с трудом ученого, причем, несомненно, имеются в виду методы биологического эксперимента; итак, мы ощущаем воздействие того культа научности, который существовал в первые десятилетия расцвета позитивизма, когда все люди творческого труда, если только они сознательно искали новых, отвечающих потребностям эпохи приемов и тем, стремились усвоить научный экспериментальный метод. Гонкуры – на переднем крае этого движения, стоять на переднем крае – это как бы их призвание... В конце предисловия, впрочем, не столь современный поворот темы – призывы к морали, гуманности, благотворительности. Всплывает множество разнородных по своему происхождению

мотивов; упоминаются парижские баловни судьбы (*heureux de Paris*) и светские люди (*gens du monde*), каковым надлежит вспомнить о бедствиях своих ближних, – это социализм чувства, существовавший в середине века; стародавние королевы, пекущиеся о сырых и заставляющие детей своих смотреть на них, – отголосок средневековья; наконец, просветительская религия «человечества» (*humanite*) – набор весьма эклектичный и довольно случайный; таков этот риторический финал.

Но как бы ни судить об отдельных мотивах предисловия, как бы вообще ни оценивать такой способ защиты, правда была на стороне Гонкуров, это несомненно, и процесс давно решен в их пользу. В произведениях первых великих реалистов XIX века Стендаля, Бальзака и даже Флобера низшие слои народа или, можно сказать, вообще народ, совсем не выступают; и если народ в их романах появляется, то писатель смотрит на него сверху, а не видит его, как таковой, в жизненных условиях, в которых находится народ, даже у Флобера (его «Простая душа» – *“Coeur simple”* вышла спустя целое десятилетие после «Жермини Ласерте», так что в пору, когда было написано предисловие к этому роману, в литературе существовала лишь сцена раздачи призов на сельскохозяйственной выставке в «Мадам Бовари», и больше ничего), даже у него народ – прислуга и малозначительные характерные персонажи. Однако реалистическое смешение стилей, проникшее в литературу благодаря Стендалю и Бальзаку, не могло остановиться перед изображением четвертого сословия, не могло не следовать за политическим и общественным развитием; реализм должен был охватить всю современную культуру, всю действительность мира, где господствовала буржуазия, но где чувствовалось уже угрожающее давление масс, осознававших свою силу и свою роль в обществе. Низшие слои народа должны были войти в серьезную реалистическую литературу, стать ее предметом; Гонкуры

были правы, и правда оказалась на их стороне: об этом свидетельствует все развитие реалистического искусства.

Почти все, кто первым защищал права четвертого сословия в политике или литературе, были представителями не этого сословия, а буржуазии; и Гонкуры тоже были буржуа, которым, кстати сказать, социализм в политике остался совершенно чуждым; не только по своему происхождению Гонкуры были буржуа и даже полуаристократы, но и по образу жизни, который они вели, по своим взглядам, чувствам и интересам. Кроме того, Гонкуры были наделены утонченными нервами и всю свою жизнь посвятили поискам чувственно-эстетических впечатлений; более чем кто-либо другой они были литераторами-эстетами и литераторами-эклектиками. Странно было бы видеть в них борцов за четвертое сословие, хотя бы только как литературной темы; что связывало их с людьми четвертого сословия, что знали они о жизни, заботах и чувствах этих людей? И только ли социальное и эстетическое чувство справедливости заставило их пойти на риск подобного эксперимента? Нетрудно ответить на все эти вопросы; ответ дает уже перечень сочинений Гонкуров. Братья написали много романов, и материал почти всех их книг почерпнут из собственного опыта и наблюдений; в романах Гонкуров показан не только низший люд, но и богатые буржуа, столичные буржуа, столичное дно, самые разные художественные круги; при этом постоянно говорится о вещах необычных, странных, нередко даже патологических; наряду с такими романами Гонкуры писали книги о путешествиях, о современных художниках, о женщинах и искусстве XVIII века, о японском искусстве; остается упомянуть зеркало всей их жизни – «Дневник». Уже из этого списка вытекает принцип выбора – они подбирали и фиксировали чувственные впечатления, особенно впечатления редкостные, отличавшиеся новизной; они были профессиональными пер-

вооткрывателями небывалых или забытых переживаний эстетических, особенно связанных с неким изломом, таких, которые удовлетворяли бы вкус требовательный и пресыщенный обычными впечатлениями. Именно поэтому низший люд казался им интересным предметом изображения; Эдмон де Гонкур сам превосходно выразил эту мысль – вот запись из его «Дневника» 3 декабря 1871 года:

Mais pourquoi ... choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas que dans l'effacement d'une civilisation se conserve la caractere des choses, des personnes de la langue, de tout ... Pourquoi encore? Peut-etre parce que je suis un litterateur bien ne, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues, et non decouvertes, quelque chose de l'exotique que les voyageurs vont chercher...

«Но почему... я выбрал именно эту среду? Потому что в период упадка определенной цивилизации именно на дне сохраняется самое характерное в людях, вещах, языке... Почему еще? Быть может, потому, что я прирожденный литератор, и простой народ, чернь, если хотите, привлекает меня, как еще неизвестные и неоткрытые племена; в нем есть для меня та экзотика, которую путешественники, несмотря на тысячи трудностей, отправляются искать в дальние страны...»

Гонкуры могли понимать народ, лишь пока руководствовались этим импульсом; иначе они в нем не понимали ничего, и тем самым из сферы их сознания выпадало все функционально-существенное – труд народа, его место в современном обществе, политические, социальные, нравственные движения, которые пробуждаются в народе и намечают его будущее. Уже то, что в романе «Жермини Ласерте» по-прежнему рассказывается о судьбе служанки, то есть как бы о приатке буржуазного уклада жизни, свидетельствует, что задача включения четвертого сословия в круг серьезного художественного изображения не была понята и решена в самом существенном и главном; Гонкуров в выбранном ими сюжете привлекло нечто иное – чувственный соблазн безобразного, отталкивающего, болезненного. В этом они, впрочем, не были вполне оригина-

нальны, не были первыми, потому что уже в 1857 году увидели свет «Цветы зла» Бодлера; но Гонкуры, по-видимому, впервые развили эти мотивы в романе – вот почему так возбудили их воображение странные эротические похождения одной служанки, подлинную историю которой они узнали после ее смерти; эта история легла в основу романа. У Гонкуров, и не только у них одних, потребность ввести в роман низший люд неожиданным образом соединилась с потребностью рисовать чувственные картины безобразного, отталкивающего и патологического, а это уже решительно выходило за рамки того, что требовалось самим существом дела, за рамки типического, характерного, представительного. В этой тяге к патологии был заложен радикальный, ожесточенный протест против высоких форм искусства, все равно какого происхождения – классического или романтического; против идеализирующих и сглаживающих действительность форм искусства, опустившегося, но все еще определяющего вкус средней читающей публики; протест против понимания литературы и вообще искусства как легкого и бездумного развлечения; принципиальный переворот в истолковании цели искусства – *prodesse* и *delectare* («приносить пользу» и «наслаждение»). А теперь вернемся к первой части предисловия, к резкой полемике с публикой.

