

**Е.С. СЕДОВА**

**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

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

**Е.С. СЕДОВА**

**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Челябинск 2023

УДК 81/88 (076) (021)

ББК 83.3.(0) 5я73

С 28

***Седова, Е.С. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учебно-практическое пособие / Е.С. Седова. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2023. – 210 с.***

ISBN 978-5-907611-89-4

Учебно-практическое пособие представляет собой руководство по курсу «Зарубежная литература конца XIX – начала XX века» для студентов III курса филологического факультета по направлению «Педагогическое образование»; уровень образования – бакалавриат, профильная направленность «Русский язык. Литература». Пособие содержит планы практических занятий с изложением основных теоретических положений, задания, списки по каждой теме, вопросы к зачету. Издание может быть рекомендовано как дополнение к лекционным занятиям, а также для организации самостоятельной работы студентов.

Пособие адресовано студентам филологических специальностей, широкому кругу читателей.

Рецензенты:

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

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

ISBN 978-5-907611-89-4

© Е.С. Седова, 2023

© Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ	10
Практическое занятие 1. Новелла Ги де Мопассана «Пышка»	10
Практическое занятие 2. «Драмы ожидания» М. Метерлинка («Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри»)	16
Практическое занятие 3. Символистская пьеса М. Метерлинка «Синяя птица»	28
Практическое занятие 4. Роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»	33
Практическое занятие 5. Нора Хельмер и Нора Марш: проблема независимого харак- тера (драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» и У.С. Моэма «Земля обетованная»)	42
Практическое занятие 6. Пьесы Б. Шоу «Пигмалион» и «Дом, где разбиваются сердца»	54
Практическое занятие 7. Роман Р.Л. Стивен- сона «Остров сокровищ»	60

Практическое занятие 8. Рассказы Джека Лондона «Закон жизни» и «Любовь к жизни»	64
Практическое занятие 9. Роман Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна»	67
ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ	70
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМУМ	71
СПИСОК ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ ДЛЯ ЧТЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ	72
СПИСОК СТИХОТВОРЕНИЙ ДЛЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ НАИЗУСТЬ	74
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО КУРСУ	75
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО КУРСУ	77
Практическое занятие 2. «Драмы ожидания» М. Метерлинка («Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри»)	77
Практическое занятие 4. Роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»	100
Практическое занятие 5. Нора Хельмер и Нора Марш: проблема независимого характера (драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» и У.С. Моэма «Земля обетованная»)	104
Практическое занятие 6. Пьесы Б. Шоу «Пигмалион» и «Дом, где разбиваются сердца»	122

Практическое занятие 7. Роман Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ»	132
Практическое занятие 8. Рассказы Джека Лондона «Закон жизни» и «Любовь к жизни»	148
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	204
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	206

## ВВЕДЕНИЕ

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

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

Цель курса – осмыслить общие закономерности развития мирового литературного процесса конца XIX – начала XX века. Выявить оригинальность изучаемого литературного периода можно, лишь соотнося его как с предшествующей, так и с последующей литературной эпохой. Поэтому важно показать специфику самого литературного процесса на рубеже

XIX–XX вв., а также преемственность этого периода по отношению к литературе предшествующего периода (реализм). С этой целью предусмотрены отсылки к материалу курса зарубежной литературы XIX века. Неслучайно в качестве первого занятия выбрано новеллистическое творчество Ги де Мопассана. Это пример реализма нового качества.

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

Данное пособие является продолжением учебно-методического пособия

«История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века»<sup>1</sup>, в котором представлено краткое содержание лекционного материала с изложением основных теоретических положений, задания к лекциям, списки по каждой теме. В данном учебно-практическом пособии «Зарубежная литература конца XIX – начала XX века» выстроена система практических занятий; представлены опорные моменты по каждой теме, необходимые материалы, в том числе культурологические с целью расширения кругозора студентов; даются отсылки к документальным и художественным фильмам; предлагаются вопросы для размышления и задания по текстам и критике – все это необходимо для успешного освоения дисциплины.

---

<sup>1</sup> *Седова, Е.С.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учебно-методическое пособие / Е.С. Седова. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2022. – 242 с. – ISBN 978-5-907611-72-6.

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

Структура пособия. Пособие включает 9 занятий, вопросы для дискуссии, задания, списки текстов для чтения и заучивания наизусть, дополнительные материалы по курсу, терминологический минимум, рекомендуемую литературу по курсу, список источников, используемых автором в книге.

В отборе материала автор руководствовался следующими принципами:

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

2. Продемонстрировать характерное для эпохи рубежа веков разнообразие литературных жанров (новеллы Ги де Мопассана, статичные драмы М. Метерлинка, символистская сказка-феерия М. Метерлинка «Синяя птица», «новая драма» Г. Ибсена, драма-дискуссия Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», приключенческий роман Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ», 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 знакомством с новыми именами и произведениями, важными для сравнительно-сопоставительного изучения литературы.

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

6. Подготовить базу для научно-исследовательской работы.

## ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

### **ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 1** **НОВЕЛЛА ГИ ДЕ МОПАССАНА «ПЫШКА»**

*Я вошел в литературу, 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?
3. Какова документальная основа новеллы? В чем своеобразие подхода Мопассана к изображению войны?
4. Прочитайте начало новеллы и ответьте на вопросы:
  - С описания чего открывает свое произведение писатель?
  - Как показана атмосфера города, настроение, в целом жизнь? Какие художественные средства использует Мопассан для изображения жизни города? Обратите внимание на использование автором элементов различных литературных направлений (натурализма, символизма и т.д.)

- Как писатель воспринимает военное поражение своей страны? Какие произведения Мопассана о Франко-прусской войне вам известны?

5. Сцена в дилижансе: какова расстановка действующих лиц. Каково реальное положение пассажиров дилижанса? Насколько оно опасно для них? Насколько угрожающим выглядит положение их дел? Как представлен каждый персонаж? Какие художественные средства писатель использует для создания персонажей? Как среди всех остальных героев выделяется Пышка? Каков социальный статус Пышки и ее финансовое положение? Каково авторское отношение к ней? Заполните таблицу.

Таблица 1

**Система образов и способы их создания в новелле  
Ги де Мопассана «Пышка»**

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

6. Сцена на постоялом дворе: «заговор порядочных людей против Пышки».

- Сравните причины, побудившие Пышку уехать из Руана, с причинами отъезда других пассажиров. Когда в новелле появляется патриотический пафос? Как должна вести себя женщин, когда ее родине грозит опасность, чтобы соответствовать патриотическому идеалу? Какую модель поведения реализует Пышка? Насколько ее роль адекватна описываемой автором ситуации и подходит самой Пышке?

- Как ведет себя прусский офицер? Какие условия он выдвигает?
- Как ведут себя заговорщики? Почему Мопассан не посвящает читателя в суть их плана?
- Объясните логику, которая привела Пышку к тому, чтобы уступить заговорщикам и прусскому офицеру?
- Где, с вашей точки зрения, кульминация новеллы? Свой ответ аргументируйте.

7. 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? Какова композиция новеллы Мопассана?

8. Сравните новеллы Мопассана «Пышка» и «Мадемуазель Фифи» (система образов, характер патриотизма Пышки и Рашель, судьба каждой героини, финальные сцены, смысл названия произведений).

## **ЗАДАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 1**

### **Задание 1**

Прочитайте статью А.В. Маркина «Неконструктивное противоречие в структуре новеллы Ги де Мопассана «Пышка»»<sup>2</sup> и запишите опорные положения.

### **Задание 2**

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

---

<sup>2</sup> *Маркин, А.В.* Неконструктивное противоречие в структуре новеллы Ги де Мопассана «Пышка» / А.В. Маркин, А.М. Смышляева // Известия Уральского государственного университета. – 2001. – № 17. – URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0017\(01\\_03-2001\)&xsl=showArticle.xslt&id=a07&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0017(01_03-2001)&xsl=showArticle.xslt&id=a07&doc=../content.jsp)

*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 – господу Поль Бурже, Пьер Лоти, Жин Мельяк, Анатоль Франс, Жюль Леметр<sup>3</sup> 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».

## **КОНСУЛЬТАЦИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 1**

**Опорные моменты.** Анри Рене Альбер Ги де Мопассан (1850–1893). Литературная и личная судьба Мопассана. Традиции Бальзака, Флобера, братьев Гонкур, Золя в романистике писателя. Новеллистика Мопассана. Ученичество у Флобера, чьим советам он неукоснительно следовал.

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

Второй период творчества писателя (1880–1886/87), наиболее плодотворный, длился сравнительно недолго – до того момента, пока писателя не сломила тяжелая болезнь.

---

<sup>3</sup> Найти в любой энциклопедии или библиографическом справочнике информацию о знаменитых личностях, перечисляемых Ницше (очень кратко: даты жизни, кто по роду деятельности, чем прославился).

Новелла «Пышка» (1880), написанная в этот период, приносит долгожданное признание, наступает пора исключительной активности Мопассана. Это произведение имеет условный и реальный смысл. В этой новелле, а также в ряде других («Старуха Соваж», «Пленные», «Папаша Милон» и др.) отражена тема Франко-прусской войны<sup>4</sup>.

В 1880 г. вышла первая книга Мопассана – сборник его стихотворений, написанных примерно с 1875 года. Издание имело следующее посвящение: «Знаменитому Гюставу Флоберу, отечески расположенному другу, которого я люблю со всей нежностью, безупречному мастеру, которым я все более восхищаюсь»<sup>5</sup>.

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

---

<sup>4</sup> Действие «Пышки», как и многих других произведений Мопассана, разворачивается в Нормандии. Путешественники едут из Руана, главного города провинции, в Дьепп. Возле Дьеппа в усадьбе Миромениль родился сам Мопассан, в Руане он учился в лицее. Дворянство в тогдашней Франции не давало никаких материальных преимуществ, но могло льстить тщеславию (Жорж Дюруа, родом из нормандских крестьян, обзаводится дворянским титулом). Мать и дядя Мопассана были друзьями Флобера. Флобер, руанский житель, сыграл важную роль в становлении творческой личности Мопассана. Мопассан был солдатом во время Франко-прусской войны. После войны он служил в Париже в морском министерстве и параллельно занимался литературной деятельностью. Чрезвычайно успешным литературным дебютом стала «Пышка» (1880). В течение десяти лет после этого Мопассан пишет много, быстро и с почти неизменным успехом.

<sup>5</sup> Цит. по: *Лузиков, А.И.* Ги де Мопассан / А.И. Лузиков // Лузиков А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. – Москва, 1981. – С. 160.

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

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

С конца 1880-х гг. начинается завершающий этап творчества Мопассана. В произведениях этих лет (сборник новелл «Бесполезная красота», 1890; романы «Сильна как смерть», 1889, «Наше сердце», 1890) нагнетаются настроения пессимизма, горечи. Болезнь прогрессирует. После приступа безумия Мопассан был помещен в клинику, где через полтора года, в июне 1893 г., скончался в возрасте 43 лет<sup>6</sup>.

## **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 1**

1. *Маркин, А.В.* Неконструктивное противоречие в структуре новеллы Ги де Мопассана «Пышка» / А.В. Маркин, А.М. Смышляева // Известия Уральского государственного университета. – 2001. – № 17. – ISSN 2227-2283. – URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0017\(01\\_03-2001\)&xslt=showArticle.xslt&id=a07&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0017(01_03-2001)&xslt=showArticle.xslt&id=a07&doc=../content.jsp).

2. *Мопассан, Г. де* Пышка / Г. де Мопассан. – Москва: Эксмо, 2014. – ISBN 978-5-699-69082-4

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

---

<sup>6</sup> *Гиленсон, Б.А.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / Б.А. Гиленсон. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/gilenson-izl-xix-xx-vek/glava-iv-gi-de-mopassan.htm>

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 2**  
**«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. В чем заключается специфика «театра молчания» М. Метерлинка? Сборник М. Метерлинка «Сокровище смиренных» как теоретическое обоснование «театра молчания»<sup>7</sup>.

2. Какова общая тема пьес «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890), «Там, внутри» (1894)? Кто герои? Какие ситуации показаны? В чем заключается смысл названия данных драм?

3. Какое место занимает пьеса «Слепые» в драматургии Метерлинка?

Сделайте анализ пьесы:

- Начало драмы. Прочитайте ремарку, с которой открывается действие. Какая атмосфера показана автором? С чего начинается пьеса? Как представлены

---

<sup>7</sup> Для ответа на этот вопрос обратитесь к книге: *Аникст, А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – С. 237–259. – ISBN 5-02-012698-5.

слепые? Что мы узнаем об их поведении священнике? Какие символы вы можете здесь выделить и как можно их трактовать?

- В чем заключается специфика конфликта пьесы? Как он воплощен в структуре пьесы?

- Особенности хронотопа пьесы. Как Метерлинк выстраивает художественное время и пространство? Знаем ли мы, когда происходит действие пьесы (время, сезон)? Важно ли это знать?

- В чем заключается специфика метерлинковского диалога? О чем говорят персонажи? Как построен их диалог? Что такое «внутренний диалог»? Какова функция диалогов в драме «Слепые»? Приведите примеры.

- Какова роль ремарок в анализируемом тексте?

- Какие образы-символы можно выделить в драме «Слепые»? Как можно их трактовать? Прочитайте рассуждения Метерлинка о символе и ответьте на вопрос: к какому из двух типов символов относятся образы «Слепых»? (См. раздел *«Дополнительные материалы по курсу «История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века»*)

- Финал драмы. Как заканчивается пьеса? Как Метерлинк понимает трагическое? Как новая концепция трагического повлияла на структуру «Слепых»?

- В чем заключается смысл названия пьесы «Слепые»? Как можно понимать (и трактовать) слепоту героев?

## ЗАДАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 2

### Задание 1

Прочитайте рассуждения Н. Бердяева в работе «К философии трагедии. Морис Метерлинк» (см. раздел «*Дополнительные материалы*). 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»?

### Задание 2

Прочитайте суждения писателей о М. Метерлинке. Какие особенности таланта драматурга они отмечают?

*Реми де Гурмон:* «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».

*Дмитрий Мережковский:* «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.

Метерлинк первый попытался возобновить на современной сцене трагические эффекты грандиозных роковых настроений, которыми с таким неподражаемым искусством умели пользоваться греческие поэты».

*Макс Нордау:* «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, положительно 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»<sup>8</sup>.

### **Задание 3 (на выбор студентов)**

Подготовьте доклады по следующим темам:

1. Постановки пьесы «Слепые» в России и за рубежом.
2. Трактовка трагического в драматургии М. Метерлинка в оценке Н.М. Минского.
3. Трактовка трагического в драматургии М. Метерлинка в оценке В.В. Розанова.

---

<sup>8</sup> *Трыков, В.В.* Зарубежная литература конца XIX – начала XX веков: практикум / В.В. Трыков. – Москва: Флинта: Наука, 2001. – С. 51–64.

#### **Задание 4**

Посмотрите на картину П. Брегейля Старшего «Притча о слепых» (1568) (рис. 1). В Интернете найдите комментарии к картине и ответьте на вопросы:

- Какие чувства у вас вызывают слепые?
- Куда они идут?
- Почему в названии своего полотна художник подчеркнул притчевость? В чем здесь проявилась сущность притчи?
- Какие образы, представление на картине, имеют символическое значение? Как вы их трактуете?



Рисунок 1. П. Брегейль Старший. Притча о слепых (1568)

## КОНСУЛЬТАЦИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 2

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

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

Поль Валери в «Тетрадах» отмечал: «Символизм – это совокупность людей, поверивших, что в слове “символ” есть смысл». Это замечание не звучит иронично. В «Энциклопедии символизма» находим пояснение, что данное определение П. Валери «связывает наивную веру и неизбежное разочарование в том, что, наверное, труднее всего уловить в литературных движениях, – «переходность». Оно указывает на важность названия, сегодня несколько обесцененного, но имевшего в некий момент истории полноценное звучание»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Кассу, Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – URL: <https://coollib.com/b/233786/read>.

Реми де Гурмон в «Книге масок» (1896–1898) писал, что символ – это «индивидуализм в литературе, свобода в искусстве, тяга к тому, что ново, странно и причудливо, идеализм, презирующий мелкие подробности общественной жизни, антинатурализм, наконец, верлибр»<sup>10</sup>. Можно обобщить: символ – это все или ничего.

Анри де Ренье трактовал символ как «самое совершенное и самое полное воплощения Идеи», но такое определение появится лишь в 1900 г., когда символистская доктрина уже застывает<sup>11</sup>.

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

Оформление символистской программы приходится на середину 1880-х гг. во Франции, тогда же или несколько позже это происходит в других странах (Бельгия, Германия, Австро-Венгрия, Великобритания и т.д.).

1886 г. – отправной пункт развития символизма. Теоретиками символизма были Ж. Мореас, С. Малларме, П. Валери и др.

1887 г. – это год формирования символистского осознания. М. Метерлинк в статье «Современное искусство» (1887) говорил о том, что современный символ есть перевернутый символ классический. Вместо того чтобы идти от абстрактного к конкретному (Венера-статуя представляет любовь), символ движется от конкретного к абстрактному, от

---

<sup>10</sup> Кассу, Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – URL: <https://coollib.com/b/233786/read>.

<sup>11</sup> Там же.

«вещи видимой, слышимой, ощущаемой, осязаемой, пробуемой на вкус к тому, чтобы породить впечатление об идее».

После 1891 г. последователи символизма (Реми де Гурмон, Анри де Ренье) замораживают доктрину и сводят ее к простым, пресным формулировкам. Упадок символизма происходит тогда, когда он поворачивается к жизни: например, когда в поэзии воспеваются радость после печали (С. Мериль, Ф. Вьеле-Гриффен), поют о современном мире (Э. Верхарн «Поля в бреду», «Города-спрутах», «Призрачные селения») и т.д.

Перечислим основные эстетические принципы символизма:

1. На место конкретному реальному образу приходит многогранный (многозначный) образ-символ.

2. Символистская поэзия играет с образами-символами, точнее со множеством символов, из которых складывается совокупность ощущений. Отсюда следует неприязнь отточенности.

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

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

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

6. Символисты отстаивают новые эстетические принципы: субъективные связи между звуком и цветом (например, сонет А. Рембо «Гласные»), разуплотненность и развещественность поэзии, особая звукопись (символисты отда-

вали предпочтение минорным мелодиям, полутонам), расплывчатость поэтического строя, импрессионистская неопределенность и т.д.

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

Морис Полидор Мари́ Берна́р Метерли́нк (1862–1949) – реформатор европейской драмы и создатель концепции символистского театра. О задачах творчества Метерлинка размышляет в книгах «Сокровище смиренных», «Мудрость и судьба». Он сближает спектакль и поэзию, дает определение понятию мистерии, делает акцент на несовпадении «внутреннего» и «внешнего» действия, развивает традиции «комедии дель арте».

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

Как отмечает А.А. Аникст, «взгляды Метерлинка на драму тесно связаны с его философскими воззрениями. Для него не существует отдельной техники драмы. Драму он понимает как органичное сочетание общего миропонимания с сущностью художественного творчества. Над всеми его теоретическими суждениями веет дух подлинной поэзии. Сдвиги в мировоззрении не влияли на общее направление драматургии Метерлинка. Символизм оставался основой его творче-

ства как в пору преобладания пессимистического мистицизма, так и тогда, когда его сменил дух героического оптимизма»<sup>12</sup>.

Перечислим некоторые принципы «неподвижной драмы» или «неподвижного театра» М. Метерлинка, изложенные в книге А.А. Аникста «Теория драмы на Западе во второй половине XIX века»<sup>13</sup>:

1. Существует каждодневная трагедия, которая гораздо более реальна и глубока, чем трагедия 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 в вечном разладе между страстью и долгом. Чтобы обнаружить его, нужно показать, сколько изумительного заключается в самом факте жизни, нужно показать существование какой-нибудь души в ней самой, посреди бесконечности, которая никогда не бездействует» (М. Метерлинка).

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

---

<sup>12</sup> Аникст, А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – ISBN 5-02-012698-5. – С. 239.

<sup>13</sup> Там же С. 237–259.

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

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

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

## **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 2**

1. *Аникст, А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – С. 237–259. – ISBN 5-02-012698-5.

2. *Бердяев, Н.* К философии трагедии. Морис Метерлинк / Н. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. – Москва: Искусство, 1994. – Т. 2. – С.187–210. – ISBN 5-210-02322-2.

3. *Божович, В.И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века / В.И. Божович. – Москва, 1987.

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. – Москва: РГГУ, 2001. – ISBN 5-7281-0408-8.

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

7. *Метерлинк, М.* Жизнь пчел. Разум цветов. – Москва: АСТ, 2022. – ISBN: 978-5-17-148327-2.

8. *Метерлинк, М.* Слепые / М. Метерлинк. – Москва: Рипол-Классик, 2021. – ISBN 978-5-386-14199-8.

9. *Розанов, В.В.* Метерлинк / В.В. Розанов // Розанов В.В. О писательстве и писателях. – Москва, 1995. – С. 240–243. – ISBN 5-250-2416-5.

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

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 3**  
**СИМВОЛИСТСКАЯ ПЬЕСА М. МЕТЕРЛИНКА**  
**«СИНЯЯ ПТИЦА»**

*Человечество создано для того,  
чтобы быть счастливым.*

*М. Метерлинк. Мудрость и судьба*

**План**

1. Что подразумевается под жанром феерия? Дайте определение, назовите жанровые черты.

2. Афиша. Кто является действующими лицами в пьесе? Как они охарактеризованы? На что автор обращает внимание при их описании?

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

4. 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). Заполнить таблицу.

- Кто и как мешает героям найти Синюю птицу?
- Как можно трактовать финал пьесы?

5. Символика пьесы. Что символизирует Синяя птица? Как решается тема счастья в пьесе?

Таблица 2

### В путешествии за Синей птицей

Название страны, которую посетили Тильтиль и Митиль	Описание этого пространства, цветовая символика	Нашли ли здесь дети Синюю Птицу?	Какой вывод они сделали для себя, посетив это место?

## ЗАДАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 3

### Задание 1

Подготовить доклад на тему «Театральные постановки пьесы М. Метерлинка “Синяя птица” в России и за рубежом».

### Задание 2

Прочитайте рассуждения Н. Минского о счастье в пьесе М. Метерлинка «Синяя птица». Какова позиция Минского?

### Н. Минский о счастье в пьесе «Синяя птица»<sup>14</sup>

По мысли Метерлинка, Синяя Птица и есть не что иное, как символ счастья, которое люди ищут повсюду в прошлом

<sup>14</sup> Минский, Н.М. М. Метерлинка: биографический очерк / Н.М. Минский. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=110081&p=6>.

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 Смиранных», 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.

Когда Тильтиль в «Садах Блаженств» с недоумением спрашивает, неужели у него дома живут Блаженства, в ответ ему раздается дружный хохот Блаженств: «Слышали? Живут ли Блаженства в его доме? Да знаешь ли, мой бедный мальчик, их столько там, что они выпирают двери и окна». Правда, все это такие Блаженства, вроде Блаженств голубого неба, солнечных часов, заходящего солнца и зажигающихся звезд, из-за которых не ведется социальная борьба и не льются реки слез и крови.

Метерлинк в «Синей Птице» продолжает возвещать благую весть, но если в «Сокровище Смиранных» веял дух Иоанна и Откровения, то в «Мудрости и Судьбе» и «Синей

Птице» царит мудрость апостола Павла. Повторяем: Метерлинк хотел оправдать в своих последних произведениях не жизнь вообще, а ту европейскую действительность, которая его и всех нас окружает высокой и, может быть, безвыходной оградой.

