

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
Центр теории и истории культуры
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)
Отделение гуманитарных наук Русской секции
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
Центр тезаурологических исследований

Вл. А. ЛУКОВ

ФРАНЦУЗСКИЙ
НЕОРОМАНТИЗМ

Монография

Москва
2009

**Работа выполнена при поддержке РГНФ
(проект № 09-04-93817 /К)**

**Луков Вл. А. Французский неоромантизм: Монография.
— М., 2009 — 102 с.**

В монографии доктора филологических наук профессора Вл. А. Лукова представлен неоромантизм во французской литературе как масштабный культурный феномен рубежа XIX–XX веков. Концепция неоромантизма строится на его характеристике как конкретного литературного течения и как широкого литературно-художественного движения (включающего в себя, помимо неоромантического течения, такие явления, как символизм, эстетизм и т. д.).

Книга предназначена для широкого круга читателей – филологов, культурологов, студентов, преподавателей и всех, интересующихся французской литературой.

Рецензенты:

*доктор философии (PhD), кандидат филологических наук,
академик МАН (IAS, Инсбрук)*

Н. В. Захаров (МосГУ)

*доктор филологических наук, профессор,
академик МАН (IAS, Инсбрук)*

В. П. Трыков (МПУ)

© Вл. А. Луков, 2009.

ВВЕДЕНИЕ

Неоромантизм — одно из самых знаменательных и вместе с тем трудноопределимых явлений в художественной культуре Франции. Оно получило развитие и в других странах Европы, затронуло также Россию, США и ряд других регионов планеты, в которых сильно влияние европейской модели культуры на рубеже XIX–XX веков, открывающем новейшую историю человечества. Мы предполагаем не только рассказать о неоромантизме во французской литературе, но и о том культурном контексте, в котором он развивался, о диалоге, в который он вступал с другими направлениями в искусстве, развивавшимися как во Франции, так и в других странах. Иначе говоря, сквозь призму французского неоромантизма предстанет (конечно, только в контурах) весь неоромантизм как некое художественное и эстетическое целое для того, чтобы сделать обобщенные выводы о его содержательных контентах и формальных конструктах, генезисе и функциях, высших достижениях и внедрении в культуру повседневности.

К неоромантизму в разных источниках относят Э. Ростана и раннего Р. Роллана, Р. Киплинга и А. Конан Дойла, Г. фон Гофмансталя и Р. Хух, иногда О. Уайльда и Дж. Лондона, раннего М. Горького, он обнаруживается не только в литературе, но и в театральном искусстве, живописи, архитектуре, скульптуре, музыке, дизайне, а при желании можно говорить о неоромантизме в политике, экономике, философии, так что сфера применения термина никак не ограничивается художественной литературой. Имея все это в виду, мы все же будем говорить в этой работе о литературных (и отчасти театральных) явлениях, хотя изучение проблемы писателя (как проблемы теоретической) будет нас выводить на эти общекультурные горизонты эпохи.

ГЛАВА 1

НЕОРОМАНТИЗМ

КАК ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТЕЧЕНИЕ

§ 1. Неоромантизм: явление и термин

В неоромантизме проявились фундаментальные особенности переходного периода (каковым, несомненно, был рубеж XIX-XX веков). Среди них в первую очередь нужно выделить следующие: мозаичность картины литературной жизни, множественность направлений, течений, школ, отсутствие магистрального направления, открытость границ различных художественных систем, множественность влияний и традиций, расширение литературной «географии» (включение в европейский литературный процесс литературы Скандинавии, славянских народов, «возвращение» итальянской и испанской литературы и др.), широкое распространение пред- и постсистем художественного творчества.

Неоромантизм как раз и представляет собой такую постсистему, причем окруженную ореолом родственных явлений. Мы предполагаем часть работы посвятить характеристике этого неоромантического ореола, придавая избранному образу терминологическое значение.