Это удивительно. Может быть, для нас в 1945 году в этом и нет ничего особенного, мы слышали от писателей такое и еще похлеще; но если подумать о прежних временах, то бесцеремонное обругивание людей, к которым обращено произведение, не может не изумить. Писатель производит товар, а публика его покупает; можно иначе охарактеризовать их отношения, если посмотреть с другой стороны: можно видеть в писателе воспитателя, вождя, голос эпохи и даже пророческий глас; однако первая, экономическая формулировка вполне уместна наряду со второй, и у нее даже некоторое преимуще-

ство, Гонкуры понимали это, и хотя, люди состоятельные, они не жили на доходы от своих сочинений, но все же были заинтересованы в успешной продаже своих книг. Как же продавец может так ругать покупателя? В те столетия, когда писатель зависел от государя, мецената или от аристократического меньшинства, подобный тон был бы немыслим. А в шестидесятые годы прошлого столетия писатель мог пойти на такой риск, потому что его публика – анонимна, нечетко определена. Ясно, что тем самым он стремился привлечь к себе внимание, потому что самая большая опасность, какая угрожала его произведению, заключалась не в противодействии публики, не в злобной критике и не в притеснениях со стороны властей – все это могло доставить неприятности, огорчения, задержки, но не было непреодолимым препятствием и, напротив, нередко способствовало популярности произведения, – самой большой опасностью было равнодушие.

Гонкуры обвиняют публику в том, что вкус ее извращен и испорчен; публика предпочитает ложь, пустое изящество, скабрзность, развлекательное чтиво, легкое, удобное, успокоительное, с хорошим концом, где не нужно ни о чем волноваться, – одним словом, в том, что публика предпочитает дешевку, то, что мы называем китчем. А вместо этого, говорят они, мы предлагаем публике правдивый роман, предмет которого взят прямо с улицы, содержание которого, серьезное и чистое, – патология любви; оно нарушит покой публики и будет вредно для ее здоровья. Все сказано очень раздраженно. Видно, что писатели давно уже осознали для себя, насколько далеко их вкус ушел от среднего вкуса, от вкусов толпы, видно, что оба они убеждены в своей правоте, что они изо всех сил стараются выкурить публику из ее тихих уголков, уютных и удобных, и что они, весьма раздосадованные, не очень-то верят в успех своих литературных начинаний.

Это полемическое предисловие – симптоматично; оно характерно для отношений, которые на протяжении XIX века постепенно складывались между публикой и большинством значительных поэтов, писателей, художников, скульпторов, музыкантов – не только во Франции, но во Франции раньше и острее всего. Можно констатировать, что, за немногими исключениями, все значительные художники и поэты второй половины XIX века наталкивались на равнодушие, непонимание и враждебность публики; всеобщего признания им удавалось достигать лишь после долгой и напряженной борьбы, многие получили известность лишь после своей смерти, а при жизни были признаны лишь в узком кругу. С другой стороны, можно наблюдать, что большинство художников, легко добивавшихся признания у публики в XIX веке, особенно в его второй половине, и даже в начале XX века, лишены были, опять же за некоторыми исключениями, существенного значения и влияния их было непродолжительным. При таком опыте у многих критиков и художников сложилось убеждение, что это неизбежно: оригинальность нового, значительного произведения приводит к тому, что публика, не привыкшая к новой форме выражения, поначалу приходит в замешательство, испытывает внутреннее беспокойство и лишь постепенно осваивает новый язык форм. Однако в прежние времена это явление не было так широко распространено и не выступало столь резко: конечно, неблагоприятные обстоятельства или зависть и раньше нередко препятствовали полному признанию великих художников, бывало так, что их ставили на одну ступень с соперниками, которые на наш сегодняшний взгляд совершенно недостойны этого; но чтобы – при идеальных условиях распространения – посредственное почти всегда предпочиталось значительному, чтобы у всех хороших художников публика вызывала, в зависимости от темперамента этих художников, или раздражение,

или презрение или чтобы они вообще как бы не считались с публикой, – это особенность последнего столетия. Такая ситуация начинает складываться в эпоху романтизма, позже она усугубляется, и к концу века появляются большие поэты, все поведение которых говорило о том, что они заранее отказываются от всеобщей известности и признания.

Объясняется это прежде всего громадным и все убыстрявшимся процессом – ростом круга читающей публики с начала XIX века и связанным с этим огрублением вкуса; дух, тонкость чувств, изысканность форм жизни постепенно исчезали; уже Стендаль, как мы об этом говорили, скорбит об упадке. Снижение уровня было ускорено коммерциализацией в деле удовлетворения читательских запросов: большинство газетчиков и книгоиздателей (не всё) пошли по пути наименьшего сопротивления ради получения наибольшей выгоды; они поставляли публике тот товар, который она требовала, а может быть, и еще худший. Но кто тогда читал книги? Читающая публика по большей части состояла из городских бюргеров – слоя общества, который количественно сильно вырос и благодаря распространению образования приохотился к чтению; это «буржуа», то самое существо, которое литература, начиная с романтиков, выставляла на позор, обличая его самодовольство, глупость, леность мысли, лживость и трусость. Можем ли мы просто подписаться под таким приговором? Не те ли самые «буржуа» совершили великий труд и небывалый подвиг – создали экономическую, техническую и научную культуру XIX века, не из их ли среды вышли вожди революционных движений, первыми осознавшие все кризисы и опасности этой культуры, все источники ее гибели и порчи? И даже средний буржуа XIX века причастен к жизненным и трудовым процессам эпохи; и даже его повседневная жизнь более напряжена и динамична, чем жизнь праздной элиты –