### **Задание 3**

Прочитайте фрагмент из работы М. Метерлинка «Мудрость и судьба»<sup>15</sup>. Почему отсутствие счастья – это болезнь, по мнению Метерлинка? Что следует делать для устранения этой болезни? Как писатель трактует счастье?

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

---

<sup>15</sup> Метерлинк, М. Мудрость и судьба / М. Метерлинк. – URL: <https://www.litmir.co/br/?b=19707>

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 земли? Можно, конечно, утверждать, что прежде всего следует приступить 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.

### **КОНСУЛЬТАЦИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 3**

*См. Консультацию к практическому занятию 2.*

### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 3**

1. *Богомолова, М.* Счастье – это... Методические заметки с уроков по пьесе-феерии М. Метерлинка «Синяя птица» / М. Богомолова // Литература. – 2007. – № 18. – URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200701806>.

2. *Метерлинк, М.* Синяя Птица / М. Метерлинк. – Москва: Эксмо, 2007. – ISBN: 5-669-18172-5.

3. *Шкунаева, И.Д.* Бельгийская драма от Метелинка до наших дней: Очерки / И.Д. Шкунаева. – Москва, 1973.

4. *Эткнд, Е.Г.* Театр Мориса Метерлинка / Е.Г. Эткнд // Метерлинк М. Пьесы. – Москва, 1958.

### **ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 4** **РОМАН О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»**

*Искусство не выражает ничего,  
кроме самого себя.*

*О. Уайльд. Упадок лжи*

#### **План**

1. Место романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» 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 уайлдовский роман?

3. Полемика Уайльда с критиками: как писатель оценивал свой роман? В чем он расходился с оценками критики? За что упрекали роман Уайльда? Обратите внимание на стиль писателя в письмах. См. раздел *«Дополнительные материалы»*.

4. 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 суждений лорда Генри 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 герой? Извлекает ли жизненные уроки?
- Взаимоотношения героя с СИБИЛЛОЙ ВЭЙН. Почему Сибилла стала хуже играть в театре? Что на нее повлияло? В чем причина ее самоубийства? Как Дориан реагирует на ее смерть?

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

6. Отражение эстетических взглядов Уайльда в романе. Как решается в произведении проблема соотношения искусства и жизни?

## ЗАДАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 4

### Задание 1

Прочитайте предисловие к роману «Портрет Дориана Грея». 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»?

### Предисловие к роману О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»<sup>16</sup>

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

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

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

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

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

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

---

<sup>16</sup> Уайльд, О. Портрет Дориана Грея / пер. с англ. М. Абкиной. – Москва: АСТ, 2012. – С. 5–7. – ISBN 978-5-389-04564-4.

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

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

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

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

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

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

Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать все.

Мысль и Слово для художника – средства Искусства.

Порок и Добродетель – материал для его творчества.

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

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

Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск.

И кто раскрывает символ, идет на риск.

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

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

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

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

Всякое искусство совершенно бесполезно.

Оскар Уайльд

## **Задание 2**

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

### **Упадок лжи (отрывок)**

Искусство не выражает ничего, кроме самого себя. Оно обладает независимой жизнью, как обладает ею Мысль; оно движется вперед исключительно по проложенному им самим маршруту. Оно не обязано становиться реалистичным, когда настал век реализма, как и проникаться религиозностью в эпохи веры. Вовсе не являясь порождением своего времени, оно чаще всего находится в прямом конфликте с ним, и единственная история, которая им для нас запечатлена, – это история его собственного развития. Иногда оно возвращается к тому, что им уже пройдено, возрождает древние свои формы, как произошло в позднем греческом искусстве с его пристрастием к архаике или в современном нам прерафаэлитском движении. А случается, оно далеко обгоняет свое время, и понадобится целое столетие, прежде чем поймут создаваемое сегодня, научатся это воспринимать и ценить. Но никогда искусство не отражает свой век. Огромная ошибка всех историков состоит в том, что они идут от искусства той или иной эпохи к самой эпохе.

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

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

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

Последнее же положение таково: Ложь, умение рассказывать прекрасные истории, каких никогда не случалось, составляет истинную цель Искусства (пер. А. Зверева).

### **Задание 3**

Подготовьте доклад на тему «Повесть Р.Л. Стивенсона “Странная история доктора Джекила и мистера Хайда” как один из возможных источников уайлдовского романа».

### **КОНСУЛЬТАЦИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 4**

**Опорные моменты.** О. Уайльд считается теоретиком «искусства для искусства». Свои взгляды на искусство Уайльд обозначил в эссе «Упадок лжи» (1890), в предисловии к роману «Портрет Дориана Грея» (1890) и эссе «Критик как художник» (1890). Эти тексты являются манифестами эстетизма.

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

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

О. Уайльд был автором поэтических сборников. Его сборник «Стихотворения» (1881) продолжает традиции префаэлитов, парнасцев и импрессионистов. Сборники

«Счастливый принц» (1888) и «Гранатовый домик» (1891) отражают жанр литературной сказки. В сказках появляются неоромантические черты.

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

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

### ***Библиографический список к практическому занятию 4***

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

2. *Аствацатуров, А.А.* Оскар Уайльд: искусство как гедонистический жест (на материале ранних произведений) / А.А. Аствацатуров // Феноменология текста: Игра и репрессия. – URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/astvacaturov-fenomenologiya-teksta/oskar-uajld.htm>

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

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

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

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

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

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

9. *Савельев К.Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография / К. Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2007. – ISBN 5-867815-28-5.

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

11. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея / О. Уайльд; пер. с англ. М. Абкиной. – Москва: АСТ, Астрель, 2012. – ISBN 978-5-17060140-0.

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

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 5**  
**НОРА ХЕЛЬМЕР И НОРА МАРШ:**  
**ПРОБЛЕМА НЕЗАВИСИМОГО ХАРАКТЕРА**  
**(ДРАМЫ Г. ИБСЕНА «КУКОЛЬНЫЙ ДОМ»**  
**И У.С. МОЗМА «ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ»)**

**План**

**ПЬЕСА Г. ИБСЕНА «КУКОЛЬНЫЙ ДОМ»**

1. История создания драмы Г. Ибсена «Кукольный дом»<sup>17</sup>. В чем отличие истории Норы Хельмер от реальной истории Лауры Киллер? Чем, с вашей точки зрения, Ибсена привлекла история фру Киллер?

2. Проследите основные пункты сюжета пьесы. В чем особенности сюжета? Что такое ретроспективная композиция? Как принципы такого вида композиции реализованы в драме Ибсена? Где находится завязка пьесы?

3. Проанализируйте особенности конфликта пьесы (внешний и внутренний).

4. Система образов пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом»:

- НОРА. Первое появление героини в пьесе. Действительно ли Нора столь наивна и беззаботна, как «куколка», «белочка», «мотовка»? Как к ней относится супруг, дети, фру Линне, Кругстад, доктор Ранк? Как показаны этапы эволюции сознания Норы? Она принимает решение уйти от мужа сейчас, в данный момент, или это решение уже было принято ею раньше (до

---

<sup>17</sup> Материал можно найти в книге: *Адмони, В.* Генрик Ибсен / В. Адмони. – Москва, 1956. – С. 198–218.

начала действия пьесы)? Почему она готова к такому радикальному поступку – оставить мужа и детей?

- ХЕЛЬМЕР. Что является важным для героя в жизни? Как драматург показывает взаимоотношения мужа и жены? Какой представляется жизнь Хельмеров окружающим? Почему Хельмер испытывает неприязнь к Кrogстаду? Как Ибсен показывает истинное лицо Хельмера? Почему он не простил проступок Норы и что повлияло на его мнение потом?

- КРОГСТАД. Что мы узнаем о его прошлом и семье? Почему он шантажирует Нору? Почему он добивается места в конторе Хельмера?

- ФРУ ЛИННЕ. Что мы знаем о прошлом героини? Что ее связывало с Кrogстадом? С какой целью она приходит в дом Хельмеров? Какую роль в тексте играет побочная линия фру Линне – Кrogстад?

- Трагическая фигура ДОКТОРА РАНКА. Какая роль отводится данному персонажу в пьесе?

5. Как реализуется в драме символика? В чем суть метафоры, вынесенной в заглавие пьесы? Найдите в тексте символы и интерпретируйте их.

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

1. Ибсеновские традиции в драме Моэма.

- Почему Моэм называет свою героиню, как Ибсен?
- Чем отличается Нора Марш от своей предшественницы Норы Хельмер? На какие черты характера обращает внимание Моэм?

2. Как представлена система конфликтов в пьесе. Раскройте специфику каждого конфликта.

3. Система образов в пьесе:

- Можно ли персонажей разделить на определенные группы? Чем обусловлено это деление?
- Как показано в пьесе изменение Норы? Что способствовало этому?

4. Как Фрэнк укрощает строптивую жену? (сравнение с комедией Шекспира «Укрощение строптивой»<sup>18</sup>). Что утверждает автор в финале пьесы?

## **ЗАДАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 5**

### **Задание 1**

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

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

...В жизни каждая выдающаяся личность является символической – символической в своей судьбе и в своём отношении к результатам исторического развития. Но по-

---

<sup>18</sup> См. статью: *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. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ostrov-kak-pritchevyy-hronotop-v-angliyskoy-dramaturgii-xx-veka/viewer>

средственные писатели, неправильно истолковывая требование, что знаменательные явления жизни должны быть возведены в искусстве в более высокую ступень, вкладывают этот символизм в сознание изображаемых ими лиц, нарушая тем естественное взаимоотношение символа и жизни... Мало того, что вследствие такого приёма нарушается естественность символики самой данной личности, этим ещё искажается вся основная идея символики. Вместо того чтобы символ проходил через все произведения скрыто, как серебряная жила в горных недрах, его то и дело вытаскивают наружу...

...В этом произведении, следовательно, соблюдено правильное соотношение действительности и искусства: перед нами происходит не сознательная борьба идей, чего никогда не бывает в действительности, а столкновение людей, житейские конфликты, в которых, как в коконах, глубоко внутри скрыты идеи, борющиеся, погибающие или побеждающие. Пьеса эта не заканчивается с падением занавеса после пятого действия – настоящий финал находится вне её рамок; поэт наметил направление, в котором приходится искать этот финал, и затем – наше дело, дело каждого читателя или зрителя в отдельности дойти до этого финала путём личного творчества...<sup>19</sup>

## **Задание 2**

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

---

<sup>19</sup> 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. – Москва, 1958. – Т. 4. – С. 620–623.

## 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 слепы 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 использует в дальнейшем в своей жизни. Перед этим падают 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 героев 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.

### **Задание 3**

Заполните цитатную таблицу по пьесе У.С. Моэма «Земля обетованная». В конце таблицы напишите вывод о том, как показана эволюция сознания героини в пьесе.

Таблица 3

**Эволюция сознания Норы Марш в пьесе У.С. Моэма  
«Земля обетованная»**

	<b>1 дей- ствие</b>	<b>2 дей- ствие</b>	<b>3 дей- ствие</b>	<b>4 дей- ствие</b>
Описание <b>обстановки</b> (см. ремарки)				
<b>Нора</b> (описание, род деятельности)				
<b>Система образов: взаимоотношения персонажей с Норой</b> (показать между какими персонажами есть столкновение в драме; указать причину данного конфликта)				

#### **Задание 4**

Подготовьте доклад по теме «Место пьесы Г. Ибсена “Кукольный дом” в одноимённом рассказе А. Стриндберга».

#### **Задание 5**

Прочитайте главу 3.2. «Вариации образа ибсеновской Норы в пьесах С. Моэма (“Земля обетованная”, “Круг”, “Верная жена”, “Кормилец”)» из монографии Е.С. Седовой «Театр У.С. Моэма и западноевропейская драма конца XIX – начала XX в.». Сделайте конспект опорных положений.

См. раздел *«Дополнительные материалы»*.

#### **Консультация к ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ № 5**

**Опорные моменты.** Расцвет драматургии на рубеже XIX–XX веков. Синтез элементов разных художественных си-

стем в творчестве ведущих драматургов. Проблематика и поэтика западноевропейской драмы. Актуальность проблематики. Социальная природа конфликта. Влияние различных идейно-стилевых течений и школ. Основные жанры. «Новая драма» как начало драматургии XX в.

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

Традиции «национальной романтики» реализованы в ранних романтических драмах Ибсена «Фру Ингер из Эстрота» (1854), «Воители в Хельгеланде» (1857), «Борьба за престол» (1863). Реалистические тенденции отражены в философских драматических поэмах «Бранд» (1865) и «Пер Гюнт» (1867). Ибсену важно обсудить проблему личности на страницах своих пьес. Более того, драматург трактует фольклорные мотивы в драме «Пер Гюнт».

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

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

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

## **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 5**

1. *Адмони, В.Г.* Генрих Ибсен: Очерк творчества / В.Г. Адмони. – Ленинград, 1989.
2. *Аникст, А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – ISBN 5-02-012698-5.
3. *Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв.* / отв. ред. М.Ю. Давыдова. – Москва: РГГУ, 2001. – ISBN 5-7281-0408-8.
4. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века:* учеб. пособие. В 2 т. / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 1. – ISBN 978-5-7695-5077-5.
5. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века:* учеб. пособие. В 2 т. / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 2. – ISBN 978-5-7695-5078-2.
6. *Ибсен, Г.* Кукольный дом / Г. Ибсен. – Москва: Эксмо-Пресс, 2016. – ISBN: 978-5-699-92365-6.
7. *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.

8. *Моэм, В.С.* Земля обетованная / В.С. Моэм; пер. с англ. М. Островской, А. Успенского. – Москва: Иностранная литература, 1958.

9. *Неустроев, В.П.* Литература скандинавских стран (1870–1970) / В.П. Неустроев. – Москва, 1980.

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

11. *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. – ISBN 978-3-659-14423-3.

## **ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 6** **ПЬЕСЫ Б. ШОУ «ПИГМАЛИОН»** **И «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА»**

### **План**

#### **Б. Шоу «Квинтэссенция ибсенизма»<sup>20</sup>.**

1. В чем Шоу видит особенности и новаторство пьес Ибсена?

---

<sup>20</sup> Для ответа на этот вопрос см. задание 2 к практическому занятию 5 в данном пособии, а также книгу: *Аникст, А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – ISBN 5-02-012698-5.

2. Что он возьмет для себя в эстетическом плане?

### **Анализ пьесы «Пигмалион» (1913)**

1. Проблема жанра пьесы. Какую новую жанровую новизну драмы создал Б. Шоу на рубеже XIX–XX веков? Проанализируйте подзаголовок пьесы. В чём заключается его смысл?

2. Сущность конфликта в пьесе.

- В чем заключается конфликт в пьесе?
- Как в пьесе показана проблема личности и её воплощение в образах Элизы Дулиттл и Генри Хиггинса?
- Как приём парадокса помогает вскрыть конфликт и внутренние особенности характеров Элизы и Генри?
- Разрешается ли конфликт в пьесе?
- В чём заключается смысл финала пьесы?

3. Особенности стиля Б. Шоу. Какие художественные средства используются в пьесе для активизации интеллектуальных возможностей зрителей? Какую роль в структуре пьесы играют ремарки? В чём особенность «комического» и «трагического» в пьесе?

4. Как проявляется в драме неомифологизм?

### **Анализ пьесы «Дом, где разбиваются сердца» (1917)**

1. Авторское предисловие к пьесе. Где находится дом? Как можно охарактеризовать его обитателей? Что представляет собой зал для верховой езды? Что Б. Шоу пишет о типологических связях своего творчества с традициями русской литературы? Какова функция авторского предисловия?

2. Прочитайте суждение Дж. Джойса о Б. Шоу, которое поможет ответить на первый 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»).

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

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

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

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

7. Как показан в драме капитан Шотовер? Почему, на ваш взгляд, именно ему доверено управлять «кораблем»?

8. Как в пьесе Шоу продолжены ибсеновские традиции?

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

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

11. Как вы трактуете финал драмы. Почему автор «пугает» своих героев смертью, но оставляет их в живых?

## **ЗАДАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 6**

### **Задание 1**

Прочитайте фрагмент из работы З.Т. Гражданской «Бернард Шоу: очерк жизни и творчества», сделайте конспект основных положений. См. раздел *«Дополнительные материалы»*.

### **Задание 2**

Прочитайте статью В. Руднева из «Словаря культуры XX века» См. раздел *«Дополнительные материалы»*. В чем заключается неомифологизм пьесы Шоу «Пигмалион»?

### **Задание 3**

Из драмы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» выпишите все суждения героев, которые говорят, что дом капитана Шотовера – это дом разбитых сердец.

## **КОНСУЛЬТАЦИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 6**

**Опорные моменты.** Джордж Бернард Шоу (1856–1950) – крупнейший представитель западноевропейской «новой драмы». Шоу был сторонником идей фабианского социализма. Его журналистская деятельность осуществлялась в изданиях «Сент-Джеймс Газетт», «Уорлд», «Дейли Кроникл». Критикуя предшествующую драматургическую традицию, Б. Шоу высказывал свои эстетические взгляды. О влиянии Ибсена на творчество Шоу говорит книга последнего «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), в которой автор ставит проблему идеала и дает оценку творчеству Г. Ибсена. Шоу – продолжатель ибсеновской драматургической традиции.

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

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

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

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

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

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

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 6

1. *Аникст, А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – ISBN 5-02-012698-5.
2. *Балашов, П.С.* Художественный мир Бернарда Шоу / П.С. Балашов. – Москва, 1982.
3. *Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв.* / отв. ред. М.Ю. Давыдова. – Москва: РГГУ, 2001. – ISBN 5-7281-0408-8.
4. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века:* учеб. пособие. В 2 т. / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 1. – ISBN 978-5-7695-5077-5.
5. *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века:* учеб. пособие. В 2 т. / под ред. В.М. Толмачева. – Москва: Академия, 2008. – Т. 2. – ISBN 978-5-7695-5078-2.
6. *Образцова, А.Г.* Б. Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков / А.Г. Образцова. – Москва, 1974.
7. *Образцова, А.Г.* Драматургический метод Бернарда Шоу / А.Г. Образцова. – Москва, 1965.
8. *Пирсон, Х.* Бернард Шоу / Х. Пирсон. – Москва: Терра-Кн. клуб, 1998. – ISBN 5-300-01758-2.
9. *Шоу, Б.* Дом, где разбиваются сердца. Тележка с яблоками / Б. Шоу. – Москва: АСТ, 2010. – ISBN 978-5-17-062981-7.
10. *Шоу, Б.* Пигмалион / Б. Шоу. – Москва: АСТ, 2022. – ISBN 978-5-17-097076-6.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 7**  
**РОМАН Р.Л. СТИВЕНСОНА «ОСТРОВ СОКРОВИЩ»**

*Однажды я начертил карту острова <...> изгибы ее необычайно увлекли мое воображение; здесь были бухточки, 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!*

*Р.Л. Стивенсон*

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

*Р.Л. Стивенсон*

**План**

1. Замысел и история создания романа «Остров сокровищ». Почему Стивенсон отказался от первоначального названия романа «Судовой (морской) повар»?
2. Охарактеризуйте героев:
  - ДЖИМ ХОКИНС: герой и рассказчик. Как он меняется во время путешествия?
  - ДЖОН СИЛЬВЕР: в чем заключается двойственность его характера?
  - Второстепенные персонажи: Бен Ганн, сквайр Трелони, доктор Ливси, капитан Смоллетт.

3. Как вы понимаете смысл финала романа? Как каждый герой распорядился с сокровищами?

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

## **ЗАДАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 7**

### **Задание 1**

Прочитайте главу XI «Что я услышал, сидя в бочке из-под яблок» из романа Стивенсона «Остров сокровищ» и проанализируйте повествовательные приемы Стивенсона? В чем проявляется мастерство Стивенсона-рассказчика?

### **Задание 2 (темы на выбор студента)**

Подготовьте доклады по темам:

- Традиции Д. Дефо в романном творчестве Р.Л. Стивенсона.
- Романический роман (romance) в трактовке Стивенсона.
- Ф. Стивенсон «Жизнь на Самоа»: дневник жены писателя.

### **Задание 3**

Прочитайте эссе Р.Л. Стивенсона «О романтике» (см. раздел «Дополнительные материалы») и сделайте конспект основных положений.

## **КОНСУЛЬТАЦИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ № 7**

**Опорные моменты.** Неоромантизм (от нем. Neuromantik) – одно из многочисленных определений, использовавшихся писателями и критиками рубежа XIX–XX вв.

для описания переходности культуры от «старого» к «новому» – «современному», «модерному», «молодому». Эта некогда достаточно весомая, но полузабытая в конце XX в. дефиниция должна рассматриваться в соотношении с другими обозначениями культурологического сдвига: натурализмом, импрессионизмом, символизмом. Несмотря на распространение неоромантизма в ряде стран (Германия, Австро-Венгрия, Дания, Россия, Польша) и придание ему в 1920-х гг. под влиянием немецкой «философии жизни» статуса историко-литературного понятия, термин «неоромантизм» не стал общепотребимым, так как обозначал, скорее, не конкретные стилистические признаки, а их общее свойство, некий «дух времени», в результате чего был постепенно поглощен другими сходными по содержанию концептами<sup>21</sup>.

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

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

---

<sup>21</sup> Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / под ред. В.М. Толмачева. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/neoromantizm-i-anglijskaya-literatura.htm>

1881 г.: «Это должна быть книга для мальчиков – значит, никакой психологии и стилистических красот», – писал впоследствии Стивенсон. Книга была написана для пасынка писателя Ллойда. Играя с ним, Стивенсон начертил карту воображаемого острова, на котором будут происходить события будущего романа.

«Остров сокровищ» – начало профессиональной писательской карьеры Стивенсона.

### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 7**

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

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

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

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

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 8**  
**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 настоящего 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 и т.д.)? Какую задачу решал автор в сборнике «Дети мороза»?

3. Анализ рассказа **«Закон жизни»**:

- В чем состоит сюжет рассказа?

- Какова система образов рассказа? Как показано племя и по каким законам оно живет?
  - 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. Как можно трактовать данные образы?
  - Зачем в рассказ введен эпизод о затравленном лосе?
  - Найдите в рассказе детали и эпизоды, придающие ему философскую обобщенность.
  - Как решается в рассказе проблема человека и природы. Почему «природа безучастна»?
4. Сборник «Северные рассказы». Поэтизация Севера.
5. Романтика борьбы с природой в рассказе **«Любовь**

**К ЖИЗНИ»:**

- В чем заключается суть описанной Лондоном ситуации? Как ведет себя человек в экстремальной ситуации?
  - «Самая жестокая борьба, какая только бывает в жизни»: встреча человека с больным волком. Как показана проблема жизни и смерти?
  - В чем состоит любовь к жизни? Как это можно соотносить с законом жизни из предыдущего рассказа?
  - Как вы трактуете смысл финала?
6. Как в произведениях писателя отразились концепции Ч. Дарвина и Г. Спенсера? Выделите натуралистические моменты в рассказах Лондона (приводить примеры), прокомментируйте их.

## ЗАДАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 8

### Задание 1

Прочитайте статью С.П. Знаменского о теории «сверхчеловека» Фр. Ницше (см. раздел «*Дополнительные материалы*»). Что представляет собой «сверхчеловек»? Что для него характерно? Выделите ницшеанские мотивы в произведениях Дж. Лондона.

### Задание 2

Прочитайте финал романа Дж. Лондона «Мартин Иден» (см. раздел «*Дополнительные материалы*»). 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?

### Задание 3

Посмотрите документальный фильм П. Вайля «Гений места. Сан Франциско. Джек Лондон».

## КОНСУЛЬТАЦИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 8

**Опорные моменты.** 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).

Джек Лондон (настоящее имя – Джон Гриффит Чейни, 1876–1916) – сторонник социалистических идей, концепций Г. Спенсера и Ф. Ницше; продолжатель романтических традиций. Поэтизировал Север в цикле «Северные рассказы».