И сам неоромантизм, и его ореол внешне выглядели как возрождение классического романтизма начала XIX века и в классических, и в неклассических формах. Новый интерес к романтическому герою — исключительной, загадочной личности, герою и гению, живущему не в соответствии с социальными обстоятельствами, а вопреки им, а также тяготение к ярким, неординарным сюжетам, экзотическому хронотопу, так же как возрождение ряда романтических жанров и принципов искусства, казалось бы, свидетельствовали о реанимации романтизма после длительного периода его упадка, отступления на периферию художественной жизни под натиском реализма. Наиболее привлекательной чертой этого обновленного романтизма представлялся его оптимистический пафос, особенно на фоне распространившегося пессимизма, который затронул и сферу литературы. Но близость неоромантизма к романтизму по духу и формам приводила к утрате едва ли не главного эстетического принципа, провозглашенного романтиками: «Прекрасно то, что но-

во». И писателей, обратившихся к опыту своих предшественников, их оппоненты стали называть эпигонами, ретроградами, консерваторами, в то время как романтизм ассоциировался в первые десятилетия XIX века с «либерализмом в искусстве» (формулировка В. Гюго). В понятии «неоромантизм» такой скрытый смысл присутствует (как и в понятиях «неоклассицизм», «неореализм», «неоавангардизм» и т. д.).

Термин «неоромантизм» появился еще в конце XIX века (Д. Мережковский, Г. фон Гофмансталь и др.) и ко второй половине XX века в той или иной мере утвердился в русском, немецком, английском, американском литературоведении. Если говорить об отечественной науке, пик интереса к этому явлению приходится на 70-е — начало 80-х годов. Более всего это заметно в исследованиях англичан. Так, в книге М. В. Урнова «На рубеже веков: Очерки английской литературы (конец XIX — начало XX в.)» целая глава была посвящена направлениям в неоромантизме (М., 1970). Раздел о неоромантизме есть и в «Истории английской литературы» Г. В. Аникина и Н. П. Михальской (первое изд.: М., 1975). Позже появилось несколько интересных работ, в которых уточнялись теоретические аспекты неоромантизма на материале английской литературы, некоторых других литератур.

Актуален вопрос о месте неоромантизма как художественного явления в литературном процессе. Неоромантизм выступает как движение, противостоящее реализму, что в прошлом не раз приводило к смешению неоромантиков с декадентами (С. А. Венгеров, Ф. П. Шиллер и др.). Такой взгляд в отечественном литературоведении отвергнут, но по-прежнему еще нет достаточно полных исследований, которые бы вскрыли взаимоотношения неоромантизма с другими литературными направлениями, течениями и школами. Анализ неоромантического движения еще не занял соответствующего места в обобщающих трудах по теории и истории литературы.

В последнее десятилетие к неоромантизму вновь проявляется известный интерес, но исследований в этой области еще мало. Одной из существенных причин недостаточного внимания литературоведов к неоромантизму является сохраняющееся представление о его эпигонском характере по отношению к романтизму, что вытекает из неуточненных представлений о теории и художественной практике неоромантиков. Неоромантизм связан с традициями ро-

мантизма, но возникает в иную историческую эпоху и основан на иной концепции мира и человека. Именно так действует принцип «тени» в литературном процессе.

В нашем понимании термином «неоромантизм» следует обозначать «тень» романтизма и позднеромантические тенденции, возникшие в последней трети XIX века в литературе целого ряда стран Европы и Америки как эстетический и этический протест против дегуманизации личности и как реакция на натурализм и крайности декадентства.