литературной публики «старого режима» (*l'ancien regime*), которая, разумеется, никогда не страдала от чрезмерной нагрузки и спешки. Физическое существование буржуа, его собственность лучше защищены, чем прежде, возможностей для роста у него несравненно больше; однако заботы о сохранении и приумножении собственности, о реализации возможностей для обогащения, приспособление к изменчивым условиям – все это в условиях ожесточенной конкурентной борьбы предъявляло такие требования к нервной и физической энергии буржуа, какие совершенно неведомы были дотоле. По самому началу романа Бальзака «Златоокая девушка» (*La fille aux yeux d'or*), по этим полуфантастическим, но проникнутым видением реальности страницам можно судить, как тяжела была жизнь парижан уже в первую пору буржуазной монархии. Не стоит удивляться, что эти люди от литературы и вообще от искусства ждали, что их будут приводить в какое-то наркотическое состояние, которое не потребует усилий с их стороны; не стоит удивляться, если читатели энергично противились той *triste et violente distraction* (употребим здесь столь выразительные слова Гонкуров), то есть тому, что навязывало им большинство значительных писателей.

К этому следует добавить кое-что еще. Влияние религии во Франции было подорвано сильнее, чем где-либо; политические учреждения постоянно сменялись и не вселяли в людей чувства уверенности; великие идеи Просвещения, Французской революции как-то неожиданно быстро вылиняли и превратились в пустые фразы; их результатом была решительная борьба эгоистических интересов, которую считали вполне оправданной, – в свободном труде видели естественное условие всеобщего благосостояния и прогресса. Однако свобода труда должна была, полагали тогда, сама регулировать себя, но система, как оказалось, действовала так, что чувство спра-

ведливости не удовлетворялось; нищету или процветание индивидуума и целых слоев общества предreshали не ум, не прилежание, а условия на старте, личные связи, случайности, нередко и самая бессовестная наглость. Конечно, в этом мире никогда не царилa справедливость, – но теперь уже было невозможно воспринимать и принимать несправедливость как некое божественное веление. И очень скоро возникло чувство нравственной неудовлетворенности; однако экономическое развитие было таково, что любые попытки затормозить его, противопоставляя ему лишь моральные соображения, были обречены на неудачу. Поэтому воля к экономической экспансии и чувство нравственной неудовлетворенности сосуществовали. Постепенно стали намечаться реальные угрозы экономическому развитию и самой структуре буржуазного общества - они заключались в борьбе за рынки, в которую вступали великие державы, и в том, что и четвертое сословие начало организовываться в единую силу; наступил период подготовки мощного кризиса, который разразился на наших глазах и продолжается до сих пор. Лишь немногие в XIX веке обладали синтетическим пониманием целого и умели верно оценить реальные источники опасности; менее всего были способны на это, пожалуй, государственные деятели, мысли, желания и методы которых, привязанные к прошлому, мешали им понять современное значение экономики и просто ситуацию человека в буржуазном мире.

Мы, как можно кратко, охарактеризовали эти обстоятельства, которые в наше время хорошо поняты и часто изображались, чтобы, основываясь на этом, судить о функции литературы в рамках буржуазной, в данном случае французской, культуры XIX столетия. Занималась ли эта литература проблемами, которые, как мы теперь задним числом понимаем, были наиболее существенными, постигала ли она их суть, ощущала

ли свою ответственность? Если иметь в виду наиболее значительных представителей романтического поколения – Виктора Гюго и Бальзака, на вопрос этот следует ответить утвердительно; они преодолели романтические тенденции бегства от действительности (см. выше), ибо тенденции эти не отвечали их наклонностям, – поразительно, каким замечательным инстинктом диагноста обладал для своей эпохи Бальзак! Однако при новом поколении писателей, произведения которых начинают появляться в пятидесятые годы, ситуация решительно меняется. Складывается идеальное представление о литературе, – она никоим образом не должна вмешиваться в конкретные события своего времени, должна избегать тенденциозного подхода к морали, политике и вообще практической жизни людей; единственное, что требуется от литературы, – выполнять стилистические задачи, с чувственно-впечатляющей наглядностью изображать любые предметы – вещи внешнего мира, комплексы ощущений, конструкции фантазии, выражать их в новой форме, еще не наскучившей, к тому же раскрывающей своеобразие автора. При таком убеждении, которое, кстати сказать, отрицало какую-либо иерархию тем и сюжетов, ценность искусства, то есть совершенного и оригинального выражения, воспринималась абсолютно и любое участие литературы в борьбе мировоззрений считалось ее дискредитацией; исходили из того, что участие литературы в практической жизненной борьбе непременно поведет к пустой фразе и стереотипу; при толковании идущих из античной традиции понятий *prodesse* и *delectare* польза поэзии отрицалась полностью, поскольку тотчас же возникала мысль об утилитарной полезности и скучной назидательности. «Смешно, – говорится в “Дневнике” Гонкуров за 8 февраля 1866 года, – требовать от произведения искусства, чтобы оно чему-нибудь служило» (*de demander a une oeuvre d'art qu'elle serve a quelque chose*). И, однако, никто в то время не про-

явил должной скромности, как Малерб, заявивший, что хороший поэт не полезнее хорошего игрока в кегли, – нет, поэзия и искусство вообще были возведены в ранг наиабсолютнейшей ценности, предмета особого культа, новой религии; в конце концов и «удовольствию», хотя оно первоначально обозначало всего лишь чувственное наслаждение от поэтического выражения, не более того, была придана такая высота, что слово «удовольствие» – *delectatio* уже не очень подходило к нему; слово это было дискредитировано, поскольку обозначало нечто слишком тривиальное и легко доступное.