Стал новатором в жанре новеллы. Сложность творческого метода писателя заключается в переплетении реалистических, романтических и натуралистических тенденций. В романе «Мартин Иден» писатель пытается решить проблема искусства и судьбы художника.

## **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 8**

1. *Богословский, В.Н.* Джек Лондон / В.Н. Богословский. – Москва, 1964.
2. *Знаменский, С.П.* «Сверхчеловек» Ницше / С.П. Знаменский. – URL: <http://www.nietzsche.ru/look/century/znamenski/>
3. *История литературы США.* Том 4. Литература последней трети XIX века. 1865–1900. – Москва: ИМЛИ РАН, 2003. – ISBN 5-9208-0192-1.
4. *История литературы США.* Том 5. Литература начала XX века. – Москва: ИМЛИ РАН, 2009. – ISBN 978-5-9208-0319-1.
5. *Лондон, Дж.* Любовь к жизни / Дж. Лондон. – Москва: Эксмо, 2021. – ISBN 978-5-04-122105-8.

## **ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 9 РОМАН МАРКА ТВЕНА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГЕКЛЬБЕРРИ ФИННА»**

### **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 Гекльберри Финн: его взросление, столкновение с реальностью, черты характера (находчивость, активность и т.д.).

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

6. Как показаны взаимоотношения Гека и беглого раба Джима? Как Твен показывает образ беглого раба? Дайте ему характеристику. Можно ли считать, что дружба Гека и Джима имеет символическое значение? Как Джим влияет на характер Гека и его мировосприятие?

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

## **ЗАДАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 9**

### **Задание 1**

Прочитайте статью Н. Анастасьева «На виртуальном плоту»<sup>22</sup> и рассмотрите внимательно карту и прилагаемые к статье картинки и фотографии.

### **Задание 2**

Напишите синквейны: Джим, Гек Финн, Бекки Тэтчер.

---

<sup>22</sup> Анастасьев, Н. На виртуальном плоту / Н. Анастасьев // Вокруг света. – Июль. – 2007. – URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3957/>

## КОНСУЛЬТАЦИЯ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 9

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

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ 9

1. *Анастасьев, Н.* На виртуальном плоту / Н. Анастасьев // Вокруг света. – Июль. – 2007. – URL: <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3957/>
2. *Зверев, А.М.* Мир Марка Твена. Очерк жизни и творчества / А.М. Зверев. – Москва, 1985.
3. *Балдицын, П.В.* Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы / П.В. Балдицын. – Москва, 2004. – ISBN 5-98405-005-6.
4. *Балдицын, П.В.* Марк Твен / П.В. Балдицын // История литературы США. Том 4. Литература последней трети XIX века. 1865–1900. – Москва: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 55–57, 62–64, 203–311. – ISBN 5-9208-0192-1.
5. *Марк Твен и его роль в американской реалистической литературе* / отв. ред. Я.Н. Засурский. – Москва: Наука, 1987.
6. *Ромм, А.С.* Марк Твен / А.С. Ромм. – Москва, 1977.
7. *Твен, М.* Приключения Гекльберри Финна / М. Твен. – Москва: Эксмо, 2022. – ISBN 978-5-04-116639-7.

## ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ

1. «Братство прерафаэлитов». Деятельность и творчество Д.Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонса и У. Морриса.
2. Творчество К. Россетти.
3. Творчество Г. Уэллса.
4. Импрессионизм и литература конца XIX – начала XX века.
5. Творчество А. Конан Дойла.
6. Творчество Дж. Конрада.
7. Пьеса Б. Шоу «Профессия Миссис Уоррен»: анализ.
8. «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси.
9. Творчество Т. Драйзера.
10. Творчество А. Франса.
11. Сказки О. Уайльда.

**ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМУМ ПО КУРСУ  
«ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА»**

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

## СПИСОК ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ ДЛЯ ЧТЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

1. *Бодлер Ш.* Сборник «Цветы зла» (Выборочно. Обратить внимание на стихотворения: «Соответствия», «Альбатрос», «Продажная муза», «Больная муза», «Маяки», «Красота», «Падаль», «Вампир», «С еврейкой бешеной...»).

2. *Верлен П.* Сборники стихотворений «Сатурналии», «Галантные празднества» (выборочно).

3. *Гауптман Г.* Перед восходом солнца.

4. *Голсуорси Д.* Собственник (из «Саги о Форсайтах»).

5. *Готье Т.* Сборник «Эмали и камеи» (выборочно).

6. *Золя Э.* Жерминаль.

7. *Ибсен Г.* Кукольный дом. Привидения .

8. *Лиль Л. де* Сборник «Античные стихотворения» (выборочно).

9. *Лондон Д.* Закон жизни. Любовь к жизни. Мартин Иден. ИЛИ *Драйзер Т.* Сестра Керри.

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

11. *Мопассан Ги де* Пышка. Мадемуазель Фифи. 3 новеллы по выбору студента.

12. *Моррис У.* Стихи.

13. *Мюзе С.* Земля обетованная.

14. *Рембо А.* Стихотворения «Гласные» (Цветной сонет), «Пьяный корабль». Сборники «Озарения», «Сезон в аду» (Одно лето в аду).

15. *Роллан Р.* Жан-Кристоф (часть 1 «Заря»).

16. *Россетти Д.Г.* Стихи.
17. *Россетти К.* Стихи.
18. *Стивенсон Р.* Остров сокровищ ИЛИ *Киплинг Р.* Маугли. Простые рассказы с холмов. ИЛИ *Конрад Д.* Сердце тьмы.
19. *Стриндберг А.* Фрекен Юлия. Отец. Кукольный дом.
20. *Твен М.* Приключения Гекльберри Финна. Приключения Тома Сойера.
21. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. Баллада Редингской тюрьмы.
22. *Уэллс Г.* Машина времени. Остров доктора Моро. Война миров. Человек-невидимка (2 любых романа).
23. *Флобер Г.* Госпожа Бовари.
24. *Франс А.* Остров пингвинов.
25. *Шоу Б.* Дом, где разбиваются сердца. Пигмалион. Профессия миссис Уоррен.

## СПИСОК СТИХОТВОРЕНИЙ ДЛЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ НАИЗУСТЬ

### ***Обязательно знать фамилию переводчика!***

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

## **СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО КУРСУ**

### ***Основная литература***

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

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

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

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

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

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

7. *Седова, Е.С.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учебно-методическое пособие / Е.С. Седова. – Челябинск, Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-тет, 2016. – 238 с. – ISBN 978-5-906777-82-9.

8. *Седова, Е.С.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учебно-методическое пособие / Е.С. Седова. – Челябинск, Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2022. – 242 с. – ISBN 978-5-907611-72-6.

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

### ***Дополнительная литература***

10. *Ауэрбах, Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – С. 403–413. – ISBN 5-7914-0042-X.

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

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

13. *Кассу, Ж.* Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – Москва, 1999. – ISBN 5-250-02668-0.

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

## **ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО КУРСУ**

### **ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 2 «ДРАМЫ ОЖИДАНИЯ» М. МЕТЕРЛИНКА («НЕПРОШЕНАЯ», «СЛЕПЫЕ», «ТАМ, ВНУТРИ»)**

#### **Морис Метерлинк. Сокровище смиренных<sup>23</sup> 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 в 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

---

<sup>23</sup> Материал взят из книги: *Трыков, В.В.* Зарубежная литература конца XIX – начала XX веков: практикум / В.В. Трыков. – Москва: Флинта: Наука, 2001. – С. 58–61.

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 бесконечности. 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 решать 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 (пер. Н. Минского и Л. Вилькиной)

### **МОРИС МЕТЕРЛИНК О СИМВОЛЕ (ОТРЫВКИ)<sup>24</sup>**

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 Эхила, 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 аллегории, вот почему латинский дух, дух порядка и твердости, мне кажется более склонным к аллегории, 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

---

<sup>24</sup> Материал взят из книги: *Трыков, В.В.* Зарубежная литература конца XIX – начала XX веков: практикум / В.В. Трыков. – Москва: Флинта: Наука, 2001. – С. 61–62.

противоположность его намерениям. <...> Если нет символа, нет произведения искусства (пер. В. Лукова).

**БЕРДЯЕВ Н. К ФИЛОСОФИИ ТРАГЕДИИ.  
МОРИС МЕТЕРЛИНК (В СОКРАЩЕНИИ)<sup>25</sup>**

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 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

---

<sup>25</sup> *Бердяев, Н. К философии трагедии. Морис Метерлинка / Н. Бердяев. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj\\_Berdyayev/sub-specie-aeternitatis/2](https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Berdyayev/sub-specie-aeternitatis/2)*

чистого трагизма, как, например, в «Брандте». Метерлинк делает огромный шаг вперёд 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»<sup>26</sup>. 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.

---

26

«Там, внутри».

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 язираю 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 верят 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 ребёнок 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, дости-

гает величайших размеров. Из соседней комнаты открывается дверь и на пороге показывается сестра милосердия, в своем черном одеянии, и наклоняется вперед, крестясь 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 златоцветников. 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 вожака: 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 головами 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 лесу 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 мирозерцание 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 новых 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 про-

тестуют 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 носителя 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 должен 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, изверилась 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**  
**РОМАН ОСКАРА УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»**

**Письмо Оскара Уайльда Редактору «СКОТС ОБСЕРВЕР».**  
**9 июля 1890 г.**

Челси, Тайт-стрит, 16  
9 июля 1890 г.

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

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

Оскар Уайльд

### ***Примечание***

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

Развернутая атака на роман началась на страницах «Сент-Джеймс газетт» 24 июня. Уайльд направил в редакцию четыре письма в защиту своего романа. В последнем из них он писал: «Поскольку вы первыми оскорбили меня, у меня есть право на последнее слово. И пусть таковым явится настоящее письмо. Прошу вас, оставьте мою книгу для вечности, которой она несомненно заслуживает»<sup>27</sup>.

**ПИСЬМО ОСКАРА УАЙЛЬДА АРТУРУ ХАУАРДУ ПИКЕРИНГУ.  
КОНЕЦ ИЮЛЯ 1890 Г.<sup>28</sup>**

Тайт-стрит, 16

[Конец июля 1890 г.]

Дорогой Пикеринг<sup>29</sup>, 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-

---

<sup>27</sup> Цит. по: Оскар Уайльд. – URL: <http://oscar-wilde.ru/pisma/pismo83.html>

<sup>28</sup> Цит. по: Оскар Уайльд. – URL: <http://oscar-wilde.ru/pisma/pismo84.html>

<sup>29</sup> Пикеринг Артур Хауард – американец, очевидно, знакомый Уайльда по его американскому турне. 7 июля он прислал Уайльду письмо с очень лестным отзывом о «Портрете Дориана Грея»

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

***ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 5  
НОРА ХЕЛЬМЕР И НОРА МАРШ:  
ПРОБЛЕМА НЕЗАВИСИМОГО ХАРАКТЕРА  
(ДРАМЫ Г. ИБСЕНА «КУКОЛЬНЫЙ ДОМ»  
И У.С. МОЭМА «ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ»)***

**Е.С. Седова. ВАРИАЦИИ ОБРАЗА ИБСЕНОВСКОЙ НОРЫ  
В ПЬЕСАХ С. МОЭМА («ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ», «КРУГ»,  
«ВЕРНАЯ ЖЕНА», «КОРМИЛЕЦ») (В СОКРАЩЕНИИ)<sup>30</sup>**

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

---

<sup>30</sup> Седова, Е.С. Вариации образа ибсеновской Норы в пьесах С. Моэма («Земля обетованная», «Круг», «Верная жена», «Кормилец») / Е.С. Седова. // Театр У. Моэма и западноевропейская драма конца XIX – начала XX в.: монография. – Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2012. – С. 136–153. – ISBN 3659144231.

Мозма большинство исследователей (Дж.С. Филден, А.А. Гозенпуд, Ю.И. Кагарлицкий, В.М. Паверман) сходятся в суждении о том, что «ибсенизм» Мозма 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. Мозм 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. Мозма, 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 непривлекательному жилищу канадского фермера. Исключение составляет первый акт, изображающий гостиную покойной мисс Викхем в Танбридж-Уэллсе, функция которого – противопоставить омертвелый, искусственный быт аристократии естественной жизни фермеров канадских прерий. Сама трактовка жизни представителей высшего слоя иная, нежели изобра-

жение 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<sup>31</sup>, Хорнби – фермеры). Конфликт пьесы определяется не прямым столкновением двух миров (к одному относятся Викхемы, к другому – канадские фермеры): он проявляется через «борьбу за Нору Марш»<sup>32</sup>, 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

---

<sup>31</sup> Противопоставление Хорнби – фермеры будет снято к концу пьесы.

<sup>32</sup> *Паверман, В.М.* Драматургия В. Сомерсета Мозма: учеб. пособие / В.М. Паверман. – Екатеринбург: УрГУ, 1997. – С. 44. – ISBN 5-7996-0001-0.

ситцем кресла, повсюду маленькие столики, горки с фарфором, множество фотографий в золотистых рамках... стильная мебель XVIII века вперемежку с современной...»<sup>33</sup> 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 бóльшая 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

---

<sup>33</sup> Моэм В. С. Земля обетованная / В.С. Моэм; пер. с англ. М. Островской, А. Успенского. – Москва: Иностранная литература, 1958. – С. 7. Далее в тексте – указание в скобках номера страницы.

вспыльчива, но умеет держать себя в руках. Страстность ее натуры скрыта под спокойной внешностью. На ней простое 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...»<sup>34</sup>, – 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»<sup>35</sup> 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 удовлетвори-

---

<sup>34</sup> *Ибсен, Г.* «Лорд Вильям Рассел» на сцене Кристианийского театра (1857) / Г. Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – Москва, 1958. – Т. 4. – С. 620–623.

<sup>35</sup> *Паверман, В.М.* Драматургия В. Сомерсета Моэма: учеб. пособие / В.М. Паверман. – Екатеринбург: УрГУ, 1997. – С. 45. – ISBN 5-7996-0001-0.

ние 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 двойственности 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 осознанным 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 Крэгстада 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 Крогстада, 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 хорошая 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 наружила данную проблему.

Третье действие раскрывает основной конфликт пьесы Мозма в новом освещении: теперь он разрабатывается в глубоко 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 «укрошение строптивой»<sup>36</sup>. Как отмечает П. Доттен, «между 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»<sup>37</sup>.

Разница взглядов на жизнь Норы и Френка полнее раскрывается Мозмом 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 Мозма, по мнению Ю.И. Кагарлицкого<sup>38</sup>, за редким исключением, лишены способности с ораторским крас-

---

<sup>36</sup> 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 строптивницы и, наконец, достижение взаимного счастья и согласия [См.: *Комаров С.Г. Притчевая структура драмы С. Мозма «Земля обетованная» в контексте литературных традиций / С.Г. Комаров // Объединенный научный журнал. – Москва, 2007. – № 12. – С. 46].*

<sup>37</sup> *Dottin, P. Le théâtre de Somerset Maugham / P. Dottin. – Paris: Perrin, 1937. – P. 103.*

<sup>38</sup> *Кагарлицкий, Ю.И. Мозм / Ю.И. Кагарлицкий // История западноевропейского театра: учеб. пособие / под ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. – Москва, 1985. – Т. 7: 1917–1945. – С. 215–232.*

норечием 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 Мозму подняться до высот шовианской интеллектуальности. Но вместе в тем позволяло брать героев из более простой среды, чем это делал Шоу». Таким образом, новаторство Мозма заключается в «стремлении демократизировать героев пьесы»<sup>39</sup>. Действительно, в диалоге Норы и Френка подробных, аргументированных реплик не звучит, а потому можно согласиться с суждением Кагарлицкого относительно снижения сути дискуссии, которая больше «мировоззренческая», а не интеллектуальная. Например:

*Нора.* «Здесьняя 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

---

<sup>39</sup> Кагарлицкий, Ю.И. Мозм / Ю.И. Кагарлицкий // История западноевропейского театра: учеб. пособие / под ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. – Москва, 1985. – Т. 7: 1917–1945. – С. 225.

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 Норы 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 неудобным, 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 мозмовского 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»<sup>40</sup>. 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 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

---

<sup>40</sup> *Ибсен, Г. Кукольный дом / Г. Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собрание сочинений. В 4 т. – Москва, 1957. – Т. 3. – С. 401.*

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»<sup>41</sup>.

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. 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»<sup>42</sup>. Можно предполагать, что пьеса Моэма «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

---

<sup>41</sup> *Ибсен, Г.* Кукольный дом / Г. Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собрание сочинений. В 4 т. – Москва, 1957. – Т. 3. – С. 447–448.

<sup>42</sup> *Адмони, В.* Генрик Ибсен: очерк творчества / В. Адмони. – Москва: Художественная литература, 1956. – С. 203.

духовное становление и самоопределение личности Нору 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»<sup>43</sup>. 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 мои. Такой матери, как я теперь, им не нужно»<sup>44</sup>. Эти слова подчеркивают трагизм выбора Нору, который осознается ей самой.

Героиня драмы Мюэма «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.

---

<sup>43</sup> *Ибсен, Г.* Кукольный дом / Г. Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // *Собрание сочинений.* В 4 т. – Москва, 1957. – Т. 3. – С. 449.

<sup>44</sup> Там же, с. 452.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ 6**  
**ПЬЕСЫ Б. ШОУ «ПИГМАЛИОН»**  
**И «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА»**

**З.Т. ГРАЖДАНСКАЯ. БЕРНАРД ШОУ:**  
**ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА (ОТРЫВОК)**

В пьесе «Пигмалион» Шоу использовал миф о Пигмалионе и Галатее, перенеся его в обстановку современного Лондона. Но парадоксалист не мог оставить миф неприкосновенным. Если ожившая Галатеея была воплощенной покорностью и любовью, то Галатеея Шоу поднимает бунт против своего создателя; если Пигмалион и Галатеея античности вступили в брак, то герои Шоу ни в коем случае не должны вступать в брак. Так, вразрез с традиционными представлениями зрителя, вызванными заглавием пьесы, складывался ее замысел. Но логический ход действия и правда образов увлекли писателя, и во многих отношениях он оказался гораздо ближе к мифу и к задушевым ожиданиям зрителей, чем хотел бы. Непосредственная задача Шоу, как он всячески старался подчеркнуть в предисловии, – пропаганда лингвистики и в первую очередь фонетики. Он всегда с величайшим интересом относился к этим наукам.

Но пропаганда научной фонетики – только одна из сторон интересной, многогранной пьесы. Это в то же время пьеса большого социального, демократического звучания – пьеса о природном равенстве людей и их классовом неравенстве, о талантливости людей из народа. Это и психологическая драма о любви, которая по ряду причин почти превращается в ненависть. И, наконец, это пьеса гуманистическая,

показывающая, как бережно и осторожно нужно подходить к живому человеку, как страшен и недопустим над человеком холодный эксперимент.

Обаяние и незаурядность Элизы Дулиттл мы чувствуем уже в первых действиях, когда она еще говорит на нелепом уличном жаргоне. Мы чувствуем их в ее энергии, веселости, внутреннем достоинстве, суровой нравственности, которую она сохранила в мире трущоб.

Только произношение отличает уличную цветочницу от герцогини, но Элиза Дулиттл не собирается стать герцогиней. Это Хиггинс в своем научном энтузиазме кричит, что за полгода превратит Элизу в герцогиню. Элиза трезвее смотрит на жизнь – она мечтает стать продавщицей в большом цветочном магазине, куда ее не берут, так как она очень плохо говорит. Впрочем, сам Хиггинс признает, что профессия горничной в богатом доме или продавщицы солидного магазина требует еще более тщательной работы над языком, еще более изысканного произношения, чем положение герцогини.

Обучение Элизы закончено в гораздо более короткий срок благодаря ее способностям. Но Хиггинс совершил роковую ошибку: он не подумал о живой душе человека, которая была у него в руках. Эксперимент не проходит безнаказанно: Галатея восстает против своего создателя со всей силой оскорбленной и негодующей души; ветер трагедии врывается в тесный мирок салонов, где проверялись результаты эксперимента.

С самого начала Хиггинс проявляет грубое равнодушие к Элизе как к человеку. Когда она появляется у него в доме, он не здоровается с нею, не предлагает ей сесть и, убедившись, что ее диалект уже представлен в его записях, говорит

ей: «Проваливайте!» Сама девушка, выросшая в трущобах, все же имеет представление о правилах вежливости; она замечает, что он мог бы предложить ей сесть, если он джентльмен; ведь она пришла по делу. В ответ изумленный Хиггинс спрашивает: «Пикеринг, как нам быть с этим чучелом? Предложить ей сесть или спустить с лестницы?» Миссис Пирс, экономка, женщина из народа, и полковник Пикеринг, человек более тонкой душевной организации, чувствуют эту грубость и пытаются образумить Хиггинса. Миссис Пирс требует от Хиггинса максимальной корректности в присутствии девушки. Полковник Пикеринг вежлив с Элизой, предлагает ей сесть, называет ее «мисс Дулиттл». Впоследствии, став изящной светской женщиной, она говорит Пикерингу: «А вы знаете, когда по-настоящему началось мое воспитание? В ту минуту, когда вы назвали меня мисс Дулиттл... Это впервые пробудило мое уважение к себе».

Однако представлять себе Хиггинса только буржуазным ученым было бы упрощением и искажением замысла Шоу. Шоу всячески подчеркивает внутреннюю свободу Хиггинса, полное отсутствие в нем сервильности. Со знатными леди он держит себя так же надменно и грубо как с Элизой. Его мать все время говорит о неумении его вести себя в обществе. Он задевает и оскорбляет людей без всякого дурного намерения, просто потому, что они неинтересны ему. Его интересует только его наука. В отношениях Хиггинса с людьми Шоу видит конфликт гения и обывателей.

Шоу сумел в своей пьесе осветить вопрос о социальном неравенстве людей. Образованная Элиза остается такой же нищей, какой она была, когда торговала цветами. Прибавилось только трагическое сознание своей нищеты и безгра-

ничного неравенства меж людьми. Все упреки Элизы Хиггинсу отражают именно этот момент: «Вы меня вытащили из грязи! А кто вас просил? Теперь вы благодарите бога, что все уже кончилось и можно бросить меня обратно в грязь!.. Что со мной будет? Что со мной будет?.. На что я гожусь? К чему вы меня приспособили? Куда мне идти? Что мне делать? Что теперь будет со мной?.. Раньше я торговала цветами, но не торговала собой. Теперь вы сделали из меня леди, и я уж ничем не могу торговать, кроме самой себя. Лучше бы вы меня не трогали!.. Что из моих вещей принадлежит мне... Я хочу знать, что я имею право взять с собой. Я не желаю, чтобы меня потом называли воровкой...». Эти восклицания передают и душевное смятение Элизы, и представшую перед ней жестокую истину – социальное неравенство ей не преодолеть, кусок хлеба и честный труд не обеспечены для нее, несмотря на приобретенный лоск и некоторое образование.

В отличие от своей дочери, ее отец мусорщик не обладает никакими моральными достоинствами. Нищета, грязная работа, положение парии среди лондонских жителей, пьянство – все это воспитало в нем своеобразный цинизм и равнодушие к людям. В послесловии Шоу называет его ницшеанцем. Вымогая у Хиггинса деньги в уплату (как он думает) за честь родной дочери, Дулиттл проявляет исключительное красноречие и приводит этим Хиггинса в восторг.