Подобное настроение, наметившееся уже у некоторых поздних романтиков, овладело умами людей, родившихся около 1820 года, поколения Леконта де Лиля, Бодлера, Флобера, Гонкуров; оно господствовало и в более позднее время, во второй половине XIX века, хотя, конечно, с самого начала оно предстает в самых разных проявлениях, со всеми возможными оттенками – от пассивно-эстетического коллекционирования впечатлений до саморазрушительного мученичества во имя художественной передачи этих впечатлений. Корни подобного умонастроения следует искать в отвращении к современной культуре и современному обществу, в том чувстве омерзения, которое питали как раз наиболее выдающиеся писатели, тем более вынужденные отходить от любой актуальной проблематики, что это чувство было смешано у них с ощущением своей полной беспомощности – ведь они были неразрывными узлами связаны с буржуазным обществом. Они принадлежали к нему по происхождению и воспитанию; они пользовались прочностью существования, свободой волеизъявления, которую завоевало для себя буржуазное общество; и только в буржуазном обществе они находили, быть может, очень малочисленный круг читателей и почитателей; и в этом же обществе они обнаруживали страстную приверженность к новым экспериментам

и предприятиям, ту, что гарантировала меценатов и издателей любому, самому странному и экстравагантному литературно-му направлению. Если и существовало противоречие между «художником» и «буржуа», которое так часто подчеркивают, то нельзя думать, что у литературы и искусства XIX века имелась какая-то иная питательная среда, кроме буржуазии. Такой среды не было. Ибо четвертое сословие на протяжении всего столетия лишь медленно и постепенно вырабатывало свое политическое и экономическое самосознание; и, конечно, тут не чувствовалось и следа какой-либо эстетической самостоятельности – эстетические потребности сословия были те же, что и у мелкой буржуазии. Эта дилемма – писатель чувствует инстинктивное отвращение к обществу, но всеми корнями привязан к его почве, в условиях, можно сказать, анархической свободы мнений, выбора тем и сюжетов, своеобразных выразительных и жизненных форм – приводила к тому, что писатели слишком гордые и своеобразные, не желающие поставлять на рынок расхожий товар, вынуждены были уходить в судорожную и мучительную изоляцию в сфере чисто эстетической и стилистической и отказаться от практического вмешательства своим творчеством в актуальные конфликты эпохи.

В этом фарватере находится и реализм с его требованием смешения стилей, и яснее всего это становится как раз тогда, когда, как то было с романом Гонкуров, реализм заявляет о своих социально-критических намерениях. Однако стоит подробнее изучить содержание, и сразу становится видно, что импульс здесь не социальный, а эстетический: изображается не предмет, связанный с самой сутью социального устройства общества, а некое странное и нетипичное периферийное явление. Гонкурами руководил эстетический интерес к безобразному и патологическому. Мы не собираемся отрицать тем самым ценность мужественного эксперимента, поставленного Гонкурами,

написавшими и опубликовавшими свой роман; их пример вдохновил и воодушевил других писателей, которые уже вышли за рамки чистого эстетства. Поразительное наблюдение – и, однако, невозможно опровергнуть его – включению четвертого условия в круг серьезного реализма решающим образом способствовали писатели, которые в погоне за новыми эстетическими впечатлениями открыли заманчивую привлекательность безобразного и патологического; такая взаимосвязь заметна еще у Золя и немецких натуралистов конца века.

И Флобер, почти ровесник Эдмона де Гонкура, – один из тех, кто изолировал себя в сфере эстетического; из всех писателей эпохи он, по-видимому, наиболее далеко зашел в своем аскетическом отказе от личной жизни – от всего того, что не способствует выработке стиля, прямо или косвенно. В предыдущей главе мы пытались охарактеризовать художественную программу Флобера: ее можно сопоставить с какой-то мистической теорией погружения в объект, и мы стремились показать, что именно благодаря неукоснительной последовательности и глубине своих усилий он проник в самую суть вещей, так что обнажилась актуальная проблематика эпохи, хотя своей позиции по отношению к ней он как автор и не выразил. Такое удавалось ему в лучшие времена, и уже не удавалось в последние годы творчества. Изоляция в сфере эстетического восприятия действительности только как предмета литературного воспроизведения не привела к добру ни его, ни большинство его современников, разделявших с ним такой подход. Если сравнить мир Стендаля или даже Бальзака с миром Флобера и братьев Гонкуров, то убеждаешься, что мир буквально переполнен впечатлениями, но как же он сузился и измельчал! Изумительна в документах времени – в письмах Флобера и «Дневнике» Гонкуров – чистота и неподкупность художественной морали, богатство перерабатываемых впечатлений,

утонченность чувственной культуры; а вместе с тем мы ощущаем в этих книгах какую-то стесненность, сдавленность, судорожность, – мы читаем их иначе, чем читали двадцать или тридцать лет назад. В этих книгах так много реального, такая одухотворенность и так мало юмора и внутреннего покоя! Если творчество нацелено на то, чтобы быть только литературой, пусть даже будет достигнута высшая ступень художественного такта и обретена величайшая полнота впечатлений, суждение писателя будет ограничено, жизнь обеднена, а взгляд на вещи искажен: писатель как будто презрительно отворачивается от политических и экономических механизмов действительности, расценивает жизнь лишь как объект литературы, высокомерно и раздраженно отбрасывает важные проблемы эпохи и каждый день заново, в муках и страданиях, завоевывает свой эстетически изолированный от жизни уголок, чтобы трудиться; но практическая сторона существования преследует его тысячью мелких и мелочных форм: отношения с издателями и критиками доставляют неприятности, публика, сердца которой он хочет привлечь на свою сторону, пробуждает в нем ненависть, и нет основы для общих мыслей и чувств; иной раз одолевают и материальные заботы, но уже чему никогда не бывает конца – нервной перевозбужденности и боязни за свое здоровье. И если при этом писатели в большинстве своем живут жизнью обеспеченных буржуа, в удобных квартирах, прекрасно питаются и не отказывают себе в чувственных высшего сорта наслаждениях, и если существованию их не грозят внешние потрясения и опасности, то, невзирая на всю одухотворенность и неподкупность в художественных вопросах, в целом все же создается какая-то своеобразная картина ничтожества: перед нами богатый маньяк – буржуа, эгоист, пекущийся лишь о своем эстетическом комфорте,

нервный, замученный мелкими неприятностями, и только ма-
ния в этом случае – «литература».