Разумеется, Шоу не дает в Дулиттле типический образ человека из народа, да и не стремится его дать. Лучшие черты английского народа воплощены в Элизе с ее строгой моралью и колоссальным трудолюбием. Но и папаша Дулиттл обладает известной долей обаяния, которое чувствуют окружающие. Он очень умен и откровенен в своих суждениях; в его уста Шоу вкладывает ядовитую характеристику

буржуазного общества. В конце пьесы он, по замыслу Шоу, получает деньги по завещанию американского миллионера и становится рабом той буржуазной морали, которую всегда отрицал, – даже отправляется в церковь венчаться со своей пятой по счету подругой, сварливой и вечно пьяной женщиной. Вчерашний рабочий, он стал приспешником буржуазии, участником ее доходов. Дулиттл так характеризует свое положение: «Мне, недостойному бедняку, только и спасенье от казенной койки, что эти деньги, которые тащат меня в компанию буржуазной сволочи – извините за выражение, мэм!.. Приходится выбирать между Цецилией рабочего дома и Харитой буржуазии; а выбрать рабочий дом у меня духу не хватает. Я говорю вам; я запуган. Меня купили».

Так, впадая по обыкновению в риторические обороты и искажая где-то слышанные им слова (Сцилла и Харибда). Дулиттл довольно метко характеризует положение той части рабочего класса, которая вынуждена пользоваться подачками буржуазии.

От превращения папаши Дулиттла из оборванного мусорщика в состоятельного джентльмена в сияющем цилиндре веет чем-то диккенсовским. Шоу сумел воскресить здесь атмосферу английского реалистического романа, изобилующего подобными превращениями.

«Пигмалион» имеет неясный и двойственный конец. Все действующие лица отправляются в фешенебельную церковь на венчание отца Элизы с ее мачехой, и ликующий (по неясной для нас причине) Хиггинс поручает Элизе купить для себя галстук и перчатки.

Для зрителей с непосредственным психологическим чутьем за этой незначительной концовкой таится другой смысл: Элиза будет женой Хиггинса. Недаром любовь к нему,

желание стать для него всем прорывалась в каждом ее негодующем слове. Да и он уже неоднократно заявлял ей и зрителям, что он жить без нее не может. Итак, Элиза должна принять все его требования, все капризы и чудачества большого ученого, стать для него преданной спутницей жизни и ассистенткой в его» научных трудах. Но и он под воздействием этой незаурядной женщины станет, может быть, мягче и человечней.

Шоу подводит читателей к этому логическому концу, но обрывает пьесу... а затем в послесловии заявляет, что Элиза выйдет замуж за Фредди, ничтожного молодого аристократа, на которого она не обращала ни малейшего внимания.

Для Шоу важно эпатировать зрителей, ошеломить их под занавес каким-нибудь неожиданным поворотом действия, разрушить их традиционные романтические представления. Все ждут брака между Пигмалионом и Галатеей, этого требует и античный миф, положенный» основу пьесы. И именно поэтому упрямый парадоксалист отмечает всеми ожидаемый «Happy end» и смеется над озадаченным зрителем.

## **В.П. Руднев. Словарь культуры XX века<sup>45</sup>**

«Пигмалион» – комедия Бернарда Шоу (1913), один из первых текстов европейского неомифологизма, хотя еще несколько наивно и поверхностно понятого. Известно, что Шоу схватывал на лету идеи, носившиеся в воздухе. И миф о Пигмалионе – неглавное, что для нас важно в этой пьесе. О главном мы скажем ниже. Начнем с мифа.

---

<sup>45</sup> Руднев, В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – Москва: Аграф, 1997. – ISBN 5-7784-0034-9. – URL:[https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev\\_v/75.htm](https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/75.htm)

В древнегреческой мифологии Пигмалион – легендарный царь Кипра, который был известен тем, что чурался женщин и жил одиноко. В своем уединении Пигмалион сделал из слоновой кости статую прекрасной женщины и влюбился в нее. Он обратился с мольбой к Афродите, чтобы богиня вдохнула в статую жизнь. Тронутая такой любовью, Афродита оживила статую, которая стала женой Пигмалиона по имени Галатея и родила ему дочь.

А теперь напомним сюжет комедии Шоу. Профессор фонетики Хиггинс стоял с записной книжкой на одной из улиц Лондона и каждому человеку, который к нему обращался (человек с записной книжкой – подозрительная личность!), чрезвычайно точно говорил, из какого района Англии он родом или даже в каком районе Лондона живет.

Случайно на этом же месте оказался полковник Пикеринг, ученый-индолог, разыскивавший Хиггинса. Хиггинс приглашает Пикеринга к себе, чтобы показать свою фонетическую аппаратуру. При разговоре присутствует цветочница Элиза Дулиттл, по поводу вульгарной речи которой Генри Хиггинс делает несколько едких замечаний. Вначале цветочница оскорблена, но потом она соображает, что, если чудак-ученый научит ее говорить «по-образованному», она сможет изменить свой социальный статус и стать владелицей цветочного магазина. Она приезжает к Хиггинсу и требует, чтобы он давал ей уроки. Сперва профессор с возмущением отказывает – у него ведь обучаются провинциальные миллионеры. Но поведение девушки столь эксцентрично и забавно, что Хиггинс заключает с Пикерингом пари: он берется за полгода обучить Элизу лите-

ратурному языку так, что она сможет выйти замуж за знатного джентльмена. Вначале эксперимент удастся лишь отчасти. Элиза оказывается способной. Ей делают «генеральную репетицию» на приеме у матери Хиггинса. Но Элизу забыли научить самому главному – речевой прагматике, то есть навыкам светского разговора. Заговаривая о погоде, Элиза сбивается на манеру диктора, читающего метеосводку, а потом и вовсе начинает на привычном жаргоне рассказывать истории из своей жизни «в народе», что, впрочем, сходит за «новый стиль», который кажется очаровательным молодому Фредди, так же, как и сама Элиза.

Однако девушка оказывается способной не только в плане овладения литературной речью, она преобразуется как личность, влюбляется в Хиггинса и пеняет ему на то, что он обращается с ней как со своей игрушкой. Хиггинс с удивлением обнаруживает, что перед ним прекрасная женщина. Финал – открытый, хотя Шоу в «Послесловии» и уверяет, что Элиза вышла замуж за Фредди.

Параллельно отец Элизы из мусорщика становится богачом и переходит в средний класс – а все оттого, что Хиггинс находит у него ораторские способности.

Теперь о главном. Сознательно или бессознательно, чуткий Бернард Шоу показал в начале XX в., что человек – это то, что он говорит, человек – это его язык, его речевая деятельность. Такое смещение с социальных проблем на эстетические в широком смысле было характерно для начала XX в. в целом, но в пьесе Шоу слышатся явно неслучайные переключки с зарождающейся новой идеологией – аналити-

ческой философией: рядом с Лондоном преподают основатели этой новой философии Бертран Рассел и Джордж Эдвард Мур. Первоначальный вариант аналитической философии – логический позитивизм все проблемы сводил к проблемам языка. В частности, одной из его сверхзадач было построение идеального научного языка.

А теперь послушаем, как Генри Хиггинс излагает на лондонской улице свое социолингвистическое кредо: «Фонетика – только. Нетрудно сразу отличить по выговору ирландца или йоркширца. Но я могу с точностью до шести миль определить место рождения любого англичанина. Если это в Лондоне, то даже с точностью до двух миль. Иногда даже можно указать улицу. Наш век – это век выскочек. Люди начинают в Кентиштауне, живя на восемьдесят фунтов в год, и кончают на Парк-лэйн с сотней тысяч годового дохода. Они хотели бы забыть про Кентиштаун, но он напоминает о себе, стоит им только раскрыть рот. И вот я обучаю их».

Хиггинс об Элизе: «Вы слышали ужасное произношение этой уличной девчонки? Из-за этого произношения она до конца дней своих обречена оставаться на дне общества. Так вот, сэр, дайте мне три месяца срока, и я сделаю так, что эта девушка с успехом сойдет за герцогиню на любом посольском приеме».

Хиггинс об отце Элизы:

«*Дулиттл* (меланхолическим речитативом). Дайте мне слово сказать, хозяин, и я вам все объясню. Я могу вам все объяснить. Я хочу вам все объяснить. Я должен вам все объяснить».

*Хиггинс.* Пикеринг, у этого человека природные способности оратора. Обратите внимание на конституцию: "Я

могу вам все объяснить. Я хочу вам все объяснить. Я должен вам все объяснить”. Сентиментальная риторика. Вот она, примесь уэльской крови. <...>

*Хиггинс* (встает и подходит к Пикерингу). Пикеринг! Если бы мы поработали над этим человеком три месяца, он мог бы выбирать между министерским креслом и кафедрой проповедника в Уэльсе».

И наконец, Хиггинс своей матери об Элизе: «Если бы вы узнали, как это интересно, – взять человека и, научив его говорить иначе, чем он говорил до сих пор, сделать из него совершенно другое, новое существо».

Этот оптимизм, с которым Шоу впервые во всеуслышание объявил, что человек – это его язык (при этом он предварил еще и так называемую гипотезу лингвистической относительности Эдуарда Сепира и Бенджамена Ли Уорфа, в соответствии с которой реальность опосредована языком, на котором о ней говорят, а не наоборот, как думали ранее), – этот оптимизм созвучен тому оптимизму, с которым европейская философия начала XX в. вступала в свою новую – лингвистическую – фазу.

Этот оптимизм вскоре кончился, ибо оказалось, что людям, даже говорящим на одном языке, становится все труднее и труднее договориться при помощи слов, и мировая война, разразившаяся через год после премьеры «Пигмалиона», была явным тому свидетельством.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 7**  
**РОМАН Р.Л. СТИВЕНСОНА «ОСТРОВ СОКРОВИЩ»**

**РОБЕРТ ЛУИС СТИВЕНСОН. О РОМАНТИКЕ<sup>46</sup>**

Чтение, если оно заслуживает этого названия, должно быть захватывающим, упоительным. Мы должны радоваться, увлекаться книгой до самозабвения и отрывать от нее с оживленной, калейдоскопической пляской образов в сознании, не способными ни спать, ни сосредоточиться на какой-то мысли. Если книга написана образно, выразительно, слова ее должны звучать у нас в ушах, как шум бурунов, а события, если в книге изложена какая-то история, повторяться перед мысленным взором тысячей красочных картин. Ради этого последнего удовольствия мы и читали так жадно, так горячо любили свои книги в ярком и беспокойном детстве. Красочность языка и мысль, характер и диалог представляли собой лишь препятствия, которые мы сметали, блаженно ища определенного рода событий, как свинья трюфели. Лично я любил, чтобы действие начиналось в старой придорожной гостинице, где «в конце 17... года» несколько джентльменов в треугольных шляпах играли в кегли. Один мой друг предпочитал малабарское побережье в бурю, идущий против ветра корабль и хмурого человека геркулесовского сложения, расхаживающего по пляжу широкими шагами; вне всякого сомнения, он был пиратом. Мое воображение так далеко не простиралось и не рисовало таких широких полотен. Если я встречал на страницах книги разбойника, то бывал рад сверх

---

<sup>46</sup> *Стивенсон, Р.Л.* О романтике / Р.Л. Стивенсон. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/stivenson-o-romantike.htm>

всякой меры, против якобита тоже ничего не имел, но разбойник был моим любимым лакомством. Мне до сих пор чудится веселый перестук копыт по залитой лунным светом дороге, ночь и наступление утра по-прежнему связываются у меня с делами Джона Рэнна или Джерри Эбершоу; а слова «дилижанс», «большая северная дорога», «конюх» и «верховая лошадь» по сей день звучат у меня в ушах поэзией. В общем, все мы, каждый со своими особыми вкусами, читали в детстве не ради красот языка, персонажей или мыслей, а ради привлекательности жутких событий. Привлекали нас не просто кровопролития или неожиданности. Хотя и то и другое было приятно на своем месте, очарование заключалось совсем в другом. Мои родители читали романы вслух; и я до сих пор вспоминаю четыре отрывка, которые слышал, когда мне не было еще и десяти лет, с пылким, непреходящим удовольствием. Одним из них, как я узнал много лет спустя, было восхитительное начало «Что он с этим сделает», поэтому неудивительно, что я им восхитился. Остальные три до сих пор остаются неопознанными. Один был несколько туманным; речь там шла о темном, высоком доме среди ночи и о людях, стоящих на лестнице в свете, льющемся из открытой двери комнаты больного. В другом влюбленный ушел с бала и стал гулять в прохладном, росистом парке, откуда ему были видны освещенные окна и силуэты танцующих. Пожалуй, это впечатление было наиболее сентиментальным из всех, полученных мною в то время, потому что ребенок подчас бывает глух к сентиментальному. В последнем поэт после ожесточенного спора с женой пошел в бурную ночь к морскому берегу и стал свидетелем ужасов кораблекрушения. Как ни различны эти любимые с детства отрывки, у них есть общая черта – налет романтики.

Драма – это поэзия поведения, романтика – поэзия обстоятельств. Наслаждение жизнью бывает двух родов – активным и пассивным. То мы ощущаем себя владыками своей судьбы, то нас подхватывают обстоятельства, словно прибойная волна, и несут к невесть какому будущему. То мы довольны своим поведением, то лишь своим окружением. Трудно сказать, какой из этих родов удовольствия более впечатляющий, но последний определенно более постоянный. Говорят, поведение является основой жизни, но, по-моему, это преувеличение. И в жизни, и в литературе очень много не безнравственного, а находящегося вне границ нравственного, такого, что либо совершенно не имеет отношения к человеческой воле, либо находится с нею в простых, здоровых отношениях, где интерес обращен не на то, что человек решает сделать, а как он ухитрится это сделать, не на страстные метания и колебания совести, а на проблемы тела и практического разума в откровенной авантюре, битве или дипломатии жизни. Создать пьесу на таком материале невозможно, поскольку серьезный театр существует исключительно на моральных проблемах и является вечным сеятелем нравственных начал. Но вполне возможно создать превосходные стихи или яркую, великолепную, жизнерадостную прозу.

В жизни явления связаны между собой; между местами и событиями существует определенное соответствие. Вид приятной беседки вызывает желание посидеть там. Одно место предполагает работу, другое – праздность, третье – долгие прогулки ранним утром по росе. Ночь, струящаяся вода, освещенный город, рассвет, корабли, открытый океан вызывают в душе множество невнятных желаний и радостей. Что-то, мы чувствуем, должно произойти, и хотя не знаем, что

именно, с нетерпением ждем. И многие счастливые часы жизни упускаем в этом тщетном служении духу данного места и времени. Вот таким образом молодые елочки и невысокие, уходящие в морскую глубь скалы особенно тревожат и восхищают меня. Что-то должно было происходить в таких местах, может быть, столетия назад с членами моего племени, будучи ребенком, я тщетно пытался выдумать для них подходящие игры и до сих пор пытаюсь, столь же тщетно, создать с ними подходящий сюжет. Некоторые места говорят внятно. Густые сады громко взывают об убийстве; старые дома требуют привидений; морские берега ждут кораблекрушений. Другие места как будто бы мирятся со своей судьбой, непостижимой и наводящей на размышления, «*micning mallecho*». Гостиница в Берфорд-бридже, с беседками, зеленым садом и тихой речкой с водоворотами, хотя она уже известна как место, где Китс написал некоторые строфы «Эндимиона», а Нельсон прощался со своей Эммой, кажется, все еще ждет возникновения подходящей легенды. В этих заросших плющом стенах, за старыми зелеными ставнями дождается своего часа еще какая-то история. Старая «Хоуз Инн» в Куинз Ферри точно так же взывает к моему воображению. Стоит она в отдалении от города, возле причала, в своей особой атмосфере, полудеревенской-полуморской, перед ней болтается на волнах паром, и покачивается стоящий на якоре сторожевой корабль, позади – старый сад с высокими деревьями. Американцы уже разыскивают ее из-за Ловела и Олдбока, которые обедали здесь в начале «Антиквария». Но можете не говорить мне – это еще не все, существует какая-то история, еще не написанная или не завершенная, которая должна выразить значение этой гостиницы более полно. То

же самое с именами и лицами; то же самое с событиями, которые сами по себе пусты, незначительны и однако же кажутся завязкой необычайно романтической истории, которую легкомысленный писатель оставляет нерассказанной. Сколько таких историй мы считали законченными при их зарождении; скольких людей с выразительным взглядом встречали и ограничивались тривиальным знакомством; к скольким местам с ясным намеком «здесь тебя ждет твоя судьба» подходили – и лишь обедали там, потом покидали их!

И в «Хоуз», и в Берфорде я жил в постоянном волнении, казалось, вот-вот произойдет что-то достойное этого места; но, хотя это чувство сопровождало меня вечером в постель, а наутро снова звало в нескончаемый поток удовольствия и напряженного ожидания, ни в том, ни в другом ничего достойного упоминания на мою долю не выпало. Либо час не настал, либо человек не пришел; но, думаю, когда-нибудь от Куинз Ферри отплывет судно с драгоценным грузом, а одной морозной ночью прискакавший с трагической вестью всадник постучит хлыстом в зеленые ставни берфордской гостиницы<sup>47</sup>. Таким образом, это одно из естественных стремлений, с которым любая развлекательная литература должна считаться. Тяга к знаниям, я чуть было не добавил «тяга к еде», коренится в человеке не глубже, чем эта потребность в увлекательных и захватывающих происшествиях. Самый скучный из шутов рассказывает себе или пытается рассказать другому историю, самый хилый ребенок прибегает в игре к выдумкам; и точно так же, как обладающий богатым воображением взрослый, вступая в игру, сразу

---

<sup>47</sup> После того как это было написано, я попытался собственноручно спустить на воду такое судно в «Похищенном». И пожалуй, как-нибудь попытаюсь постучать в ставни (прим. авт.).

же обогащает ее множеством восхитительных подробностей, одаренный писатель являет нам осуществление и прославление грез обычных людей. Истории его могут быть насыщены реалиями жизни, однако их подлинная цель – удовлетворять невнятные запросы читателя и следовать идеальным законам воображения. Надлежащее событие должно произойти в надлежащем месте; надлежащее событие должно последовать за ним; и в повествовании не только персонажи уместно говорят и естественно мыслят, но и все подробности гармонируют друг с другом, как ноты в музыке. Нити повествования время от времени переплетаются и создают в этой ткани картину; персонажи время от времени вступают в какие-то отношения друг с другом или с природой, что запечатлевает в памяти рассказ, словно иллюстрацию. Робинзон Крузо, отшатывающийся от следа ноги, Ахилл, отпугивающий криком троянцев, Одиссей, натягивающий тугой лук, Кристиан, бегущий, заткнув пальцами уши, – все это кульминационные моменты легенды, и каждый из них навсегда сохраняется в мысленном взоре. Другие подробности мы можем забыть; можем забыть слова, хоть они и прекрасны; комментарий автора, хотя, возможно, он оригинален и правдив; но эти эпохальные сцены, кладущие на повествование последний штрих достоверности, сразу же переполняют нас сочувственным удовольствием, мы принимаем их в сокровенные глубины души, и время не способно изгладить или ослабить эти впечатления.

Таким образом, это и есть изобразительная сторона литературы; воплотить характер, мысль или чувство в действие или отношение, которое будет в высшей степени поразительным для мысленного взора. Это высшая и труднейшая задача писателя; и когда он справляется с ней, написанное

восхищает в равной степени школьника и мудреца, по праву обретая достоинство эпоса. В сравнении с нею другие цели литературы, исключая чисто лирические и чисто философские, противны природе, легко достижимы и ничтожны по результатам. Одно дело писать о гостинице в Берфорде или описывать пейзаж; другое – схватить суть впечатления и прославить это место легендой. Одно дело показывать и подвергать тщательному анализу сложности жизни и человеческого духа; совсем другое – придать им плоть и кровь в рассказе об Аяксе или Гамлете. Первое – это литература, но второе – еще кое-что сверх этого, тоже являющееся искусством.

Нынешние англичане (1882 год), не знаю почему, склонны взирать на происшествие несколько свысока и приберегать восхищение для позвякивания чайных ложечек и акцента викариев. Считается искусным писать роман совсем без сюжета или с очень скучным. Даже при самом слабом сюжете определенный интерес может быть вызван мастерством повествования; может пробудиться чувство человеческой близости; и среди самых незначительных событий сохраняется некая монотонная увлекательность, сравнимая с сюжетом и духом «Табакерки Сэнди». Кое у кого эта манера проявляется еще резче. В этой связи, естественно, вспоминается несравненный священник мистера Троллопа. Но даже мистер Троллоп не ограничивается всякими пустяками. Столкновения мистера Кроули с супругой священника, дурачество мистера Мелнетта в пустом банкетном зале являются типическими происшествиями, эпически замысленными, увлекательно воплощающими кризис. Если б Родон Кроули не нанес удара, «Ярмарка тщеславия» не была бы произведением искусства. Эта сцена является нервным центром повествования; и сила родонова кулака служит для читателя

утешением и вознаграждением. Конец «Эсмонда» представляет собой еще большее отступление от обычных сфер автора; сцена в Каслвуде это чистый Дюма; крупный и хитрый английский вор совершает кражу у крупного, наглого французского вора; как всегда, крадет с восхитительным мастерством, и сломанная шпага завершает эту лучшую из его книг боевой, мужественной нотой.

Но, пожалуй, ничто не способно ярче продемонстрировать необходимость происшествий, чем сравнение неувядаемой славы «Робинзона Крузо» с дискредитацией «Клариссы Гарлоу». «Кларисса» – книга гораздо более потрясающего смысла, созданная на широком полотне с несравненной смелостью и высоким мастерством. В ней есть ум, характер, сюжет, полные живости и проницательности диалоги, письма блистают подлинной человечностью; и если смерть героини несколько холодна и театральна, последние дни героя отзываются единственной нотой того, что мы называем байронизмом, в промежутке между елизаветинским веком и самим Байроном. И однако же незначительная история о потерпевшем кораблекрушение моряке, где нет и десятой доли тех достоинств стиля, тысячной доли той мудрости, где не исследуются тайны человеческой души, нет непреходящего интереса любовной истории, выдерживает одно издание за другим и читается с неослабевающим интересом, а «Кларисса» лежит непрочитанной на полках. Одному моему знакомому, кузнецу-валлийцу, не умевшему ни читать, ни писать, было двадцать пять лет, когда он услышал на кухне фермы прочитанную вслух главу из «Робинзона». До того времени он сидел довольным, погруженным в свое невежество, но покинул ферму другим человеком. Оказалось, существуют грезы, ве-

ликолепные грезы, написанные, отпечатанные и переплетенные, их можно купить и читать в свое удовольствие. В тот день кузнец засел за стол, с трудом выучился читать по-валлийски и вернулся, чтобы одолжить книгу. Она куда-то заделалась, и кузнец смог найти издание лишь на английском языке. Он снова засел, научился читать на нем и в конце концов с полным восторгом прочитал «Робинзона». Прямотаки история подвига во имя любви. Воспламенился бы он тем же рыцарским пылом, если б услышал письмо из «Клариссы»? Не уверен. Однако «Кларисса» обладает всеми достоинствами, какие можно найти в прозе, за единственным исключением – картинной или рисующей картины романтики. А интерес к «Робинзону» у подавляющего большинства читателей обусловлен обаянием подробностей. В лучших произведениях литературы драматический и изобразительный, моральный и романтический интерес повышается и понижается по некоторому общему естественному закону. Ситуация оживляется страстью, страсть воплощается в ситуации. Ничто не существует само по себе, все неразрывно связано. Это высокое искусство; высшее из возможных не только в литературе, но и во всех прочих его видах, так как объединяет громадное множество и разнообразие элементов правды и удовольствия.

Таковы эпосы и те немногие произведения прозы, что обладают эпической ценностью. Но поскольку из подражательных литературных школ происхождения и романтика безжалостно изгнаны, она может обходиться без характеров и драмы или подчинять их себе.

Например, есть книга, более любимая большинством читателей, чем Шекспир, она чарует в детстве и восхищает в старости – я имею в виду «Тысячу и одну ночь», – где

тщетно искать интеллектуальный или моральный интерес. Ни единое человеческое лицо, ни единый голос не приветствуют нас в этой безжизненной толпе царей и джиннов, волшебников и нищих. Нас увлекает приключение в чистом виде, и этого достаточно вполне.

Дюма в некоторых романах, пожалуй, из современных писателей ближе всех к этим арабским авторам. Первые страницы «Монте-Кристо» вплоть до обнаружения сокровищ представляют собой безупречное повествование; читать об этих волнующих происшествиях без трепета невозможно; и однако же Фариа безликая фигура, а Эдмон Дантес едва ли не просто имя. Дальнейшее представляет собой затянутую оплошность, мрачную, кровавую, неестественную и бестолковую, но, что касается первых глав, вряд ли существует другая книга, где можно дышать столь же чистым воздухом романтики. Разумеется, он разрежен, как на высокой горе, но свеж, прозрачен и в меру пронизан солнцем. Недавно я смотрел с завистью, как пожилая и очень умная дама взялась за чтение «Монте-Кристо» во второй или третий раз. Вот книги, которые сильно воздействуют на читателя, которые можно перечитывать в любом возрасте и где персонажи не больше чем марионетки. Видно, как их подталкивает крепкий кулак кукловода, что они приводятся в действие пружинами, ни для кого не секрет, лица у них деревянные, животы набиты отрубями; и все-таки мы с восторгом принимаем участие в их приключениях. Примеры можно продолжить. Последний разговор между Люси и Ричардом Феверилом – чистая драма; более того, это сильнейшая после Шекспира сцена в английской литературе. А вот их первая встреча у реки – чистая романтика; с характерами она никак не связана; она могла бы произойти между любыми парнем и девушкой и быть не

менее очаровательной. Однако, думаю, вряд ли кто предпочтет первый отрывок второму.

Таким образом, в книге могут быть две главные, каждая в своем роде, сцены: в одной человеческая страсть, бездна, взывающая к бездне, будет говорить своим подлинным языком; в другой – согласованные, подобно музыкальным инструментам, обстоятельства создадут незначительное, но желанное происшествие, в котором нам приятно вообразить себя; и мы, невзирая на критиков, можем заколебаться, какой отдать предпочтение. Одна может требовать больше души – я не говорю, что требует, но другая во всяком случае столь же отчетливо сохраняется в памяти.

К тому же подлинное романтическое искусство творит романтику из всего. Оно воспаряет к высшим представлениям об идеале; оно не отказывается и от самого приземленного реализма. «Робинзон Крузо» и романтичен, и реалистичен; оба свойства присущи роману в полной мере, и ни одно не страдает. Для романтики не важно, с кем случаются происшествия. Выбирать темы, связанные с борьбой и опасностью, бандитами, пиратами, войной и убийством, – значит затрагивать громкие имена и в случае неудачи удвоить позор. Приезд Гайдна и Консуэло на виллу Кэнона – происшествие совершенно незначительное; однако можно прочесть с начала до конца дюжину бурных историй и не получить столь свежего и волнующего впечатления приключения. Если память не изменяет мне, того валлийского кузнеца очаровал эпизод с Робинзоном на разбившемся корабле. Тут нет ничего удивительного. Каждая вещь, которую находит потерпевший кораблекрушение, представляет собой «вечную радость» для читателя. Без них герою не обойтись, и одно лишь перечисление этих вещей волнует кровь.

Недавно я обнаружил проблеск этого интереса в одной новой книге, «Возлюбленной моряка» мистера Кларка Рассела. Вся история брига «Утренняя звезда» глубоко прочувствована и живо написана, но одежда, книги и деньги проливают бальзам на душу читателя. Мы здесь имеем дело со старым, традиционным поиском сокровищ. Правда, и о нем можно написать бесцветно. Мало кто не стонал от избытка вещей, доставшихся «Швейцарской семье Робинзонов», этой скучной семейке. Они находили предмет за предметом, животное за животным, от дойной коровы до пушек, целую уйму всякой всячины, но подбор произведен без должного вкуса, и этот перечень богатств оставляет воображение холодным. То же самое можно сказать относительно ящика с вещами в «Таинственном острове» Жюль Верна: в нем не было ни вкуса, ни очарования, он словно бы появился из магазина. Но двести семьдесят восемь австралийских соверенов на борту «Утренней звезды» свалились на меня, будто долгожданный сюрприз; это открытие озарило все перспективы и главной, и побочных сюжетных линий, словно поразительный жизненный случай, и я так радовался, как только может радоваться читатель.

Рассматривая эту особенность романтики, нужно помнить о своеобразии нашего отношения к любому искусству. Ни одно искусство не создает иллюзии; в театре мы ни на миг не забываем, что мы в театре, читая книгу, мы колеблемся между двумя состояниями, то лишь аплодируем мастерству писателя, то снисходим до активного участия в вымышленном действии вместе с персонажами. Последнее является наивысшим достижением романтического повествования: сцена, где читатель отождествляет себя с героем,

превосходна. И удовольствие, которое мы черпаем от знакомства с персонажами, сомнительное; мы следим, одобряем, улыбаемся несуразностям, проникаемся внезапной приязнью к смелости, страданию или добродетели. Однако персонажи остаются самими собой, они не мы; чем ярче они выписаны, тем дальше от нас отстоят, тем более властно отталкивают нас назад, на свое читательское место. Я не могу отождествлять себя с Родоном Кроули или Эженом де Растиньяком, поскольку у меня с ними нет ни общих страхов, ни общих надежд. Из безучастия нас выводит происшествие, а не персонаж. Происходит нечто, чего мы желали себе; какое-то положение дел, с которым мы долго носились в фантазиях, осуществляется в книге с надлежащими и увлекательными подробностями. Тогда мы забываем о персонажах, отстраняем героя, тогда мы погружаемся в повествование собственной персоной и купаемся в небывалых впечатлениях, тогда и только тогда мы говорим, что читали романтическую книгу. В своих грезах мы воображаем не только приятное; существуют положения, в которых мы склонны размышлять даже о собственной смерти, состояния, когда нам кажется, что было бы приятно оказаться обманутыми, ранеными или оклеветанными. Поэтому и возможно написать книгу даже трагического содержания, где каждое происшествие, подробность или превратность судьбы будут приятны читателю. Литература для взрослого – то же, что игра для ребенка, в ней он меняет атмосферу и образ своей жизни; и когда эта игра настолько совпадает с его фантазией, что он может войти в нее всей душой, когда она доставляет ему удовольствие каждым своим поворотом, когда он любит вспоминать ее и живет этими воспоминаниями, литература называется романтической.

Вальтер Скотт определенно является самым выдающимся романтиком. «Дева озера» не имеет бесспорных оснований называться поэмой, кроме присущих ей увлекательности и приятности повествования. Подобную историю человек в превосходном здравии и расположении духа мог бы выдумать для себя, гуляя в таких местах, как те, в которых происходит ее действие. Потому в этих небрежных стихах таится некое загадочное очарование, подобное невидимой кукушке, оглашающей кукованием горы; потому даже после того, как мы отложим книгу, пейзаж и приключения остаются в памяти новым, свежим обретением, вполне достойным этого прекрасного названия, «Дева озера», или внятного романтического начала – одного из самых живых и поэтических в литературе – «Олень под вечер жажду утолил». Те же достоинства и недостатки украшают и портят его романы. В «Пирате» – дурно написанной, нескладной книге – Кливленд выброшен морем на оглашаемый прибоем берег Данросснесса, он бродит среди простодушных островитян, у него ладони в крови, он пытается говорить с туземцами по-испански, поет серенады под окном своей шотландской возлюбленной. Эта книга создана в лучшей манере романтического вымысла. Слова его песни «По пальмовым рощам», исполняемой в такой обстановке таким любовником, заключают в себе, как в скорлупе ореха, тот выразительный контраст, на котором основано повествование. В «Гае Мэннеринге» точно так же каждое происшествие радуется воображение, и сцена, когда Гарри Бертрам высаживается на берег в Элленгауэне, представляет собой образцовый пример романтического метода.

«Я забыл слова», – говорит Бертрам, – но мотив хорошо помню и теперь, хоть не могу понять, почему он именно здесь так отчетливо вспоминается мне». Достает из кармана

флажолет и начинает наигрывать простенькую мелодию. Видимо, мелодия вызывает соответствующую ассоциацию у девушки... Она сразу же запела:

По хребту ль, где темен Уорохский бор,

По долине ль, где вьется Ди,

По волне ль морской у подножья гор

Так тоскует сердце в груди?

– Ей-богу же, это та самая баллада! – вскричал Бертрам».

По поводу этой цитаты нужно сделать два замечания. Во-первых, как образец современного отношения к романтике эта превосходная деталь с флажолетом и старой песней избрана мисс Бреддон по ошибке. Ее представления о повествовании, как и миссис Тоджерс о деревянной ноге, слишком странны, чтобы их комментировать. Что до моего личного впечатления, появление Мег на дороге перед старым мистером Бертрамом, развалины Дернклю, сцена с флажолетом и та, где Домини узнает Гарри, представляют собой четыре громкие ноты, продолжающие звучать в памяти после того, как книга закрыта. Второе замечание более любопытное. Читатель заметит пропуск в приведенной мною цитате. Вот как она звучит в оригинале: «У девушки, которая полоскала белье у источника, расположенного на половине спуска и некогда питавшего замок водой». Человека, сдавшего подобную рукопись, уволили б из штата ежедневной газеты. Скотт забыл подготовить читателя к присутствию «девушки», забыл упомянуть об источнике и его отношении к развалинам, и теперь лицом к лицу с этой оплошностью, вместо того чтобы исправить ее, втискивает все это задом наперед в одну неуклюжую фразу. Это не только плохой язык или стиль, это еще и отвратительное повествование.

Контраст, разумеется, удивительный, и он бросает яркий свет на тему данного очерка. Перед нами человек с блестящими творческими способностями, касающийся с безупречной уверенностью и очарованием романтических коллизий своей книги; и мы находим его совершенно беспечным, чуть ли не бездарным в технических вопросах стиля, и не только зачастую слабым, но и невразумительным в диалогах. В создании характеров второстепенных персонажей, особенно шотландцев, он тонок, глубок и правдив; однако банальные стертые черты его многочисленных героев утомили уже два поколения читателей. Временами его персонажи говорят нечто совершенно неуместное в подлинно героическом тоне; однако на следующей странице устало млеют корявым языком невразумительный вздор. Человек, способный постичь и воссоздать характер Элспет из Крэгбернфута так, как Скотт, обладал блестящим талантом не только романтика, но и трагика. Как же в таком случае он мог так часто обманывать нас скучным косноязычным пустословием?

Мне кажется, объяснение нужно искать в самой сути его изумительных достоинств. Как его книги являются игрой для читателей, так были игрой и для самого Скотта. Он с восторгом создавал в воображении эту романтику, но вряд ли обладал необходимым терпением, чтобы ее описывать. Был великим фантазером, зрителем увлекательных, прекрасных и веселых видений, но вряд ли великим художником; вряд ли, в строгом смысле, художником вообще. Он доставлял себе удовольствие и потому доставляет его нам. Удовольствия своего искусства Скотт вкусил полной мерой, но его трудов, бессонных ночей, огорчений никто меньше его не испытывал. Великий романтик – и ленивый ребенок.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 8**  
**РАССКАЗЫ ДЖЕКА ЛОНДОНА «ЗАКОН ЖИЗНИ»**  
**И «ЛЮБОВЬ К ЖИЗНИ»**

**С.П. Знаменский. «Сверхчеловек» Ницше<sup>48</sup>**

...Все сочинения Ницше носят сильную субъективную окраску, а некоторые из них, например, «Так говорил Заратустра», являются настоящей автобиографией, историей его души. В них ярко выступает пылкий темперамент Ницше. В самом языке его произведений, в его стиле, ритме речи как бы слышится нервный пульс автора. Резкие скачки идей и мыслей в изложении отражают его внутреннюю, душевную неуравновешенность. Он пишет отрывочно, афористически, излагает обычно свои мысли во всей непосредственности их психологической ассоциации. Он решительно неспособен к последовательному, логическому мышлению, к тщательному анализу своих идей, успевши еще до конца развить свою мысль, он уже бросает ее и переходит к другой, вследствие чего его сочинения представляют какой-то хаос суждений, взглядов, воззрений. Желавшие хоть сколько-нибудь систематизировать его взгляды и воззрения, уложить их в определенные схемы, становятся в тупик, затрудняясь найти объединяющую идею, из которой все остальные вытекали как выводы из логической посылки. Оценивающие его взгляды с философской точки зрения находят у него массу противоре-

---

<sup>48</sup> *Знаменский, С.П.* «Сверхчеловек» Ницше / С.П. Знаменский. – URL: <https://www.nietzsche.ru/look/century/znamenski/>

чий, конгломерат разных теорий и доктрин. Критики его этических воззрений склонны видеть у него полную моральную беспринципность, и даже моральный нигилизм. Одним словом, со всех сторон комментируют у него полную анархию мысли и вместе с тем обычно выносят всей его философии отрицательный приговор. Правда, некоторые усматривают у него присутствие здоровых суждений и ценных отдельных соображений, но эти элементы мысли остаются в тени и редко выдвигаются на первый план.

Нам думается, однако, что критики в учении Ницше нашли бы немало и положительных элементов, если бы только подходили к его сочинениям не с внешне формальной точкой зрения, а с внутренне-психологической, которая одна только дает возможность слышать и понимать душу автора, и вместе с тем и душу его учения. Часто говорят о том, что для лучшего понимания того или другого учения необходимо рассмотреть его в генетической связи с биопсихологией автора, проследить его происхождение изнутри души самого творца. Тем не менее на деле редко придерживаются этого метода и учение того или другого мыслителя исследуют сначала и прежде всего не с имманентной точки зрения, а, так сказать, потусторонней для него. Не умея или не желая стать на точку зрения автора, критик спешит рассмотреть его идеи под углом собственного мировоззрения. В результате получается в большинстве случаев ложное представление о действительных свойствах разбираемого учения, и много существенных сторон его теряется из виду. Особенно непростительно несоблюдение вышеуказанного правила (исследование возникновения генезиса учения из души автора) по отношению к такому писателю, как Ницше, учение которого тесно связано с психологией его жизни.

При внешне-формальной точке зрения читателю бросаются в глаза прежде всего хвалебные речи злу, жестокости, грубые насмешки Ницше над добродетельными, кощунственные выходки его по отношению к христианской религии. Он не стесняется выставлять себя безбожником, даже как будто рисуется этим и открыто именуется антихристом. Все это производит, конечно, неприятное впечатление, действует на читателя отталкивающим образом и заставляет предполагать в авторе натуру крайне извращенную, совершенно лишенную возвышенных чувств и нравственных стремлений. Между тем внутренне-психологическая критика не станет полагать весь центр тяжести его учения в этих аморальных суждениях, кощунственных выходках и других эксцессах раздраженного чувства. Она, прежде всего сосредоточится на выяснении тех психологических причин, которые вызвали подобные суждения, и вместе с тем ближе подойдет к уразумению подлинного характера чувств, пульсирующих под оболочкой парадоксальных фраз Ницше, приблизится к пониманию общего мотива этих чувств, их центрального устремления. Тогда окажется, что учение Ницше о сверхчеловеке есть продукт страстной борьбы с господствовавшими вокруг него в обществе пошлыми взглядами и тенденциями, и раскрывалось это учение всецело под влиянием чувства антагонизма к окружающей среде. Вот этот – то полемический момент всегда нужно иметь в виду и постоянно учитывать при критике его воззрений.

Ницше был человек в высшей степени прямой и открытый в выражении своих дум и чувствований. Устами Заратустры он говорит: «Из всего написанного я люблю только то, что кто-либо написал своею собственною кровью». И сам

он писал именно так, благодаря чему так легко по его сочинениям обрисовать черты его душевной физиономии. Его пламенная, увлекающаяся натура сгорала жаждой творческой, созидательной деятельности. Необыкновенная энергия чувств и стремлений – вот основной фон его душевной жизни. Речи Заратустры горят попеременно то пламенем любви, то пламенем гнева, смотря, но характеру трактуемого предмета. «Вулканическая душа» – так характеризуют некоторые Ницше. В связи с этим душевным свойством его стоит проповедуемый им культ воли, преклонение вообще перед силой и мощью, независимо от того, будет ли это физическая или духовная, моральная или другая какая сила. И когда он восхваляет злых и хищных людей, вроде Борджиа, то это скорее психический преобладающий отзвук уважения к его силе и мощи, чем проповедь злодейства и жестокости.

Любимыми образами Ницше были: могучая энергия солнца, грозная туча с молнией и громом, бушующее море, орлиный полет, чистый воздух горных высот и вольный ветер. «Будьте подобны ветру, когда он вырывается из своих горных ущелий. Благословен этот добрый, неукротимый дух, который является врагом всем репейникам, всем поблеклым листьям и сорным травам».

Между тем кругом себя Ницше видел застой, рутину, пошлость, видел людей слабых, безвольных, сердца которых сузились от пошлой ограниченности, от погружения в мелкие житейские интересы. В такой среде все высокие идеи вырождаются в низменные стремления, благородные движения души размениваются на мелкие чувства. «Здесь великие мысли заживо варятся до того, что становятся мелкими. Здесь истлевают все великие чувства: здесь могут трещать лишь сухие чувствования!.. Здесь вся кровь течет по жилам

лениво, равнодушно». Самая наука здесь опошляется. Современные мудрецы подслуживаются толпе. «Их мудрости присух запах, как будто она вышла из болота». Это – хорошие часовые механизмы, мельницы. «Они всегда тянут, как ослы, народную телегу!»

Здесь нравственность низводится на степень чисто внешнего, механического делания, вырождается в лицемерие и ханжество. <...>

Такова была среда и жизнь, на которую пришлось реагировать Ницше. В драмах Гауптмана, соотечественника и младшего современника Ницше, можно найти художественное воспроизведение этой жизни, целую галерею типов слабых, бесхарактерных, пассивных людей, которые так часто встречались среди немецкого общества (см., например, драмы «Праздник мира», «Одинокие», «Возчик Геншель»). Ницше, носивший в себе противоположные качества, естественно стал в резкую оппозицию с окружающим его миром. Его независимому характеру были противны оппортунизм и стадность общества, следовавшие избитым тропинкам мысли и жизни. Ему хотелось быть самостоятельным в искании идеалов правды и добра. <...>

Ставши протестантом окружающей его жизни, Ницше со всей энергией своего пламенного негодования обрушился на современных культурных людей. «При помощи грома и небесного огня нужно говорить с дряблым, спящим чувством». «Вы все мельчаете, вы, маленькие люди! Вы крошки»... «Разве ваша душа не есть нищета и грязь?» Заратустра рисует тип «последнего человека», который скептически вопрошает: «Что такое – любовь? Что такое – творчество? Стремление? Что такое – звезда?» Возглашая «горе!»

«большому городу», где люди растеривают душу, где царствует этот «последний человек», Заратустра советует бежать оттуда в уединение, которое освежает и «собирает» душу, освобождает ее от грязной паутины пошлости. «Берег скрылся – теперь спала с меня последняя цепь. Вокруг меня шумит беспредельное, вдали блещут пространство и время. Вперед, вперед! Старое сердце», – восклицает Заратустра. В уединении взор его с любовью обращается к бесконечному, вечному. «О как не пылать мне стремлением к вечности!..» – говорит он, и каждая строфа его песни («Да» и «Аминь») заканчивается припевом «ибо я люблю тебя, о вечность!».

Вот среди каких настроений и переживаний создан у Ницше образ сверхчеловека, в котором запросы и желания его души нашли идейное удовлетворение. «Чужды и презренны мне люди настоящего, к которым еще так не давно влекло меня мое сердце; изгнан я из страны отцов и матерей моих. Так осталось мне любить лишь страну детей моих, неоткрытую в дальнем море; к ней направляю я мои паруса, ее ищу и ищу без конца».

Итак, вырождений нравственных понятий и чувств, которое пришлось наблюдать Ницше в окружающем его обществе, – вот что побудило его к созданию нового, т. е. болезненного идеала, к «переоценке» моральных ценностей. Его учение о сверхчеловеке есть в сущности критика ненормальностей современного уклада нравственной жизни и вместе попытка указать будто бы нормальный строй практической жизни и свойства истинной нравственности. Но в пылу полемики Ницше не удержался на почве практических нравственных вопросов и перешел на принципиальную отрицательную точку зрения.

Обличая недостатки современной ему нравственной жизни, он перенес свое негодование с лиц на исповедуемые ими христианские принципы и убеждения, и в последних ошибочно он стал видеть весь корень зла. Подлинный, чистый лик христианства был заслонен для него уродливыми явлениями современной религиозно-нравственной жизни, и Ницше представлял себе христианство в виде какой-то узкой ригористической доктрины или же просто «морали рабов», так что все его полемические удары собственно бьют мимо цели. Между тем, в душе его таились задатки живого религиозного чувства и нравственных стремлений, – наследие христианского воспитания, полученного им в детстве. Как известно, он происходил из духовной семьи (отец его был пастором, мать – дочь пастора), и первоначальное воспитание дано было ему в строго религиозном духе. Вот почему в его сочинениях, среди материалистических, атеистических и аморальных суждений, часто проступают чистые, возвышенные чувства, звучат совсем иные струны. Сердце его было преисполнено глубоко моральным чувством человеческого достоинства, свободы, справедливости, и этим именно чувством продиктованы пламенные речи Заратустры о «высшей надежде», о сверхчеловеке. В его обличениях современных культурных людей ощущается смутное присутствие омраченного нравственного идеала, в его мечтаниях о сверхчеловеке чувствуется веяние религиозного настроения. Благородный закал его души ставится вне сомнения всеми, близко знавшими его в жизни. Да и в самом Деле из уст циника, каким обычно считают Ницше, едва ли могли бы вырваться такие, например, прекрасные слова о значении добродетели: «Каждое дело вашей добродетели похоже на погасающую звезду... Свет вашей добродетели находится еще на пути

даже тогда, когда дело уже совершено. Пусть будет оно забыто и мертво; луч его света все еще живет и движется».

В детстве Ницше прозвали «маленьким пастором» за его религиозные наклонности. Впоследствии кто-то называл его «тайным учеником Христа», и сам он задает себе вопрос: «Не произнес ли я хулы, тогда как хотел благословлять?» И нам думается, что если он в раздражении, а не по убеждению устами и хулил Христа, хулил религию и нравственность христианскую, то сердце его все-таки недалеко отстояло от той и другой, и это не могло не отразиться в такой или иной степени на его учении. Заканчивая свои предварительные замечания, мы повторяем, что учение Ницше о сверхчеловеке возникло и создано главным образом на почве практических, а не теоретических вопросов этики. И, по нашему мнению, не в критике теоретических основ нравственности, а именно в критике практической стороны современной ему морали лежит центр тяжести, вместе и значение учения Ницше.

## I

...Обладая громадной творческой силой мысли, он пытался не только создать новые, на его взгляд, моральные ценности, но и воплотить их в художественном образе, – пример едва ли не единственный в истории философских этических учений. Таким художественно-образным воплощением этических идеалов Ницше и является его сверхчеловек (Uebermensch). Идея сверхчеловека – это центральный пункт философии Ницше. В ней, как в фокусе, концентрируются все нравственные идеи Ницше. Поэтому выяснение ее может дать ключ к надлежащему пониманию и оценке его учения о нравственности, которое так часто перетолковывается и искажается до неузнаваемости.