Эмиль Золя – на двадцать лет младше поколения Флобе-
ра и Гонкуров; он связан с ними, испытывает их влияние и
опирается на них в своем творчестве, у него много общего с
ними; и он как будто тоже предрасположен к неврастении, од-
нако он беднее – и деньгами, и фамильными традициями, и
нет у него их свехутонченной чувствительности, он явно вы-
бивается из группы реалистов-эстетов. Снова приведем текст,
чтобы по возможности точнее выявить эти его свойства. Я вы-
брал отрывок из «Жерминаля» (1888 год), романа, в котором
описана жизнь в шахтерском районе на севере Франции; этим
куском завершается вторая глава третьей части романа. Июль,
воскресный вечер, ярмарочное гуляние; рабочие полдня бро-
дили из одного кабака в другой, много пили, играли в кегли,
смотрели всякие представления; день кончается балом в
«Смелом весельчаке», заведении вдовы Дезир, пятидесятилет-
ней толстухи, сохранившей свой веселый нрав. Бал продолжа-
ется уже несколько часов, в конце концов сюда собираются и
женщины постарше с малыми детьми.

Jusqu'a dix heures, on resta. Des femmes arrivaient toujours, pour
rejoindre et emmener leurs hommes; des bandes d'enfants suivaient a ia
queue; le meres ne se genaient plus, sortaient des mamelles longues et
blondes comme des sacs d'avoine, barbouillaient de lait les pouponds jouf-
flus; tandis que les petits qui marchaient deja, gorges de biere et a quatre
pattes sous les tables, se soulageaient sans honte. C'etait une mer mon-
tante de biere, les tonnes de la veuve Desir eventrees, la biere arrondissant
les panses, coulant de partout, du nez, des yeux et d'ailleurs. On gonflait si
fort, dans le tas, que chacun avait une epaule ou un genou qui entrait chez
le voisin, tous egayes, epanouis de se sentir ainsi les coudes. Un rire con-
tinu tenait les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles. Il faisait une
chaleur de four, un cuisait, on se mettait a l'aise, le chair dehors, doree
dans l'epaisse fumees des pipes; et le seul inconvenient etait de se deranger,
une fille se levait de temps a autre, allait au fond, pres de la pompe, se

troussait, puis revenait. Sous les guirlandes de papier peint, les danseurs ne se voyaient plus, tellement ils suaient; ce qui encourageait les galibots a culbuter les herscheuses, au hasard des coups des reins. Mais lorsqu'une gaillarde tombait avec un homme par dessus elle, le piston couvrait leur chute de sa sonnerie enragee, le branle des pieds les roulait, comme si le bal se fut eboule sur eux.

Quelqu'un, en passant, avertit Pierron que sa fille Lydie dormait a la porte, en travers du trottoir. Elle avait bu sa part de la bouteille volee, elle etait soule, et il dut l'emporter a son cou, pendant que Jeanlin et Bebert, plus solides, le suivaient de loin, trouvant ca tres farce. Ce fut le signal du depart, des familles sortirent du Bon-Joyeux, les Maheu et les Levaque se deciderent a retourner au coron. A ce moment, le pere Bonnemort et le vieux Mouque quittaient aussi Montsou, du meme pas de somnambules, entetes dans le silence de leurs souvenirs. Et l'on rentra tous ensemble, on traversa une derniere fois la ducasse, les poeles de friture qui se figeaient, les estaminetes d'ou les dernieres chopes coulaient en ruisseaux, jusqu'au milieu de la route. L'orage menacait toujours, des rires monterent, des qu'on eut quitte les maisons eclairees, pour se perdre dans le campagne noire. Un souffle ardente sortait des bles murs, il dut se faire beaucoup d'enfants, cette nuit-la. On arriva debande au coron. Ni les Levaque ni les Maheu ne souperent avec appetit, et ceux-ci dormaient en achevant leur bouilli du matin.

Etienne avait emmené Chaval boire encore chez Rasseneur.

– "J'en suis!" dit Chaval, quand le camarade lui eut explique l'affaire de la caisse de prevoyance. "Tape la-dedans, tu es un bon!" Un commencement d'ivresse faisait flamber les yeux d'Etienne. Il cria: – Oui, soyons d'accord..., Vois-tu, moi, pour la justice je donnerais tout, la boisson et les filles. li n'y a qu'une chose qui me chauffe le coeur, c'est l'idee que nous allons balayer les bourgeois.

«В питейной пробыли до десяти часов. Туда заглядывали женщины и, посидев с мужьями, уводили их домой; за матерями хвостом тянулись дети; женщины, приходившие с младенцами, не стесняясь, выпрастывали длинную белую грудь, похожую на торбу с овсом, молоко брызгало на щеки сосунков; а малыши, которые уже умели ходить, получив щедрую долю в угощении пивом, залезали на четвереньках под стол и, не ведая стыда, облегчались там. В кабачке было

море разливанное, волны пива из бочек вдовы Дефир непрерывно наполняли кружки. Пиво вздувало животы, вытекало из носа, из глаз – отовсюду. Все наливались пивом, сидя в такой тесноте, что каждый плечом упирался в соседа; всем было весело, все расцвели, чувствуя близость друзей, и хохотали, растягивая рот до ушей. Было жарко, как в пекле, и, чтобы легче дышалось, люди сидели, распахнув на груди куртку или кофту, и свет лампы, пробиваясь сквозь густой табачный дым, золотил обнажившуюся полоску тела; единственным неудобством было то, что приходилось иногда вставать из-за стола, а затем вновь усаживаться; время от времени какая-нибудь девушка выходила на задворки, поднимала в уголке юбки, потом возвращалась. Под гирляндами пестрых бумажных цветов шел неистовый пляс, танцоры взмокли, пот слепил им глаза, и они не видели друг друга, пользуясь толчеей, подростки-коногоны, как будто споткнувшись, опрокидывали молодых откатчиц. И когда какая-нибудь толстуха падала на пол, а на нее валился кавалер, музыкант перекрывал шум падения яростным воплем медной трубы; топот танцоров перекатывал упавших, словно волны пляски обрушивались на них.