Свое учение о сверхчеловеке Ницше излагает, главным образом, в сочинении: «Also sprach Zarathustra» (Так говорил Заратустра). Здесь в речах, влагаемых в уста Заратустры, проповедника и учителя, Ницше раскрывает сущность этого учения, а в лице самого Заратустры пытается дать конкретный образец личности сверхчеловеческого типа. Поэтому в дальнейшем изложении мы будем опираться преимущественно на «Also sprach Zarathustra», ссылаясь попутно и на другие сочинения Ницше, где можно находить наброски идеи сверхчеловека.

Самое слово «Ueberschensch» Ницше не сам образовал, а, как он выражается, «подобрал на дороге». Вероятно, он заимствовал его из «Фауста» Гёте, где дух земли говорит Фаусту: Welch' erbarmlich Grauen fasst Ueberschensch dich (какой жалкий страх овладевает тобою, сверхчеловеком). В это слово, которое Гёте высказал как-то вскользь и иронически, Ницше вложил самостоятельное и оригинальное содержание.

Если разбирать слово Ueberschensch филологически, то оно обозначает существо, возвышающееся над (ueber) человеком. Но как велики размеры этого возвышения?

В сочинениях Ницше встречается две концепции сверхчеловека. Одна из них носит характер биологической теории. Теория Дарвина учит, что все в мире постепенно развивается и существующие теперь виды организмов выработались долгим путем эволюции. В настоящее время высшей ступенью эволюционного процесса является будто бы человек. В будущем должен появиться еще более совершенный вид, который уже не будет принадлежать к роду homo sapiens, но образует особый биологический вид homo supersapiens. Этой эволюционной теорией Ницше и воспользовался для обоснования своего учения о сверхчеловеке.

Наброски дарвинистической концепции сверхчеловека мы находим еще в сочинении «Шопенгауэр, как воспитатель». Здесь Ницше, между прочим, говорит: «Цель развития данного вида находится там, где этот вид дошел до крайних пределов своего развития и переходит в высший». Свое полное раскрытие дарвинистическая концепция сверхчеловека получает в «Also sprach Zarathustra». Здесь Ницше прямо говорит: «Вверх идет наш путь, от рода к сверхроду» (Aufwärts geht unser Weg, von der Art hinüber zur Ueber-Art!), Заратустра, покидая уединение, обращается к народу с такой речью: «До сих пор все существа создавали нечто, что превосходило их, а вы хотите быть отливом этой великой волны и скорее снова возвратиться к зверям, чем преодолеть человека? Что такое обезьяна для человека? Посмешище или мучительный позор. И тем же самым должен быть человек для сверхчеловека, – посмешищем или мучительным позором».

В этих словах мы слышим отчетливые отголоски биологических теорий. Эволюция еще не достигла своего предельного пункта, она должна пойти дальше, – от человека к другому биологическому виду, стоящему ступенью выше на биологической лестнице. Это существо, которому Ницше дает название «сверхчеловек», будет находиться в таком же отношении к человеку, в каком теперь стоит сам человек к обезьяне, следовательно, будет превосходить его по своей психофизической организации.

Но по теории Дарвина развитие видов идет чрезвычайно медленным темпом. Громадный период времени потребовался для того, чтобы из обезьяны путем эволюции выработался более высший вид – человек. Поэтому не менее продолжительное время потребовалось бы и для того, чтобы на земле появился сверхчеловек. По-видимому, именно это

соображение побудило Ницше впоследствии несколько видоизменить свою теорию. Известно, что он отличался крайней стремительностью в своих порывах и не мог долго и терпеливо дожидаться чего бы то ни было. Отсюда ему естественно было желать скорейшего осуществления своей заветной мечты, а между тем для появления нового биологического вида нужны, по-видимому, миллионы лет.

И вот в позднейших сочинениях Ницше дает уже другу концепцию сверхчеловека. Она опирается на мысль, что человек есть биологический конец развития. Эту мысль Ницше высказывал и ранее. Так, в «Утренней заре» (*Morgenrothe*) он говорит: «Прежде старались создать чувство величия человека тем, что указывали на его божественное происхождение; теперь этот путь запрещен: у входа на него поставили обезьяну с другим страшным чудовищем, и она внушительно скрежещет зубами, как бы желая сказать: не смей идти по этой дороге! Теперь обратились к другому направлению, к цели, куда идет человечество, и указывают на этот путь, как на доказательство его величия и родства с Богом. Увы!... нет для человечества перехода в высший порядок». Таким образом, совершенствование возможно только в пределах существующего вида. В сочинении под заглавием «Антихрист» Ницше говорит: «Не в том, что должно сменить человека в цепи существ, заключается вопрос: человек есть нечто окончательное».

При таком воззрении самое понятие о сверхчеловеке получает уже относительное значение, именно оно означает «нечто, представляющее в отношении ко всему человечеству своего рода сверхчеловека». И если в «*Also sprach Zarathustra*» говорится, что «никогда еще не было сверхчеловека», то в «Антихристе», наоборот, утверждается, что

люди сверхчеловеческого типа уже были. «Счастливые, особенно удачные экземпляры человеческого рода были всегда возможны. И может быть, всегда будут возможны». Ницше выражает только сожаление, что такой тип был доселе счастливой случайностью и никогда не являлся продуктом намеренного созидания. Итак, по другой концепции, которую можно назвать культурно-исторической, сверхчеловек есть только *homo sapiens perfectus*, – совершеннейший человеческий тип.

Описанная двойственность во взглядах на сверхчеловека у Ницше не вносит однако различия в самое содержание этого идеала. Будем ли мы рассматривать сверхчеловека, как особый биологический вид или же просто как наиболее совершенный тип человека, – это по существу дела безразлично. В том и другом случае сверхчеловек есть продолжение человека в психологическом отношении и мыслится, как самый зрелый плод прогрессивного развития. Нам теперь важно выяснить то внутреннее содержание, которое вкладывает Ницше в свой идеал сверхчеловека.

## II

Всякий идеал легче охарактеризовать не в его статическом Моменте, т.е. в момент его полного осуществления, но в динамическом, – в процессе его постепенной реализации. Имея это в виду, мы попытаемся раскрыть идеал человека, держась метода психологического, именно, мы будем отмечать ступени психологической эволюции, «лестницы» (*die Treppe*), по которым человек поднимается к сверхчеловеку. В самом описании процесса развития человека в сверхчеловеческий тип пред нами развернется во всей полноте

внутреннее содержание идеала Ницше. Какие же «лестницы» ведут к сверхчеловеку, какие стадии должен пройти человек, чтобы стать сверхчеловеком?

В одной из речей своих, носящих заглавие: «О трех превращениях» (Von den drie Verwandlungen), Заратустра указывает три стадии или метаморфозы (Verwandlungen) человеческого духа. Первая стадия это – состояние верблюда, навьюченного всяческими «ты должен», состояние рабства под игом «добрых нравов» современного общества, которые, как тяжелая ноша, давят человека. Вторая стадия льва характеризуется тем, что на ней человеческий дух сбрасывает с себя все эти тяжести и создает свободу для создания «новых ценностей». С момента превращения верблюда в льва и начинается эволюция человека в сверхчеловека. Эта стадия является в процессе эволюции предварительной ступенью и исчерпывается одним отрицанием. Следующая за ней стадия начинается с моментом превращения льва в ребенка. В процессе реализации сверхчеловека – это момент положительный, период творчества. Им и заканчивается весь процесс.

Мы рассмотрим последние две стадии (стадии льва и ребенка) поподробнее, чтобы полнее очертить последовательные ступени восходящего формирования человека в идеальный тип сверхчеловека.

Подготовительная ступень, – стадия льва, – исчерпывается, как мы сказали, одним отрицанием. Человек на этой стадии только расчищает себе путь к идеалу, старается порвать те путы, которые связывают его и не дают возможности свободно стремиться к сверхчеловеку. Эта стадия «великого освобождения» (die grosse Befreiung) подробно описывается, с ее внутренней, психологической стороны, в началь-

ных главах сочинения: «Человеческое, слишком человеческое» (Menschliches, Allzumenschliches). В человеке пробуждается недовольство своим связанным состоянием. Ему хочется высвободиться из той «золотой колыбели», в которой он доселе лежал, как спеленатый ребенок, не отдавая себе отчета в том, что происходит вокруг него. Ему становятся ненавистными маленькие добродетели общественной морали, мещанское счастье и мелкая мудрость окружающих людей. Он хочет стать господином над своими добродетелями. Прежде они властвовали над ним, но теперь должны стать в подчиненное положение. Заратустра называет это состояние «часом великого презрения» (die Stunde der grossen Verachtung). «Что есть самое высокое, что вы можете пережить? Это – час великого презрения. Час, когда ваше счастье превращается для вас в омерзение, так же, как и ваш разум и ваша добродетель». «Я люблю всех презирающих», – говорит далее Заратустра, – потому что они суть стрелы влечения к противоположному берегу» (Pfeile der Sehnsucht nach dem andern Ufer). Великое презрение является, таким образом, стимулом, побуждающим человека стремиться к противоположному идеалу, – идеалу сверхчеловека. В четвертой части своего сочинения «Also sprach Zarathustra» Ницше вывел на сцену целый ряд типов людей великого презрения, «высших людей» (die höhere Menschen), как он их называет. В пещеру Заратустры приходят два короля, бежавшие от «добрых нравов» и «хорошего общества», пессимист – прорицатель и возвеститель великого утомления (der Wahrsager), «честный мыслитель» (der Gewissenshafte der Geistes), посвятивший всю свою жизнь изучению одного только мозга пиявки, старый «чародей» (Zauberer) – вечный актер, правдивый только в своей тоске по идеалу; затем –

«добровольный нищий» (der freiwillige Bettler), который чувствует великое отвращение к избытку цивилизации, «последний папа» (der letzte Papst), «самый отвратительный человек» (der hassliche Mensch). Все эти люди, при всем их отличии друг от друга, сходятся в одном: их не удовлетворяют те идеалы, которые царят в современном им обществе, они жаждут какого-то, нового, лучшего идеала. Для Заратустры они являются «знамением» (Vorzeichen) приближения сверхчеловека. Заратустра обращается к этим высшим людям с такой речью: «Вы только мосты; пусть высшие переходят через вас! Вы означаете ступени... Из вашего семени, может быть, некогда и для меня произрастет настоящий сын и наследник; но это еще далеко... Вы пришли ко мне только предзнаменованьем, что высшие уже находятся на пути ко мне».

Великое презрение, отвращение ко всему мелкому, ничтожному и пошлому в современной жизни, предваряет собой переход к другой, высшей ступени, к преодолению пессимизма. Высшие люди, – люди великой пресыщенности, которые порвали связь с испорченным обществом, еще не совсем свободны: они еще не освободились от «духа тяжести» (der Geist der Schwere), т.е. пессимистического настроения, которое гнетет человека и убивает в нем жажду жизни. Заратустра с ненавистью говорит о «проповедниках смерти» (die Prediger des Todes), которые находятся во власти этого духа тяжести и страдают чахоткой души. Пессимистическое настроение это, как выражается Заратустра, – наш наследственный грех. «С тех пор, как существуют люди, человек слишком мало радовался: одно это, братья мои, есть наш наследственный грех. И научаясь лучше радоваться, мы разучились бы лучше всего причинять другим горе и выдумывать его». Заратустра обращается к людям с призывом убить

духа тяжести, этого демона, который сидит в человеке и отнимает у него жизненную энергию и бодрость. Но как и чем убить его? «Убивают не гневом, а смехом» – говорит он. – Восстаньте, уьем духа тяжести!»

Преодоление духа тяжести связывается с моментом возникновения в душе бодрого настроения, которое изображается у Ницше под разными символами. Так, олицетворяя пессимистическое настроение или мировую скорбь (Weltschmerz) в образе «огненной собаки» (Feuerhund), которая постоянно раздражается на все злобным лаем, Заратустра противопоставляет ей другую собаку, «которая поистине говорит из сердца земли. Дыхание ее есть золото и золотистый дождь... Смех выпархивает из нее пестрыми облачками. Золото же и смех берет она из сердца земли, потому что сердце земли из золота». Здесь, как мы видим, золото, этот благородный, неокисляющийся металл, и смех берутся, как символы бодрого, неугнетенного настроения человека, который преодолел в себе духа тяжести. Заратустра освящает смех, излетающий из человеческой души, которая испытывает радостное чувство свободы от духа тяжести. «Этот венец смеющегося, этот венец из роз я сам надел на себя, я само освятил свой смех... Этот венец смеющегося, этот венец из роз, вам, братья мои, бросаю я этот венец! Смех я освятил; вы, высшие люди, научитесь смеяться». Наконец, третьим символом радостного состояния духа служат у Заратустры танцы. Вот почему он говорит «высшим людям», которые еще одержимы демоном тяжести: «Ваше худшее есть то, что вы не научились танцевать, как должно».

Подготовительная стадия восхождения человека к сверхчеловеку состоит в отрешении от пессимизма как метафизического, утверждающего, что небытие лучше бытия, так

и этического, который считает тело началом злым по самой своей природе. Вооружаясь против «проповедников смерти», представителей метафизического пессимизма, Заратустра ополчается и против «презирающих тело (die Verächter des Leibes), под которыми разумеются пессимисты, проповедующие этический дуализм тела и духа. Они смотрят на тело, как на вместилище всего дурного, злого, и потому презирают его. Вот с какими словами Заратустра обращается к презирающим тело: «Я не иду вашей дорогой, презирающие тело! Вы не служите для меня мостами к сверхчеловеку!» (Brücken zum Uebersichlichen). Как те, так и другие пессимисты устали жить, утратили жажду творчества, а для оправдания себя клеветают, одни на жизнь, другие – на тело.

Освободившись от духа тяжести в обоих его видах, человек, стремящийся к сверхчеловеку, должен сбросить с себя иго тех учений, которые стремятся к урезыванию прав индивидуума на свободное развитие и называют это «равенством» людей. В «Also sprach Zarathustra» есть целая глава, где говорится о «проповедниках равенства» (Prediger der Gleichheit). Под ними разумеются приверженцы крайних доктрин социализма и коммунизма, которые смотрят на каждую отдельную личность, как на простое орудие в руках общества... «Люди не равны», – говорит Ницше, имея в виду при этом, что у каждого есть своя индивидуальность, которая, как таковая, не может быть равна всякой другой индивидуальности. «Они не должны стать таковыми! Что случилось бы с моей любовью к сверхчеловеку, если бы я говорил иначе?» Тенденция свести все к среднему Уровню вредна потому, что, при господстве ее, могут выработаться только посредственности, а не существа высшего типа. «На тысяче мостов и тропинок должны они (люди) тесниться к будущему; пусть

между ними будет все больше и больше борьбы и неравенств». Известно, как богата и разнообразна природа под тропиками, где жизнь, не испытывая никакой искусственной нивелировки, разворачивается с необычайной роскошью. Подобным образом и жизнь индивидуума, по мысли Ницше, быстрее прогрессировала бы по пути к сверхчеловеку, если бы не встречала препятствий в таких общественных организациях, где господствует тенденция сведения всего к однообразному виду, чтобы ничто не выдавалось. Нивелировка по одному шаблону неизбежно ведет к обезличению людей, составляющих подобную общественную организацию или государство. Поэтому Заратустра и говорит: «Там, где оканчивается государство (der Staat), – там смотрите же, братья мои, разве вы не видите радугу и мосты к сверхчеловеку (den Regenbogen und die Brücken des Uebermenschen)?»

Такова подготовительная стадия развития человека в сверхчеловеческий тип. На ней человек создает себе только свободу для создания «новых ценностей», отрешаясь от всего того, что препятствует его свободному движению вверх (über), к сверхчеловеку.

За этим отрицательным моментом следует момент положительный. Он начинается тем, что лев, по образному выражению Ницше, превращается в ребенка. Что означает эта метаморфоза (Verwandlung) духа?

Состояние младенчества берется у Ницше как символ начала новой жизни. «Дитя есть новое начало, первое движение, святое «да» утверждения» (ein Neubeginnen, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen). Подобным образом и человек, вступающий на путь сверхчеловека, всему говорит «да», все благословляет и в этом смысле является искупите-

лем (Erloser) земной действительности от проклятия, наложенного на нее «проповедниками смерти» и «презирающими тело». «Вот каково мое благословение, – говорит Заратустра, – над каждую вещь стоять его собственным небом, его круглым куполом, его лазурным колоколом, вечной безопасностью (ewige Sicherheit); и блажен тот, кто так благословляет. Ибо все вещи крещены у источника вечности и по ту сторону добра и зла». Однако это «Ja-sagen», не различающее по категориям добра и зла, как увидим далее, не имеет у Ницше абсолютного значения. Здесь можно, в параллель декартовскому методическому скептицизму, усматривать своего рода – методический ассерторизм, – утверждение всего, временное смешение моральных категорий, чтобы затем вновь начать различение; одному говорить «да», другому «нет». Свобода, которую человек приобрел в стадии льва, есть свобода телеологическая, свобода для чего, а не абсолютный произвол. В главе «О пути созидającego» (Vom Wege des Schaffenden) Заратустра говорит: «Ты называешь себя свободным? Я хочу знать господствующую над тобой идею, а не только то, что ты с себя сбросил иго. Есть и такие, которые потеряли последнюю цену, сбросив свое рабство... Свободен от чего? Какое дело до этого Заратустре? Но твое око ясно должно поведать мне: свободен для чего? Можешь ли ты сам себе дать свое добро и зло и повесить над собой свою волю, как закон?»

Итак, «Ja-sagen» – это лишь временный, внеморальный момент, это – только отправной пункт «пути созидającego», когда человек, по Ницше, приступает к творчеству «новых моральных ценностей».

Попытаемся теперь начертать «путь созидającego» (Der Weg des Schaffenden), путь, ведущий к сверхчеловеку уже прямо и непосредственно.

### III

Стоя на индивидуалистической точке зрения, Ницше утверждает, что «новые моральные ценности» должны иметь автономный характер, иначе человеку опять придется возвратиться на стадию верблюда. «Пусть будет ваша добродетель – ваше само (Selbst), а не нечто чуждое, не кожа, не одеяние». Ницше провозглашает свободу творчества в области морали. Человек понемногу должен быть творцом как в дворе, так и в зле. Добро, как и истина, должно быть для него чем-то искомым, а не данным уже в готовом виде.

Надо, однако, заметить, что Ницше не удерживается на почве строгого морального индивидуализма. Сознывая, что правила поведения, основанные на случайной, эмпирической воле отдельного субъекта, могут привести лишь к гетерономии произвола, он склонен утверждать, что моральные нормы должны быть выводимы из внутренней природы человека вообще, а не какой-либо единичной личности. Заратустра между прочим говорит: «Слушайте лучше голоса выздоровевшего тела: это более честный и чистый голос». Что же понимает Заратустра под «голосом выздоровевшего тела» (die Stimme des gesunden Leibes), который выставляется чистым и неподдельным выражением внутренней природы человека? Понятие «тела» (der Leib) имеет у Ницше особенное значение, более широкое, чем в каком мы его обыкновенно употребляем. Это понятие обнимает у него как физическую, так и психическую сторону, даже индивидуальное начало «само» (Selbst). Вообще, оно служит для обозначения совокупности жизненных проявлений в человеке, его

природных инстинктов, влечений. Отсюда следует, что «голос выздоровевшего тела» – это голос здоровых, не извращенных инстинктов человеческой природы. Все же жизненные инстинкты и влечения, по воззрению Ницше, сводятся к одному основному стремлению, именно – «воле к мощи» (*der Wille zur Macht*), к увеличению жизненной, творческой силы в индивидууме. «Только где есть жизнь, там есть также и воля, но не воля к жизни, а – так учу я, – воля к мощи» (*Wille zur Macht*), – говорит Заратустра. Следовательно, идеалом практической деятельности, опирающейся на неиспорченные, природные инстинкты человека, является осуществление этого основного стремления человеческой природы, – воля к мощи, – во всей полноте и совершенстве. Теперь мы ближе подходим к уяснению содержания идеала сверхчеловека. Мы узнаем направление, в котором, по Ницше, должно двигаться развитие человека. Вместе с этим пред нами яснее обрисовывается и конечный пункт этого развития, – идеальный тип, сверхчеловек. Мы теперь имеет право так формулировать наше приблизительное представление о сверхчеловеке Ницше: сверхчеловек – это такая индивидуальность, в которой воля к мощи, к увеличению жизненной, творческой силы, достигает наивысшей степени своего развития.

Если мы теперь бросим ретроспективный взгляд на описанную выше подготовительную «стадию льва», то мы ясно поймем, почему освобождение от пессимизма, метафизического и этического, а также от учений о «равенстве» людей (*resp.* об уничтожении или ослаблении индивидуальных различий) необходимо для вступления на путь, ведущий к идеалу сверхчеловека. В них проявляется тенденция не к развитию и усилению жизненной мощи, творческой энергии в человеке, а к свертыванию, ослаблению ее, поэтому, с

точки зрения идеала сверхчеловека всем этим учениям усвоится отрицательная моральная ценность, а вытекающему из них настроению и поведению – наименование зла.

Итак, откинув в «стадию льва» все злое с точки зрения идеала сверхчеловека, стремящийся к этому идеалу должен усвоить себе «новые моральные ценности» или добродетели.

Во всякой морали добродетели имеют значение ступеней, возводящих к идеалу совершенства. Поэтому для полного и всестороннего раскрытия идеала сверхчеловека мы должны познакомиться с этими «новыми» ценностями, которые Заратустра называет мостами, «лестницами», «радугами» сверхчеловека (die Brucken, Treppen, Regenbogen des Uebersmenschen).

Если характерной чертой первого периода эволюции человека в сверхчеловека является презрение ко всему мелкому, ничтожному и пошлomu в современной жизни, в ненависти к людям «слабым», т.е. пессимистам, уставшим жить и потому клеветущим на жизнь и силы ее, то отличительной особенностью второго, положительного периода является «любовь к дальнему» (die Liebe), как выражается Ницше, т.е. любовь к сверхчеловеку, в котором осуществляется вполне стремление воли к мощи. «Дальнее» (das Feruste) у Ницше является синонимом «идеального» и в силу этого противопоставляется «ближнему», т.е. эмпирически данному, ближнему в пространственном и психологическом смысле. Отсюда, «любовь к дальнему» означает любовь к максимальному развитию воли к мощи одинаково как в себе, так и в других. Так получают два основных вида любви к дальнему:

1) *Selbstsucht* – любовь к собственному индивидуальному «само» (*Selbst*), осуществляющему идеал сверхчеловека,

2) *Herrschaft* или *Schenkende Tugend*, под которыми, как увидим далее, разумеется любовь к наивысшему развитию воли к мощи и в других людях.

Переходя к учению Ницше о добродетели, скажем сначала о первой добродетели *Selbstsucht*; (самолюбие).

Ницше обращает внимание на то, что обычно в этиках «я» ставится ниже «ты». В них проводится тот взгляд, что «ты» старше, чем «я»; «ты» – священо, но не таково «я». В своем идеале сверхчеловека Ницше старается реабилитировать этические права «я». По нему необходимо справедливое отношение к собственному «я», необходима нормальная любовь к самому себе в той мере, в какой это нужно для осуществления идеала сверхчеловека. «Любите своих ближних, как самих себя, но сперва станьте такими, которые любят самих себя». Заратустра в своих речах не раз говорит о самолюбии, неиспорченном, здоровом самолюбии, которое проистекает из могучей души (*die heile, gesunde Selbstsucht, die ans machtiger Seele quillt*). Он отличает это самолюбие от узкоэгоистического чувства, которое называется себялюбием. «Существует другой эгоизм, слишком бедный, голодающий, вечно хотящий украсть, эгоизм больного». «Надо учиться любить самих себя, – говорит Заратустра, – неиспорченную здоровую любовью... Из всех искусств это искусство самое тонкое, самое мудреное, самое высшее и требующее большого терпения». Если вообще трудно бывает «открыть» человека, то самого себя еще труднее. Обыкновенно, случается так, что из всех кладов собственный клад отыскивается позже всех, и тогда-то обнаруживается, сколько скрытого добра и силы не угадывал в себе человек».

Самолюбие, как добродетель, должно проявляться в развитии в себе воли к мощи. Но что такое «воля к мощи»

(der Wille zur Macht)? Надо заметить, что у Ницше термин «воля» (der Wille) употребляется в широком, волюнтаристическом значении. Он обозначает не одну способность хотения, но также и способность мышления и чувства, одним словом, – комплекс всех сил души. Таким образом, воля к мощи есть природное влечение души к духовной мощи, творческой силе. С этой точки зрения добродетель самолюбия состоит в преодолении себя, своего эмпирического «я» (Selbstüberwindung) во имя идеала полноты творческих сил души.

Рассмотрим подробнее этот процесс восходящего формирования собственной личности, опираясь на те данные, какие можно находить в Also sprach Zarathustra и отчасти в других сочинениях Ницше.

Человек, по Ницше, должен устроить свою психическую жизнь так, чтобы она требовала отклика всех человеческих способностей и сил. Человеку надо быть подобным губке по степени восприимчивости и отзывчивости на внешние впечатления. Уподобляясь пчеле, собирающей мед с цветов, он должен быть «собирателем духа» в «улей знания». Обильный приток внешних впечатлений, постоянно вливающий свои струи в психическую сферу, раздвигает умственный горизонт и повышает интенсивность творческой умственной энергии. Человек как бы включает весь громадный, окружающий его мир, в себя. В этом смысле Заратустра и говорит о «друге», являющемся для него предчувствием сверхчеловека, что в нем этот мир свертывается в кольцо (rollt sie (die Welt) ihm...in Ringen zusammen ).

В эмоциональной сфере мощь души должна проявляться в глубине и силе чувствований, в способности к сильным аффектам, которые очищают душу и как вихрь сметают

все мелкие и низкие движения ее. Заратустра презирает людей, не способных чувствовать полностью, не умеющих ни сильно любить, ни ненавидеть. «Где красота? Где я должен хотеть всей волей; где я хочу любить и погибнуть. Любить и гибнуть: это сливалось друг с другом искони. Хотите любви: это значит хотеть и смерти. Так говорю я вам, трусам!» Только умеющий любить до смерти может вложить во всякое свое дело все свое существо, всю свою душу. Поэтому Заратустра проповедует жизнь, полную глубоких эмоциональных переживаний, куда в качестве составных элементов входят одинаково и радость, и страдание. «Говорили ли вы когда-нибудь «да» радости? О, друзья мои, вы говорили «да» и всякой скорби. Все сцеплено, сшито, слюбилось» (verkettet, verfadelt, verlobt).

Что касается, в частности, страдания, то Ницше приписывает ему великую роль в повышении человеческого типа. «Дисциплина страдания, великого страдания, – разве вы не знаете, что именно эта дисциплина создала прежде все повышения человека» (die Zucht des Leidens, des grossen Leidens- **wisst ihr nicht**, dass nur diese Zucht alle Erhöhungen des Menschen bisher geschaffen hat). Душевная мука, боль, страдание, при котором душа дает наиболее чистый отзвук, – все это создает высокий душевный подъем, расширяет душу, питает ее творческую энергию. В «Also sprach Zarathustra» чувство горечи называется «стрелой и тоской по сверхчеловеку» (Pfeil und Spannung der Seele).

Еще больше, чем скорбь, способствует расширению души (Spannung der Seele) глубокая радость. Заратустра поет восторженный гимн (Rundgesang) радости. «Глубока скорбь (Weh), но радость (Lust) еще глубже скорби. Скорбь говорит: «погибни», а радость хочет вечности, глубокой, глубокой

вечности». Широкими волнами своими заливая всю душу, она открывает ее для всяких сочувствий.

В области активных проявлений мощь (Macht) души должна сказываться в особенной интенсивности волевой энергии. Заратустра говорит: «Ах, если бы вы отбросили от себя всякое полухотение (halbes Wollen)! Ах, если бы вы поняли мое слово: делайте, что хотите, – но прежде всего будьте такими, которые могут хотеть». Таким образом, по Ницше, глубина и сила желаний – это есть уже нечто ценное само по себе. В другом месте он говорит: «На земле не растет ничего более отрадного, нежели высокая, сильная воля (ein hoher starker Wille). Это ее прекраснейшее растение. Целый ландшафт повеселеет от одного такого дерева».

Непреклонная, «солнечная» воля, воля, «вскрывающая могилы, сдвигающая пограничные камни» сбережет и сохранит человека для великого призвания. Такая воля является залогом того, что все лучшее и прекрасное в человеке, как бы оно ни было глубоко погребено в душе, всегда восстанет из своей могилы. Эта мысль художественно выражена у Ницше в его «Могильной песне», где он говорит об образах и видениях своей юности, затмившихся потом в его душе. Приводим конец этой песни: «Да, во мне есть нечто неуязвимое, непередаваемое могиле, нечто взрывающее скалы; оно называется – моя воля... Да, ты для меня все еще – разрушитель всех могил: хвала тебе, моя воля! Только там, где существуют могилы, там есть и воскресение».

«Надежная» воля обеспечивает цельность природы, внутреннее единство всех сил и способностей души, так что в результате развития получается не только глубокосложная, но и гармоническая личность. Эту формировку личности

Ницше сравнивает с работой художника-ваятеля. «В человеке есть тварь и творец; в нем есть материя, нечто недоделанное, излишество, глина, грязь, бессмыслица, хаос, но в человеке есть также творец, ваятель, твердость молота».

Постоянное развертывание внутренней мощи, усложнение и углубление содержания духовной жизни поднимает личность все выше и выше к идеалу сверхчеловека. Высокое развитие «я» необыкновенно усиливает внутреннюю, творческую силу души. Личность становится «живым маяком несокрушимой жизни» (ein lebendiger Leuchtturm des unbesigbaren Lebens). Она сравнивается у Ницше с могучим кедром, распространяющим сильные зеленые ветви за пределы своего господства, задающим сильные вопросы перед ветрами и непогодами.

Теперь наступает момент, который у Ницше называется «великим полднем» (der grosse Mittag). «Великий полдень, это когда человек стоит на половине пути между животным и сверхчеловеком и празднует свой путь к западу, как высшую свою надежду, потому что это путь к новому утру». Теперь подходит время для обнаружения другой, еще более высокой добродетели в идеале сверхчеловека, имя которой – «Schenkende Tugend» (дарящая добродетель).

#### IV

В сочинениях, трактующих об этике Ницше, его учение о дарящей добродетели почему-то не подвергается специальному рассмотрению: в некоторых оно совсем обходится молчанием, в других если и затрагивается, то как-то вскользь и мимоходом. Между тем, по нашему мнению, это – пункт очень важный для надлежащего понимания и оценки идеала

сверхчеловека. Дело в том, что здесь мы наблюдаем незаметный переход мысли Ницше от индивидуализма к универсалистическим тенденциям.

Что такое дарящая добродетель?

В Also sprach Zarathustra изображению этой добродетели посвящается целая глава: «Von schenkenden Tugend». Здесь рассказывается, как ученики Заратустры подарили ему однажды посох, на золотой ручке которого змея обвилась вокруг солнца. Заратустра обрадовался посоху и сказал по этому поводу речь: «Скажите мне: каким образом золото достигло высшей ценности? Тем, что оно необычно и лишено полезности (*ungemein und unnutzlich*), и блестяще и кротко в блеске; оно всегда дарит себя. Только как подобие высшей добродетели достигло золото своей высшей ценности. Подобно золоту светится взор дарящего... Необычна и чужда пользы (*unnutzlich* – чужда утилитарности) высшая добродетель, светла и кротка она в своем блеске; дарящая добродетель есть высшая добродетель... Вы стремитесь, подобно мне, к дарящей добродетели. Ваша жажда заключается в том, чтобы самим сделаться жертвами и даянием, потому-то вы и жаждете собирать все богатства в душе своей. Ненасытно стремится ваша душа к сокровищам и всему драгоценному, потому что ненасытна и добродетель ваша в желании дарить. Вы притягиваете все вещи к себе и в себя для того, чтобы они обратно текли из родника вашего, как дары вашей любви».

Приведенный отрывок дает довольно ясное представление о сущности дарящей добродетели. Это есть вполне бескорыстное, чуждое всякой тени утилитарности или расчета (*unnutzlich*), стремление отдавать свое внутреннее богатство всякому, нуждающемуся в нем, чтобы и в других

была такая же полнота душевных сил. Стремление это возникает, как естественный результат процесса «самопреодоления» человека во имя идеал полноты творческих сил души. «Я учу вас о друге и об его переполненном сердце», – говорит Заратустра. – Я учу вас о друге, в котором стоит готовым мир, как чаша добра, о друге – творце, который всегда может раздарить готовый мир».

Полное и всестороннее раскрытие сил и способностей души рождает в человеке потребность расточать свое внутреннее богатство. Творческие проявления души неудержимо бьют через край индивидуального существования, и человек начинает искать того, кому он мог бы одарить от полноты своего богатства. Он испытывает в этот момент «великую душевную тоску».

Это психологическое состояние художественно воспроизводится у Ницше в главе: «Von der grossen Schusucht». Глава эта представляет собой разговор Заратустры с его собственной душой. Заратустра говорит своей душе о том, как он одарял ее всем, и она выростала пред ним подобно виноградному дереву. «О, душа моя, изобильна и тяжела стоишь ты теперь, – виноградное дерево с раздувшимся выменем и плотными, темно-зелеными гроздьями. О, душа моя, теперь нигде нет души, которая была бы любвеобильнее, пространнее и обширнее тебя!... О, душа моя, я дал тебе все, и руки мои опустели благодаря тебе; – а теперь! Теперь ты говоришь мне, смеясь и полная уныния: «кто из нас должен благодарить? – Не должен ли дающий благодарить за то, что берущий взял у него? Разве дарить не есть потребность (ist Schenken nicht eine Nothdurst)? Брать, не значит ли оказывать милость?» О, душа моя, я понимаю улыбку твоего уныния: чрезмерное богатство твое само простирает жаждущие руки!

Полнота твоя смотрит на шумящие моря и ищет, и ждет». Душа ждет виноградаря с алмазным ножом, ее великого избавителя.

Дарящий, подобно солнцу, излучает свою внутреннюю творческую энергию в окружающую среду. «У солнца научился я этому», – говорит Заратустра, – когда закатывается оно, богатейшее светило, золото сыплет оно в море из неистощимых сокровищниц своих, так что даже беднейший рыбак гребет золотым веслом». Покидая свое одиночество, в котором он совершал подвиг «самопреодоления», Заратустра обращается с такою речью к солнцу: «Смотри! Я пресыщен своею мудростью, как пчела, которая собрала чересчур много меда; мне нужно, чтобы ко мне протягивались руки. Мне хотелось бы одарять и наделять... Для этого я должен спуститься вниз (untergehen – закатиться), как делаешь ты вечером, уходя за море и неся свет в другой мир... Благослови переполненную чашу, чтобы пролилась из нее золотистая влага, разнося всюду отблеск твоей отрады».

Итак, психологическим коррелятом высокой интенсивности творческих сил души является их широкая экстенсивность, стремление к расширению сферы своего творческого влияния. Так получается у Ницше другое название для дарящей добродетели, именно – «властолюбие» (Herrschaft). В главе: «Von den drei Bosen» Заратустра так выясняет это новое наименование: «Властолюбие: но кто назовет это страстью (Sucht), когда высокое стремится вниз, к власти! Истинно, нет ничего болезненного и страстного (Suchtiges) в таком стремлении и схождении вниз! Чтобы одинокая высота не оставалась вечно одинокой и довольствующейся самой собой (dass die ein same Höhe sich nicht ewig vereinsame und

selbst begnuge); чтобы гора спустилась к долине и ветры вершины к низменностям: – о, кто нашел бы достойное имя для такого томления? – «Дарящая добродетель» – так назвал некогда это, не имеющее названия Заратустра». Здесь дарящая добродетель характеризуется с её внутренней субъективной стороны. Если, как мы видели выше с внешне-объективной стороны это есть дарение (Schenken) другим избытка своего внутреннего душевного богатства, то с субъективной стороны дарящая добродетель есть чуждое всякой низкой страсти влечение к расширению сферы своего творческого влечения. Это и называется на языке Заратустры властолюбием (Herrschaftsucht).

Если характеризовать «дарящую добродетель» Ницше в терминах современной нравственной философии, то соответствующим для нее там названием будет – добродетель «альтруистическая», поскольку ее объектом служит не собственное «я», а «я» другого: дарящий не замыкается в самом себе, но стремится одарить и другого.

Где же у Ницше другие виды альтруистической добродетели, например, сострадание, жалость?

Идеал сверхчеловека отрицает эти добродетели, но, – что очень важно отметить, – лишь постольку, поскольку они являются выражением слабости бесхарактерного, пассивного существа. Ницше ничего не имел против самого чувства сострадания, как способности понимать и чувствовать страдание других людей. Его Заратустра сам призывает о сострадании к «высшему человеку».

Взгляд Ницше на сострадание, как на добродетель, т.е. как на проявляющееся вовне нравственное чувство, нам думается, достаточно обрисовывается из следующих мест «Also

sprach Zarathustra». В главе: «о сострадательных» Заратустра говорит: «Всякая великая любовь преодолевает свое сострадание». В данном случае он понимает «любовь с видящим оком», которая воздерживается от сострадания для блага самого же ближнего, потому что тут же он говорит: «Если у тебя есть страдающий друг, то будь ложем успокоения для его страданий, но в то же время ложем жестким, походным ложем: так ты принесешь ему больше всего пользы». С другой стороны, Заратустра замечает: «Пусть будет твое сострадание угадыванием: чтобы ты знал наперед, хочет ли твой друг сострадания».

Дело в том, что не на всякого сострадание и жалость могут оказывать доброе и благотворное влияние. Иного они оскорбляют. Так, «самый безобразный человек» (der hassliche Mensch) был особенно благодарен Заратустре за то, что тот отнесся к нему не с состраданием, а с твердостью, даже суровостью. «Всякий другой, – говорит он, – бросил бы мне свою милостыню, свое сострадание и взглядом и словом. Но для этого я недостаточно еще нищий». Вот по каким побуждениям Заратустра советует не спешить с проявлением сердобольного чувства и проповедует: «будьте тверды» (werder hart), ибо, как замечает он в другом месте, – все творцы (активные личности) тверды.

Дарящая добродетель, по Ницше, есть высшая добродетель и, следовательно, венец и завершение процесса развития человека в сверхчеловеческий тип. Вслед за «закатом» (Untergehen) человека занимается «утренняя заря» – сверхчеловек. И Заратустра, говоря о «друге», готовом раздарить мир, стоящий в нем подобно чаше добра, называет его «праздником и предчувствием сверхчеловека».

Мы проследили все ступени восхождения человека к сверхчеловеку. Идя путем постепенных приближений, мы подходили все ближе и ближе к выяснению внутреннего содержания этого идеала. Теперь неясный прежде силуэт сверхчеловека Ницше становится для нас более рельефным, и мы можем формулировать уже в более полном и точнее определенном виде наше представление о сверхчеловеке, насколько этот идеальный тип Ницше вылился на страницах «Also sprach Zarathustra».

В сверхчеловеке Ницше созерцал благородное величие могучего творческого духа, в котором все высшие свойства человеческой природы получают полное развитие, исчерпываются все «великие возможности», созерцал красоту существа, всегда готового раздать всякому дары своего безмерно богатого духа.

Он окружил сверхчеловека своими любимыми образами и сравнениями: называет его «молнией из темной тучи человека», морем, в котором тонет «великое презрение». Он, говоривший о смерти всех богов, но в то же время томившийся жаждой религиозной веры, придал своему идеалу религиозную окраску, окутал сверхчеловека каким-то таинственным, мистическим светом. Сверхчеловек, по Ницше, – это не только цель человеческих стремлений, а более того: он – «смысл земли».

## V

Учение Ницше о сверхчеловеке не раз подвергалось обсуждению и критике. Отзывы получались до противоположности различные. Одни критики превозносили идеал сверхчеловека, другие, наоборот, резко осуждали его. Причину такого резкого разногласия можно, конечно, усматри-

вать прежде всего в различии мирозерцания у самих критиков, но, кроме того, есть, несомненно, и объективные причины подобного явления. Дело в том, что у Ницше нет систематического изложения учения о сверхчеловеке, а есть только афоризмы, рассеянные по разным местам его «Also sprach Zarathustra». Таким образом, это учение приходится восстанавливать черта за чертой, из отрывочных изречений Заратустры. При таком конструировании идеала сверхчеловека у одних критиков могли быть выдвинуты на первый план одни черты, у других – совершенно другие. И если критики не улавливали направляющих идей учения Ницше, то второстепенные черты ставились на место главных, и наоборот. Так появился тип поверхностных «ницшеанцев», которые ухватились за парадоксальные фразы Ницше о зле и добре и на основании их построили образ сверхчеловека, как олицетворения всего зла, какое только можно найти в человеческой природе. Другие приняли эту интерпретацию учения Ницше за подлинное и верное выражение его взглядов и на основании этого осудили и самого Ницше, и все его учение.

Другим обстоятельством, служащим немалой помехой в установлении правильного суждения об учении Ницше, является существование в нем противоречий. Их попадается так много и некоторые из них так явны и несомненны, что критик затрудняется из таких противоречивых элементов получить какое-нибудь определенное представление о сверхчеловеке.

По этим причинам имманентно-психологическая критика учения Ницше о сверхчеловеке получает преимущество пред всеми другими способами оценки его воззрений: она обеспечивает более правильную верность оценки, а также позволяет извлечь из учения Ницше все лучшее, какого

только в нем есть. Мы стараемся придерживаться именно этого рода критики.

Проф. Е. Трубецкой в своих статьях о философии Ницше, между прочим, замечает, что учение Ницше о сверхчеловеке есть свод всех внутренних противоречий учения Ницше вообще. Действительно, у Ницше встречается так много противоречий и непоследовательностей в мыслях, что они бросаются в глаза даже при поверхностном чтении его сочинений. Отрицая сначала и то, и другое, и третье, он в конце концов, сам того не замечая, приходит к утверждению всего того, что он только что отрицал. Процесс его мышления – это процесс постоянного восстановления того, что он незадолго пред тем с таким тщанием разрушал. И это на страницах одной и той же книги! Чем объяснить такое странное явление?

Мы объясняем его столкновением теоретических воззрений Ницше, навеянных современным атеизмом, а также аморализмом новейших теорий искусства, с практическими требованиями его глубоко нравственной натуры. Живое нравственное чувство постоянно стремилось воссоздать вновь то, что разрушал холодный рассудок, и все аморальные тенденции фактически разбились в прах перед этим властным требованием нравственной природы. Теоретические отрицательные взгляды так и остались поверхностным налетом, не оказав существенного влияния на характер положительного учения Ницше. С психологической точки зрения самое отрицание Ницше есть лишь реакция нравственного чувства на явления современной жизни и не выходит из пределов практического, морального кругозора. Даже когда Ницше, по-видимому, совершенно *in abstracto* рассматривается моральные понятия, и тут однако оказывается, что эти

понятия не освобождены в его сознании от известного конкретного содержания. Возьмем, для примера, его речи о сострадании. Есть много мест в «Also sprach Zarathustra», где Ницше горячо вооружается против сострадания, употребляя это слово без всякого определяющего эпитета. Читатель отсюда выносит такое впечатление, что Ницше высказывается вообще против всякого сострадания. Каково же оказывается его удивление, когда он через какой-нибудь десяток страниц встречается с речью Заратустры о сострадании к «высшему человеку». Очевидно, что это моральное понятие мыслится как в том, так и в другом случае не *in abstracto*, а *in concreto*, с определенным, но только различным содержанием, так что, собственно, одна форма сострадания отрицается в пользу другой: «сострадание против сострадания», как выражается в одном из своих сочинений сам же Ницше. Это выражение (*Mitleid wider Mitleid*) взятое в своей общей форме, может служить для объяснения и многих других противоречий, встречающихся в учении Ницше.

Остановимся на наиболее крупных противоречиях.

Критики обращают внимание на то, что Ницше в своем учении о сверхчеловеке отрицает категорию долга и, таким образом, упраздняет самую мораль. Устами Заратустры он говорит: «Кто же это великий дракон, которого дух не желает более называть господином и божеством? «Ты должен» – называется великий дракон. И в то же самое время этот же Заратустра проповедует: «Вашим отличием пусть будет послушание. Для хорошего воина «ты должен» (*du sollst*) звучит гораздо приятнее, нежели «я хочу». Живите жизнью повиновения». Чем объяснить это резкое противоречие, отрицание в одном месте и утверждение в другом? Для критика, стоящего на психологической точке зрения, указанное

противоречие легко объясняется. Ницше, как истый художник, мыслил всегда образами, конкретно, и потому понятие долга в его сознании никогда не является в виде голой абстракции, чистой категории, но всегда наполнено тем или другим содержанием. В первом из приведенных мест, очевидно, разумеется та форма нравственного долга, какую он фактически принимает в житейской морали, когда сама мораль принимает вид морали-узды, юридического кодекса, который знает только дозволенное и недозволенное, а не доброе и дурное. В этом случае, действительно, долг является для человека чем-то крайне тяжелым, давящим его. Помимо этого, на практике при внешне-юридическом взгляде на мораль, последняя часто принимает ригористический характер, подвергает осуждению невинные сами по себе инстинкты и влечения человеческой природы. Борясь с этой антинатуральной моралью, призрак которой ему виделся в христианской этике, Ницше, видимо, старается в своем учении провести мысль, что нравственный императив должен же иметь какие-нибудь психологические устои в природе человека. Их он усматривает, как мы видели выше, в «воле к мощи» (*Wille zur Macht*), к которой он сводит односторонне всю совокупность моральных поступков. Стремление к усилению в себе духовной мощи и является нравственным императивом в идеале сверхчеловека.

Таким образом, в учении Ницше снова выступает на сцену понятие долга, но только уже не в виде страшного дракона, а в виде требования, опирающегося на заложенные в человеке естественные стремления. Этот именно долг разумеется во втором из приведенных выше изречений Заратустры. И тут, значит, один долг противопоставляется другому долгу (*Pflicht wider Pflicht*, а вместе с тем и *Moral wider Moral*).

Критики учения о сверхчеловеке усматривают еще у Ницше противоречие в том, что он в одно и то же время учил об отсутствии прогресса в мире, о вечном повторении, возвращении всего, и вместе о прогрессивной эволюции человека в сверхчеловека. Идея сверхчеловека, по существу своему, есть идея прогресса, постепенного роста человека ввысь. Между тем, учение о вечном возвращении всех вещей, которое Заратустра проповедует наряду с идеалом сверхчеловека, напоминает теорию атавизма. Но в процессе эволюции атавизм есть явление регрессивное, возврат к пройденным уже ступеням развития. Он препятствует прогрессу, и если бы из случайного и единичного явления превратился во всеобщий мировой закон, то движение жизни вперед остановилось бы. Как же согласовать эти две, по-видимому, несовместимые доктрины: учение о сверхчеловеке и учение о вечном возвращении всех вещей, повторении?