Кто-то мимоходом предупредил Пьерона, что его дочь Лидия спит у дверей, растянувшись поперек тротуара. Она выпила часть водки из украденной бутылки и сразу опьянела; отцу пришлось нести ее на спине. За ними следовали Жанлен и Бебер, оказавшиеся более крепкими, и находили все очень забавным. Это происшествие послужило началом к отравлению. Из “Смелого весельчака” стали выходить семьями. Маэ и Леваки решили вернуться домой. Как раз в это время старики Бессмертный и Мук тоже уходили из Монсу, оба двигались деревянным шагом лунатиков и упорно молчали, погружившись в воспоминания. Домой отправились все вместе, в последний раз прошли мимо ярмарочных харчевен, где на сковородах застыл растопленный жир, мимо кабачков, откуда ручейками до середины дороги текло пиво, выливавшееся из кружек. Все ближе надвигалась гроза; как только миновали последние дома, где еще светились окна, и вступили в черную тьму равнины, по сторонам дороги зазвучали тихие голоса и смех. Жаркое дыхание страсти поднималось из созревших

хлебов. Должно быть, в ту ночь было зачато много жизней. Дома Леваки и Маэ поужинали без аппетита и, доедая остатки от обеда, едва не засыпали за столом.

Этьен повел Шавалья к Раснеру выпить еще по кружке.

– Я согласен, – заявил Шаваль, когда товарищ рассказал ему о кассе взаимопомощи. – Давай руку! Ты молодец! У Этьена, уже начавшего хмелеть, заблестели глаза. Он крикнул:

– Да, будем действовать дружно!.. Для меня, знаешь, справедливость – это все! Ради нее все отдам – и гулянки и девушек. Только одной мыслью сердце горит: скорее бы, скорей нам смести буржуев!»

Это – одно из тех мест, которые на протяжении трех последних десятилетий прошлого века, когда одно за другим выходили в свет произведения Золя, вызывали столько негодования и возмущения, но и восхищали далеко не незначительное меньшинство; многие из романов сразу же выходили большими тиражами, и поднялись сильные споры за и против такого искусства. Если ничего этого не знать и прочесть хотя бы только первый абзац приведенного у нас отрывка, на мгновение может показаться, что это не что иное, как литературное выражение того самого грубого натурализма, который известен нам по фламандской и особенно голландской живописи XVII века, те самые пьяные оргии и буйные пляски людей из низших слоев народа, которые можно видеть на полотнах Рубенса и Иордан-са, Броуэра и Остаде. Правда, здесь пьют и пляшут не крестьяне, а рабочие; и воздействие несколько иное – особо грубые подробности описания, когда мы читаем о них, кажутся нам более грубыми и отвратительными, чем на картине; но это не принципиальная разница. Можно добавить, что Золя, по всей видимости, придавал большое значение чувственной наглядности “литературного полотна”, живописующего плебейскую оргию, и что тут недвусмысленно сказались явно живописные черты его дарования, например, когда он описывает нагое тело *...les meres ... sortaient des*

mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine...; la chair dehors, doree dans l'epaisse fumee des pipes (“Женщины... выпрастывали длинную белую грудь, похожую на торбу с овсом...”, “свет лампы, пробиваясь сквозь густой табачный дым, золотил обнажившуюся полоску тела”); пролитое пиво, запах пота, широкий оскал зубов – все становится зрительным впечатлением; другие чувственные впечатления, звуки, шумы, приплюсовываются к ним; короче говоря, можно подумать, что перед нами разворачивается картина в самом низком, какой только может быть, стиле, грязная попойка. Тем более что в конце абзаца, когда шум падения на пол пары тонет в диком шуме танца и неистовом реве трубы, звучит нота гротескной оргии, без которой никогда не обходятся фарсовые сцены.

Но это, может быть, еще не возмутило бы до такой степени современников Золя; среди его противников, шумевших по поводу непристойности, омерзительности, гнусности его произведений, вне всякого сомнения, было немало людей, которые вполне равнодушно, если только не с удовольствием, относились к гротескному и комическому реализму прежних эпох, включая самые грубые и безнравственные сцены. Их возмущало как раз то обстоятельство, что Золя отнюдь не собирался выдавать свое творчество за произведения «низкого стиля» и тем более за что-то комическое; почти в каждой строчке чувствовалось, что замысел его в высшей степени серьезен и морально ответственен, что все целое – отнюдь не развлечение и не эстетическая игра, а подлинный образ современного общества, каким видит его он, Золя, и каким должна была увидеть это общество в произведениях Золя читающая публика.

Но в первом абзаце нашего отрывка это едва ли еще можно ясно почувствовать; во всяком случае, деловой протокольный тон изложения настораживает: в нем, при всей чув-

ственной наглядности описания, есть некая сухость, сверхчеткость, даже своего рода жесткость; писатель, который хочет вызвать комический или гротескный эффект, не станет так писать. Первое предложение *Jusqu'a dix heures, on resta* – «В питейной пробыли до десяти часов» немислимо в описании гротескной оргии черни. Для чего заранее говорить, когда она кончится? Для комедии и гротеска это чересчур трезвое замечание. А почему так рано? А вот почему: рабочим с угольной шахты в понедельник рано подниматься, многим уже в четыре утра... Стоит насторожиться, читая текст, и многое в нем сразу же бросается в глаза. Ведь оргия, даже если это пир гольтьбы, не обходится без изобилия. Есть и изобилие, но оно нищенское, убогое: в изобилии – пиво. Как безутешны, жалки радости этих людей! – об этом говорит нам все в целом.

Яснее становится подлинный замысел во втором абзаце: конец веселью, дорога домой. Лидию, дочь шахтера Пьерона, находят на улице перед кабачком, она в тяжелом опьянении валяется на земле. Ей двенадцать лет, весь вечер она пробродила с двумя мальчишками-однолетками, живущими по соседству, – Жанленом и Бебером. Все трое уже работают на шахте откатчиками, дети давно испорчены, особенно хитрый и злой Жанлен. На этот раз он подговорил других стащить бутылку женвера из ярмарочной будки, они и выпили ее втроем, но для девочки порция оказалась слишком велика; теперь отец несет ее домой на спине, а мальчишки следуют на некотором удалении и находят все очень забавным (*trouvant cela tres farce...*). Между тем две соседские семьи, Маэ и Леваки, собираются расходиться по домам, к ним присоединяются еще два бывших забойщика, Бессмертный и Мук, которые, как и всегда, провели весь день вместе. Обоим едва стукнуло по шестьдесят, но это старики, последние из своего поколения, – изношенные, отупевшие, годные лишь на то, чтобы смотреть за лошадьми;

свободное время они проводят вместе и почти всегда молчат. И так, пока шум ярмарочного веселья постепенно затихает, они отправляются в сторону поселка. Но когда ряды освещенных окон остаются позади и начинается незастроенная земля, из тьмы зрелых хлебов слышится смех, оттуда доносится жаркое, тяжелое дыхание: много детей будет зачато в эту ночь. И, наконец, они доходят до своих лачуг, и тут, засыпая на ходу, съедают оставленные на вечер остатки своего обеда.