Лихтенберже говорит, что идея вечного возвращения представляет собой одновременно и фундамент, и венец философии сверхчеловека, а другой критик, Риль, замечает, что идея сверхчеловека есть «провозвещение и видение» (*Verkündigung' und Vision*) идеи вечного круговорота жизни. Но те объяснения, которые присоединяют к своим словам и Риль, и Лихтенберже, страдают туманностью и неопределенностью. Лихтенберже, например, говорит: «Удивительная игра комбинаций, которая уже дала столько прекрасных результатов, создала человека и, быть может, в будущем создаст сверхчеловека. Я стану желать, чтобы слепому случаю удалось осуществить нечто более высокое, чем человек, нечто дивно-прекрасное. Я хочу, чтобы круг, в ко-

тором вечно вращается жизнь, превратился в самый блестящий, самый чудесный венец для человека, какой только мыслим и возможен».

Мы представляем дело так. Ницше по своей привычке писать отрывочными афоризмами, которые содержат, большей частью, только наброски мыслей без дальнейшего их развития, опускает промежуточные звенья, связывающие его различные суждения, так что многие, замечаемые у него противоречия, являются просто результатом недоговоренности. В данном случае Ницше, по-видимому, не досказал той мысли, что повторение идет не одинаковыми кругами, а концентрическими, радиус которых все увеличивается, – увеличивается внутреннее богатство и мощь творческого духа. В таком виде учение о «вечном кольце возвращения» теряет свой пессимистический характер и согласуется с отрадной для сердца Ницше идеей сверхчеловека.

До сих пор мы касались лишь формальной стороны учения Ницше о сверхчеловеке и старались объяснить с психологической точки зрения замечаемые у него критиками противоречия и непоследовательности. Перейдем теперь от этой формально логической стороны к материальной, – к оценке самого содержания идеала сверхчеловека.

## VI

Часто приходится слышать отрицательные суждения об этом идеале и очень редко – положительные, даже с теми или иными ограничениями и оговорками. Сверхчеловека обыкновенно представляют великолепным животным, существом узкосебялюбивым, жестоким и хищным. Говорят, что основное требование, выставляемое этим идеалом, именно – следование природным инстинктам человеческой природы, и не может привести к чему-либо другому, как только к такому

идеалу дикого, хищного зверя: Uebermensch на практике окажется олицетворением сатаны, прообразом антихриста.

Надо однако заметить, что выразители подобных взглядов опираются обыкновенно или на интерпретации сверхчеловека у так называемых ницшеанцев, или же на отдельные цитаты из Ницше, не принимая во внимание всего его учения целиком. Затем, со многими терминами, употребляемыми у Ницше, они соединяют, большею частью, совсем не тот смысл, какой они у него на самом деле имеют. Вследствие этого они переносят мысли Ницше в совершенно иную сферу идей чувств. Выше мы старались раскрыть подлинный смысл употребляемых у Ницше терминов «Selbstsucht», «Herrschaft», «hart», причем оказалось, что эти термины у него вовсе не имеют того отрицательно-морального содержания, какое обычно вкладывают в эти слова.

Из нашего изложения учения о сверхчеловеке можно ясно видеть, что следование «голосу здорового тела» вовсе не есть возвращение к животному состоянию, а наоборот – преодоление животного в себе. Ницше не проповедовал чувственной разнузданности. Он хотел только подчеркнуть, что этика не должна отрываться от природы и идти вразрез с жизненными инстинктами, принимая вид антинатуральной морали (Moral als Widernatur). При критике учения Ницше всегда нужно принимать во внимание тот реальный фон, на котором развивались его воззрения. Дело в том, что, проповедуя следование «голосу выздоровевшего тела», Ницше боролся против этического дуализма «презирающих тело». То обстоятельство, что грех часто находит для себя опору в телесных влечениях, побуждает их придавать физическим инстинктам отрицательную моральную ценность; самое направление страстей на греховные объекты располагает к

отождествлению страсти и греха. Вот против этих убеждений, возникающих на почве моральной практики, собственно, и направляется учение Ницше. Оно показывает, что если в «сердце страстей» вложена высшая идея, то последние могут превратиться в положительные моральные элементы. Так, страсть, известная под названием себялюбия, превращается уже во вполне моральную любовь к самому себе. Честолюбие принимает чистый вид «дарящей добродетели». Извращенные инстинкты могут быть, таким образом, оздоровлены под воздействием идеала,

«Когда-то ты, – говорит Заратустра, – обладал страстями и называл их дурными; но теперь ты обладаешь только своими добродетелями: они выросли из твоих страстей... И хотя бы ты был из рода вспылчивых или из сластолюбцев, или из изуверов, или из мстительных, в конце концов твои страсти сделались бы добродетелями, а твои демоны – ангелами». Под влиянием идеала, когда он становится принципом практической Деятельности, морального характера, вся грязь, которая осаживается на страстях, естественно, должна пойти на убыль. Поэтому-то Заратустра и называет сверхчеловека морем, в котором тонет пессимизм и «проповедников смерти», и «презирающих тело». «Разве ваша душа не есть нищета, грязь и жалкое Удовольствие? Действительно, человек – это грязный поток. Нужно быть морем, чтобы возможно было принять в себя грязный поток и не сделаться нечистым. Вот, я учу вас познавать сверхчеловека: он есть это море, в нем может потонуть ваше великое презрение». Грязные страсти уничтожаются или растворяются в идеальном сверхчеловеке.

Вот пред нами один из практических выводов учения Ницше о сверхчеловеке. Без сильных страстей человек, по

Ницше не может создать ничего великого. В своем облагороженном виде, т.е. когда они основаны на нравственных импульсах страсти способны стать движущими моральными элементами. Поэтому весьма важным представляется направление этой могучей психической энергии на осуществление высоких целей и задач жизни. Идеал сверхчеловека, вдвигая в свою сферу облагороженные страсти, тем самым получает преимущество перед идеалом узких ригористов, которые вместо того, чтобы призывать к невинности и чистоте чувства, налагают печать осуждения и проклятия на безобидные сами по себе влечения человеческой природы только потому, что ими так часто злоупотребляют в жизни.

Другой, не менее ценной стороной в идеале сверхчеловека является упрочение взгляда на нравственность, как на непрекращающееся никогда творчество добра. Ницше всей душой ненавидел тот нравственный квиетизм, который всю нравственную деятельность сводит к отрицательной стороне, к охранению себя от дурного, воздержанию от пороков. «Существуют такие, – говорит Заратустра, – которые сидят в своем болоте и так говорят из тростника “Добродетель значит – тихо сидеть в болоте. Мы никого не кусаем и уходим с дороги того, кто хочет кусаться”». Пассивные существа могут удовлетвориться такой добродетелью, которая оказывается лишь «ленивым состоянием их порока», по принятому выражению Ницше, но личность, богатая внутренней духовной силой, воспитанной путем самопреодоления, жаждет положительного добра. Больше жизни, движения, интенсивного творчества в области практической нравственной деятельности, – вот к чему в сущности призывает Ницше в своем

учении о сверхчеловеке. Вот почему для субъекта нравственной деятельности у него нет иного названия, кроме «созидающего» (der Schaffende).

Подчеркнув творческий, динамический характер добродетели, Ницше тем самым оказал несомненную услугу практической морали, так как выдвинул на сцену один из главных ее вопросов. При господстве квиетизма в моральной деятельности все великие нравственные принципы как бы окаменевают и не оказывают своего благотворного и живительного влияния на жизнь людей. Активная деятельность, по мнению Ницше, поддерживает постоянно в душе свежесть нравственного чувства, ставит преграду вторжению пошлости, которая загрязняет живые источники души.

Указанную особенность идеала сверхчеловека мы ставим в связь с тем, что этот идеал, созданный Ницше в параллель и противовес типу «последнего человека» (der Letzte Mensch), был углублен личными переживаниями Ницше, как художника-творца. Его «Also sprach Zarathustra», где содержится учение о сверхчеловеке, – это настоящая психология художника-творца. Здесь изображаются муки и страдания, горе и радости творчества. Будучи художником по самой натуре, Ницше дал своему идеалу не только художественное выражение, но и художественное истолкование. Идеал сверхчеловека – это нравственный идеал, раскрытый и выясненный из психологии творческого духа. Все добродетели этого идеала (их мы указали выше) имеют психологический эквивалент в переживаниях художника, когда он вынашивает в своей душе и создает в словах, звуках или красках прекрасное произведение искусства. Сопоставляя нравственную деятельность с художественно-творческой, Ницше

перенес на первую все лучшие черты, которыми характеризуется последняя. Те свойства чистоты, глубины и высоты, какими отличается душа художника в момент творческого вдохновения, отразились и на учении Ницше о добродетели.

Характерной особенностью этого учения является то, что оно совершенно лишено того духа утилитарности, которым в большей или меньшей степени проникнуто большинство современных этических учений. В последних нравственность оказывается не чем иным, как переряженной пользой, делом выгоды, расчета. Между тем, учение Ницше, по сознанию одного критика (Зиммель), отмечено печатью благородства (*Vornehmheit*). «Вы хотите еще вознаграждения, вы добродетельные? Вы хотите платы за добродетель и небо за землю, и вечность за ваше сегодня. Вы любите вашу добродетель, как мать – своего ребенка; но – когда было слышано, чтобы мать желала, чтобы ей платили за ее любовь?» Учение Ницше о «Дарящей добродетели», – этой бескорыстной благотворительности души, запечатлено духом, можно сказать, евангельской нравственности. В контексте таких, например, психических переживаний «дарящего», какие описываются в главе: «О великой душевной тоске» (выдержку из нее мы привели выше), становится понятной вся правда слов писания о том, что «блаженнее давать, нежели принимать». При том подъеме и расширении души, какими характеризуется это состояние, человек приближается к уразумению психологической возможности и естественности чувства любви даже ко врагам. Заратустра, покидая свое уединение, в котором он «собирал» свою душу, охвачен чувством какой-то безбрежной любви. «Как я люблю теперь каждого, к кому я могу обратиться с речью! Даже мои враги составляют мое

блаженство». Для души, богатой внутренними дарами, становятся совершенно чуждыми те низкие чувства, какие обуевают людей, страдающих душевной пустотой. «Спокойное око» дарящего «может без зависти взирать даже на величайшее счастье», а мелкие души, скромно обнимая свое маленькое счастье, при этом скромно косятся уже на новое маленькое счастье.

Чуждый духа утилитарности, идеал сверхчеловека лишен и эвдемонистической окраски. Большинство философских нравственных учений выставляет идеалом жизнь, полную счастья, наслаждения и совершенного довольства (эпикуризм, гедонизм и др.). По ним высшей целью нравственной деятельности является достижение максимального счастья, спокойствия душевного и телесного. Ницше всегда был далек от такого понимания высшей цели нравственности. «Гедонизм или пессимизм, утилитаризм или эвдемонизм, – все эти виды мышления оценивают вещи по удовольствию и страданию (ими приносимому), т.е. на основании совершенно побочных и второстепенных ощущений, и потому все это виды поверхностного мышления и наивности, и всякий, кто сознает в себе творческую силу и художественное понимание, может смотреть на них не иначе, как с усмешкой и даже жалостью». Приведенные слова ясно показывают, что именно непосредственные переживания Ницше, как художника-творца, побудили его исключить из своего идеала все, имеющее тень утилитаризма и эвдемонизма. Из нашего изложения учения Ницше о сверхчеловеке можно видеть, что стремящийся к этому идеалу стремится не к счастью, а к полноте своей внутренней духовной силы. Заратустра нигде не проповедует *dolce far niente*. Наоборот, он зовет в открытое море, где со всех сторон бушуют волны. «Вы должны быть

мореплавателями, отважными, терпеливыми. Море бушует: все в море. Ну что же! Вперед! Вы старые сердца моряков».

Ради «любви к дальнему» человек не должен бояться страдания и даже самой смерти. «В вашей смерти, – говорит Заратустра, – должен еще пылать ваш дух и ваша добродетель, как вечерняя заря над землей». Самое лучшее для него – это умереть в борьбе, расточивши великую душу, и он поет гимн умирающим «свободную смертью» (*der freie Tod*) за свой идеал.

Человек, по Ницше, постоянно должен преодолевать себя и, таким образом, подниматься все выше и выше, совсем не думая о счастье и наслаждении. «Я давно уже не стремлюсь к счастью, – говорит Заратустра, – я стремлюсь к своему творчеству». В другом месте он говорит: «Даже и не нужно хотеть наслаждения! Наслаждение и невинность самые стыдливые вещи. Обе не хотят, чтобы их искали. Их нужно иметь». Счастье само «приложится», как естественное следствие осуществления идеала внутренней душевной мощи, хотя бы и не в полной мере. Но в эти счастливые моменты для человека является искушение, – погрузиться в атмосферу счастья, отдаться покою и забыть свое дело постоянного самопреодоления. Поэтому он не должен стараться продлить наслаждение. Наоборот, ему следует отмахиваться от такого счастья, от этого изнеживающего, расслабляющего покоя. Превосходно описывается это состояние Заратустрой в главе: «О блаженстве против воли». «О, послеполуденное время моей жизни! О, счастье перед вечером! О, пристань в открытом море!.. Как недоверчиво отношусь я ко всем вам! Поистине, я похож на любящего, который не доверяет слишком бархатной улыбке... Прочь от меня, ты, блаженный час! С тобою пришло ко мне блаженство против воли (*die*

Seligkeit)». Такой антиэвдемонистический характер идеала сверхчеловека ставит его неизмеримо выше многих идеалов нравственной философии.

## VII

«Гораздо истиннее то, когда из собственного пламени рождается собственное учение, – говорит в одном месте Заратустра (Von den Priestern). Учение Ницше о сверхчеловеке родилось из пламени двух чувств, присущих его натуре, именно, чувства художника-творца и чувства человека с несомненным нравственным закалом души. Мы только что перечислили те пункты его учения, в которых, по нашему взгляду, сказалось благотворное влияние художественной стихии. Она много содействовала углублению этого идеала и совершенно парализовала носящиеся в современной моральной атмосфере веяния утилитаризма, гедонизма и эвдемонизма.

Надо однако заметить, что со стороны художественной стихии возможны и влияния, не совсем благоприятные для нравственного учения. Дело в том, что односторонняя, исключительно эстетическая точка зрения на поступки людей может повести к смешению моральных категорий, к сглаживанию и даже уничтожению коренного различия между добром и злом. Для современного, например, символического искусства каждое проявление души чисто и свято, если только оно могущественно. Оно знает только силу, с которой душа прорывается наружу, все равно, в добродетели или преступности. И у Ницше мы находим ярко выраженные черты именно такого эстетического взгляда. Он отождествляет все дурное со слабостью и неоднократно восхваляет

зло, когда оно обнаруживается в могучих, гигантских размерах. В основу своего идеала он положил эстетический критерий «нового» искусства – «волю к мощи», который, в качестве императива, может заключать в себе требование мощного, энергичного проявления одинаково как добра, так и зла. Отсюда становится понятным возникновение подозрений насчет моральной небезупречности учения Ницше. Однако фактически в идеале сверхчеловека этот критерий получил лишь морально-положительное применение, как частный случай. Здесь мы усматриваем корректив со стороны нравственного чувства, которое было глубоко заложено в душе автора «Also sprach Zarathustra». Ницше, как мы имели уже случай заметить, хотя и говорил, что он стоит по ту сторону добра и зла и вообще всякой морали, однако в действительности он стоял лишь за рубежом той формы нравственности, в какую она отливалась в современной жизни. Что же касается восхваления зла, то это не пошло у него дальше простого восхищения эстетика пред могуществом проявляющейся в некоторых видах его психической энергии. И когда он говорит, что «злейшее нужно для лучшего в сверхчеловеке», то он разумел именно ту сторону в нем, какую ценил в качестве эстетика, т. е. внутреннюю мощь и силу. Припомним здесь то, что мы говорили о страстях, которые в облагороженном виде становятся движущими моральными элементами. Эти страсти в идеале сверхчеловека являются энергией души, – энергией, освобожденной от своего морально-отрицательного определения. Его прельщала энергия зла, но не самое зло. В этом состояло его эстетическое заблуждение.

В пламени своего нравственного чувства Ницше только переплавил те моральные ценности, которые еще до него

были переоценены или даже обесценены житейской моральной практикой, выворочены наизнанку ложью и лицемерием современных «добродетельных» людей. С одной стороны, он показал, какое подчас жалкое и пошлое содержание прикрывается под именем таких добродетелей, как любовь к ближнему, целомудрие, сострадание, с другой стороны, он обновил потускневший в сознании современных людей моральный смысл таких понятий, как *Selbstsucht* (самолюбие) и *Herrschaft* (властолюбие). <...>

Но, как мы уже говорили, вредные влияния эстетического созерцания были парализованы участием в создании идеала нравственного чувства автора. Что же касается атеизма, то это только обратная сторона религиозного томления Ницше. Создавая сверхчеловека, он хотел найти эквивалент утраченной им веры в Бога. «Прежде говорили: Бог, когда смотрели на далекое море; но теперь я учил вас говорить сверхчеловек». Любопытно однако, что сам Ницше как будто сознается, что вера в сверхчеловека есть не эквивалент, а лишь суррогат религиозной веры. «Можете ли вы создать Бога? Так молчите же о всех богах! Но вы можете создать сверхчеловека». Здесь Ницше дает понять, что человек, оставаясь на эмпирической почве и посюсторонней, земной точке зрения, может будто бы создать только имманентный ему идеал гения, человекобога – *Ueberschmensch* и дальше его подняться не может. Верно, однако же, то, что сам по себе человек не может создать Бога с христианскими атрибутами. Здесь нужна вера в божественное Откровение. Если мы откинем предпосылки атеистического характера, то увидим, что антагонизм между двумя рассматриваемыми идеалами уже не так велик, как его представляют. Между ними есть

сходство в двух пунктах. Характерной чертой идеала сверхчеловека является то, что в нем подчеркивается ценность индивидуальной личности самой по себе, а затем основной задачей жизни ставится развертывание заложенных в человеке сил и способностей. Подобное же мы находим и в христианском идеале, в котором подтверждается бесконечное достоинство каждой души человеческой. Это раз. А затем христианство точно так же проповедует необходимость беспредельного совершенствования человеческого духа во всех отношениях. Но неизмеримое превосходство христианского идеала заключается в том, что он расширяет узко-земной горизонт нравственной философии Ницше: здесь не человеко-бог, а – Богочеловек Иисус Христос.

### **Фрагмент из романа Джека Лондона «Мартин Иден» (финал)<sup>49</sup>**

Жизнь была для Мартина Идена мучительна, как яркий свет для человека с большими 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

---

<sup>49</sup> Лондон, Дж. Мартин Иден / Дж. Лондон; пер. с англ. С. Заяцкого. – Кишинев, 1956. – URL: [http://az.lib.ru/l/london\\_d/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/l/london_d/text_0040.shtml)

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 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 угрожавшую ему опас-

ность. 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 забилось. 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 иллюминаторов. 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 волне. 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 непроизвольно, 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 наболевшими легкими. Хорошо, он испробует иной способ! Он глубоко вздохнул несколько раз. Набрал 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, проносились 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, последнее 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.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

Сильное влияние на литературный процесс, безусловно, оказали разнообразные социально-исторические процессы, происходившие на рубеже веков – это изменения в социальной сфере, урбанизация, промышленный рост, разного рода политические и классовые конфликты, рост рабочего движения, распространение реформистских и социалистических идей и т.д. Новые исторические реалии, открытия в различных областях знаний (Ч. Дарвин, З. Фрейд, К. Бернар, А. Эйнштейн и др.) обогатили тематику и проблематику художественных произведений (социальная фантастика Г. Уэллса, проблемные пьесы представителей «новой драмы», натуралистические романы братьев Гонкуров и Э. Золя и т.д.). Философские, психологические и социальные теории (О. Конт, И. Тэн, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, А. Бергсон, Г. Спенсер и др.) оказали влияние на эстетику писателей изучаемого периода.

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

Литературная панорама рубежа веков отличается исключительным разнообразием литературных жанров, форм, стилей – от традиционных до новаторских и экспериментальных. В целом художественно-эстетический опыт представителей литературы и культуры рубежа XIX–XX вв. богат и многообразен. Обращение к нему оправдано при изучении следующих периодов истории мировой литературы.

В данном учебно-практическом пособии представлены варианты практических занятий по курсу истории зарубежной литературы рубежа XIX–XX вв. Анализ текстов позволит глубже рассмотреть проблемы, которые авторы затрагивают в своих произведениях, обсудить разнообразные вопросы, связанные с поэтикой и стилем художников слова. Задания, предлагаемые студентам для выполнения, направлены на расширение кругозора, формирование компетенций, важных для будущего учителя литературы.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Адмони, В.Г.* Генрих Ибсен: Очерк творчества / В.Г. Адмони. – Ленинград, 1989.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия*: учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по специальности 021700 – Филология / под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – Москва: Academia; Санкт-Петербург: СПбГУ. Филол. фак., 2004. – ISBN 5-87594-018-2.

14. *История литературы США. Том 4*. Литература последней трети XIX века. 1865–1900. – Москва: ИМЛИ РАН, 2003. – ISBN 5-9208-0192-1.

15. *История литературы США. Том 5*. Литература начала XX века. – Москва: ИМЛИ РАН, 2009. – ISBN 978-5-9208-0319-1.

16. *Кассу, Ж.* Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу. – Москва, 1999. – ISBN 5-250-02668-0.

17. *Косиков, Г.К.* Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» / Г.К. Косиков. – URL: [http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka\\_Kosikov\\_Baudelaire.htm](http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Baudelaire.htm)

18. *Литературный гид: Шарль Бодлер – 200 лет* // Иностранная литература. – № 7. – 2021. – ISBN 0130-6545.

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

20. *Пескова, Я.А.* Роль символов в стихотворении Воля Верлена «Лунное сиянье» / Я.А. Пескова, Е.С. Седова // Язык. Культура. Коммуникации. – 2016. – № 1. – ISSN 2410-6682. – URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/398>

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

22. *Пузиков, А.И.* Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузиков. – Москва, 1981.

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

24. *Савельев, К.Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография / К.Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2007. – ISBN 5-867-815-28-5.

25. *Савельев, К.Н.* Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» / К.Н. Савельев // Проблемы культурологии, философии и искусствоведения. – 2007. – № 1. – С. 141–147. – URL: [http://www.zpu-journal.ru/zpu/2007\\_1/Saveliev/22.pdf](http://www.zpu-journal.ru/zpu/2007_1/Saveliev/22.pdf)

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

27. *Седова, Е.С.* Театр У. Сомерсета Моэма в контексте развития западноевропейской драматургии конца XIX -

первой трети XX вв.: автореф. дис... канд. филол. наук 10.01.03 / Седова Е.С.; Уральский гос. ун-т. - Екатеринбург, 2010. - 23 с.

28. *Седова, Е.С.* Проблема типологии драматургии С. Моэма и Б. Шоу / Е.С. Седова // *Мировая литература в контексте культуры*. – 2011. – № 6. – С. 97–103.

29. *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. – ISBN 978-3-659-14423-3.

30. *Седова, Е.С.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учебно-методическое пособие / Е.С. Седова. – Челябинск, Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-тет, 2016. – 238 с. – ISBN 978-5-906777-82-9.

31. *Седова, Е.С.* История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учебно-методическое пособие / Е.С. Седова. – Челябинск, Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2022. – 242 с. – ISBN 978-5-907611-72-6.

Учебное издание

***СЕДОВА ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА***

**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

**УЧЕБНО-ПРАКТИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ**

ISBN 978-5-907611-89-4

Работа рекомендована РИС ЮУрГГПУ  
Протокол № 28, от 2023 г.  
Издательство ЮУрГГПУ  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69  
Редактор Л.Н. Корнилова  
Технический редактор Н.А. Усова

**Подписано в печать 14.06.2023**

Формат 60\*84 /16

Объем 12,21 усл. п. л. (7,6 уч.-изд. л.)

Тираж 100 экз. Заказ №

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