Между тем двое рабочих помоложе направились в другой кабак. Они не в очень-то хороших отношениях между собой, из-за девушки, но сегодня им нужно поговорить о важном деле. Этьен хочет, чтобы Шаваль поддержал его план организации рабочей кассы – в случае забастовки рабочие не должны остаться без средств к существованию. Шаваль целиком разделяет его замыслы. В пылу революционных надежд, возбужденные вином, они забывают о своей вражде (впрочем, ненадолго) – их объединяет общая ненависть к буржуа.

Жалкие, грубые радости; с детства испорченность и быстрая растрата присущих человеку сил, дикая, беспорядочная половая жизнь и высокая рождаемость, не отвечающая материальным условиям жизни: ведь совокупление – единственное бесплатное удовольствие; а за всем этим у самых энергичных и умных – революционная ненависть, толкающая на открытое выступление. Таковы мотивы текста. Они предстают в нагом чувственном виде; тут нет боязни открытого слова и омерзительного действия. Художественный стиль не направлен на то, чтобы искусством слова вызывать приятные впечатления: картина безысходная, тягостная, безрадостная. Однако эта истина в то же время означает призыв к действию, к социальному переустройству. Дело не в чувственной прелести безобразного, как даже у Гонкуров, но Золя, и в этом не может быть сомнений, схватывает самое существо социальной про-

блемы своего времени – это борьба промышленного капитала и рабочего класса; принцип «искусства для искусства» (*l'art pour l'art*) отжил свой век. Конечно, и Золя ощутил и до конца использовал всю чувственную силу безобразного и отвратительного; можно упрекать его в том, что несколько грубоватая и крутая фантазия приводила его к преувеличениям, к слишком уж «материалистической» психологии, к грубым упрощениям. Но все это – не главное; Золя серьезно подошел к проблеме смешения стилей, он поднялся над чисто эстетским реализмом предшествующего поколения литераторов, и он – один из немногих писателей века, творчество которых складывалось с учетом великих проблем их времени; в этом отношении его можно сравнить лишь с Бальзаком, но Бальзак писал тогда, когда многие жизненные явления еще не получили развития и нельзя было распознать то, что увидел в действительности Золя. Если Золя и преувеличивал, то преувеличивал он ту сторону, в которой заключалась сама суть, а если он испытывал какое-то пристрастие к безобразному, то он использовал это с большим смыслом. Хотя с момента выхода в свет «Жерминаля» прошло более полувека, а последние десятилетия принесли с собой такое, что не снилось даже и Золя, «Жерминаль» по-прежнему остается страшной книгой, и мало того – не утратил своей значительности, даже актуальности для наших дней. Есть в этом романе такие места, которые заслуживают признания их классическими, хрестоматийными, ибо в них с беспримерной ясностью и простотой показано положение четвертого сословия, пробуждение его сознания на раннем этапе той поворотной эпохи истории, которую переживаем и мы сами. Говоря о таких страницах, я вспоминаю, например, вечерний разговор в доме забойщика Маэ (третья глава третьей части романа). Разговор крутится вокруг невыносимой тесноты

в лачугах рабочего поселка, столь вредной для здоровья и нравственности; далее у Золя говорится:

«Dame!» repondait Maheu, «si l'on avait plus d'argent, on aurait plus d'aise... Tout de meme, c'est bien vrai que ca ne vaut rien pour personne, de vivre les uns sur les autres. Sa finit toujours par des hommes soulds et par des filles pleines».

Et la famille partait de la, chacun disait son mot, pendant que le petrole de la lampe viciait l'air de la salle, deja empuantie d'oignon frit. Non, surement, la vie n'etait pas drole. On travaillait en vraies brutes a un travail qui etait la punition des galeriens autrefois, on y laissait sa peau plus souvent qu'a son tour, tout ca pour ne pas meme avoir de la viande sur sa table, le soir. Sans doute, on avait sa patee quand meme, on mangeait, mais si peu, juste de quoi souffrir sans crever, ecrase de dettes, poursuivi comme si l'on volait son pain. Quand arrivait le dimanche on dormait de iatique. Les seuls plaisirs, c'etait de se souler ou de faire un enfant a sa femme; encore la biere vous engraissait trop le ventre, et l'enfant, plus tard, e foutait de vous. Non, non, ca n'avait rien de drole.

Alors, la Maheude s'en melait.

L'embetant, voyez-vous, c'est lorsqu'on se dit que ca ne peur pas changer... Quand on est jeune, on s' imagine que le bonheur viendra, on espere des choses; et puis, la misere recommence toujours, on reste enferme la-dedans... Moi, je ne veux du mal a personne, mais il y a des fois ou cette injustice me revolte". Un silence se faisait, tous soufflaient un instant, dans le malaise vague de cet horizon ferme. Seul, le pere Bonnemort, s'il etait la, ouvrait des yeux surpris, car de son temps on ne se tracassait pas de la sorte: on naissait dans le charbon, on tapait a la veine, sans en demander davantage; tandis que, maintenant, il passait un air qui donnait de l'ambition aux charbonniers. "Faut cracher sur rien, murmurait-il. Une bonne chope est un bonne chope... Les chefs, c'est souvent de la canaille; mais il y aura toujours des chefs, pas vrai? Inutile de se casser la tete a reflechir la-dessus".

Du coup, Etienne s'animait. Comment! la reflexion serait defendue a l'ouvrier! Eh! justement, les choses changeraient bientot, parce que l'ouvrier reflechissait a cette heure...

«— Чего уж там, — отвечал Маэ. — Главное дело, платили бы побольше, чтобы жилось легче... Но это все-таки верно, что нехорошо,

когда все друг у друга на носу, никому это не полезно. К чему это ведет? Парни пьянствуют, а девушки с животами ходят.

Вся семья принимала участие в разговоре, каждый вставлял свое слово; иной раз и не замечали, что лампа коптит, отравляя керосиновой вонью воздух, и без того пропитанный противным запахом жареного лука. Да, в самом деле, невесело живется. Гни горб на каторжной работе – ведь когда-то именно приговоренных к каторге посылали в шахты. Да мало того, что труд тяжел... Сколько народу раньше времени распростилось там с жизнью. И за все это даже мяса за столом у себя не видишь. Конечно, похлебать есть чего, но уж очень скудна пища – только-только чтобы не подохнуть с голоду; и всю жизнь тянешь ляжку, и весь ты в долгах, и преследуют тебя, как будто ты ворует свой хлеб. Придет воскресенье – весь день проспичь от усталости. Одно удовольствие – пивца выпить или жене ребенка сделать; однако от пива живот пучит, а дети, как подрастут, плюют на родителей. Нет, нет, невесело живется.

Тут в разговор вступила жена Маэ:

– И вот ведь что обидно: раздумываешься – и видишь, что до самой смерти твоей ничего не переменится... В молодые годы все ждешь: вот счастье придет, все надеешься на то, на се... А смотришь – все та же нищета, и не выбраться из нее... Я никому зла не желаю, но иной раз просто сил нет терпеть такую несправедливость.

Наступало молчание, все тоскливо вздыхали, сердце щемило от смутного сознания, что впереди нет просвета. Один лишь старик Бесмертный, если он бывал при этом, удивленно тарачил глаза. В его время не терзались такими мыслями: рождались на куче угля, рубали уголек и ничего не требовали. А нынче подул какой-то ветер непокорства, и углекопов одолело своеволие.

– Ничего хаять не надо, – бормотал он. – Пивца выпить не вредно, не вредно... А начальники, они хоть и мерзавцы, да ведь начальники всегда были и будут, верно? Ну и нечего ломать себе башку. Много рассуждать стали!

Тут Этьен сразу воодушевлялся. Как?! Рабочим запрещено рассуждать? Да ведь именно потому, что рабочий теперь стал рассуждать, все скоро и переменится».

Эта беседа – не конкретный разговор, происходивший однажды в определенный день и час, а образец одного из многих разговоров, какие изо дня в день велись у Маэ под влиянием их жилья Этьена Лантье, – отсюда имперфект. Медленный переход от тупой покорности судьбе к осознанию своего положения, постепенное вызревание замыслов и надежд, различный подход к ним стариков и молодежи и в довершение всего тоскливое убожество, духота помещения, люди, буквально сидящие друг на друге, незамысловатость постепенно складывающихся и при этом каждый раз попадающих в самую точку слов – все это вместе взятое создает типический образ времени начала социалистического движения. А кто в наши дни станет всерьез оспаривать всемирно-историческое значение этой темы? Какую высоту стиля следует признать за таким текстом? Несомненно, это – великая трагедия истории, смешение низкого и возвышенного (*humile* и *sublime*), и возвышенное здесь преобладает потому, что сам предмет изображения – высокий. Все, что говорит Маэ: *Si l'on avait plus d'argent on aurait plus d'aise* и *Ca finit toujours par des hommes sours et par des filles pleines* – «Главное дело, платили бы побольше, чтобы жилось легче» и «К чему это ведет? Парни пьянствуют, а девушки с животами ходят», тем более все, что говорит его жена, – все это теперь высокий стиль; как же далеки мы от Буало, который представлял себе народ в одной роли – паясничавшим в гротескном фарсе. Золя хорошо знает, как думали и как говорили его герои. Техника горнодобычи известна ему в мельчайших подробностях, он знает психологию всех слоев рабочего класса и психологию администрации, работу центрального аппарата, знает, как борются между собой различные-капиталист-

тические группировки, как сотрудничают капиталисты и правительство, знает армию. Но Золя писал романы не только о рабочих; как и Бальзак, только гораздо последовательнее и подробнее, он стремился охватить жизнь эпохи (второй империи) во всей ее совокупности - парижский люд, крестьян, театр, магазины, биржу и многое другое. Он стал специалистом во всем, углубился в вопросы социальной структуры и техники - в «Ругон-Маккары» вложено невообразимое количество знаний и труда. Мы в наши дни пресытились подобными впечатлениями, у Золя было много последователей, и сцены, вроде той, что происходила в доме Маэ, можно найти и в каком-нибудь репортаже в наши дни. Однако Золя был первым, и в творчестве его много сходных эпизодов, написанных на том же уровне. Разве кто-нибудь до него увидел барак так, как он во второй главе романа «Западня» («Assommoir»)? Едва ли. И, заметим, Золя рисует картину не такой, какой увидел ее сам, он передает впечатления молодой прачки, которая недавно поселилась в Париже и теперь стоит у входа в барак, - эти страницы тоже кажутся мне классическими. Ошибочность антропологической концепции Золя, границы его гения очевидны, однако все это не уменьшает художественного, морального и прежде всего исторического значения его творчества, и мне хотелось бы надеяться, что по мере того, как его время и его проблемы уходят в прошлое, фигура Золя будет вырастать, тем более что он был последним из французских реалистов; уже в последнее десятилетие его жизни «антинатуралистическая» реакция проявила себя в полную силу, и вообще не оставалось уже никого, кто бы мог померяться с ним творческой энергией, знанием жизни, кто бы сравнился с ним шириной дыхания и гражданским мужеством.

Вопросы для самопроверки

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»?

Учебное издание

Елена Сергеевна Седова

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

ПРАКТИКУМ

ISBN 978-5-906777-82-9

Работа рекомендована РИСом ЧГПУ
Протокол № 11 (пункт 15) от 21.04.2016г.
Экспертиза А.П. Чередниченко

Издательство ЧГПУ
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Редактор О.В. Угрюмова
Компьютерная верстка Я.В. Темников

Подписано в печать 22.04.2016
Формат 60x84/16 Объем 9,6 уч.-изд. л (10 п.л.)
Бумага типографская Тираж 100 экз.
Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ЧГПУ
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69