Понятие «тени» введено известным исследователем И. В. Вершининым в ходе разработки проблем предромантизма в книге «Чаттертон» (СПб., 2001): «Думается, можно говорить о предромантизме как «теневого эпохе», развивавшейся весь XVIII век параллельно с эпохой Просвещения, отмеченной стабильностью. На рубеже XVIII–XIX веков переходные явления (предромантизм) начнут доминировать, а будущие стабильные явления (романтизм, реализм) составят «теневую эпоху». Вообще, очевидно, доминирующему явлению, дающему название эпохе (периоду) литературы соответствует не одно, а множество иных, тоже по-своему эпохальных явлений. Так, в XVIII веке можно выделить и такую «теневую эпоху», как рококо.

Идея «тени» окажется, вероятно, плодотворной и в области жанров. В английской литературе XVIII века, например, обнаруживается явное доминирование романа. Поэтические жанры становятся, в таком случае, «теньевыми». Это очень важно для понимания особенностей литературного процесса рассматриваемого времени: ведь «теньевые» жанры, оказываясь на периферии общественного внимания, позволяют значительно шире экспериментировать. (...)

Наконец, идею «тени» следовало бы применить и для характеристики персоналий, корректируя представление о маргинальных писателях».

Исследователь справедливо отмечает, что «тень» — это скорее образ, чем термин. Однако использование этого понятия может заметно расширить применимость концепции переходности в литературе и культуре.

Отметим, что специфика предмета исследований И. В. Вершинина заставила его остановиться на тех случаях, когда «тень» отбрасывается из будущего в прошлое: предромантизм — в

определенных отношениях «тень» будущего романтизма. Пример неоромантизма позволяет дополнить эту концепцию: «тень» может быть отброшена и из прошлого в будущее. Возможно и наложение «теней», как в драматургическом творчестве французского неоромантика Э. Ростана (а также А. де Борнье и др.), когда заметно и «пост-влияние» классицизма. В этом ракурсе концепция «тени» может соединиться с постмодернистской теорией «интертекстуальности», правда, если мы будем рассматривать только проблему текста.

Часто неоромантические тенденции проявлялись стихийно, неосознанно, в большинстве случаев они переплетались с художественными принципами различных направлений конца XIX — начала XX веков. Поэтому неоромантизм невозможно определить как особое «направление». Отдавая себе отчет в условности избранной терминологии, мы, в соответствии с историко-теоретическим подходом, в дальнейшем употребляем понятие «неоромантическое течение» для обозначения неоромантизма в узком смысле (то есть в тех случаях, когда есть основания говорить об особой, неоромантической по своему характеру, эстетике и поэтике, например у Э. Ростана, Р. Л. Стивенсона, Р. Хух и др.) и термин «неоромантический ореол» для обозначения неоромантизма в широком смысле (как совокупности художественных явлений, родственных неоромантизму).

Неоромантизм, будучи тесно связан с романтизмом, возникает в иных социокультурных условиях и, следовательно, несет в себе новые черты. В различных странах эти новые черты неодинаковы.

§ 2. Неоромантизм: течение в литературе Франции

Во Франции термин «неоромантизм» используется редко, чаще говорится о «возрождении» романтизма». Наиболее последовательно такой подход отразился в концепции, утверждавшей, что все французские писатели, в том числе и натуралисты, являются романтиками. Эта концепция появилась в конце XIX века и получила дальнейшее развитие в известном труде Мориса Сурио «История романтизма во Франции» (Париж, 1927).

В конце XIX века складывается и другая тенденция: называть термином «романтизм» все антинатуралистические движения в их совокупности. Такой точки зрения придерживался в своей «Книге масок» Реми де Гурмон, употреблявший слова «романтизм» и «сим-

волизм» как синонимы. Однако по некоторым пунктам программа символизма, изложенная Реми де Гурмоном («стремление ко всему новому», «тенденция передавать только те черты, которые отличают одного человека от другого», требование использования верлибра), резко расходятся с позициями французских неоромантиков.

Многие французские исследователи, наоборот, суживают рамки неоромантического движения, определяя его в терминах «поэтический театр» («*théâtre des poètes*» — Ж. Эрнест-Шарль), «драма в стихах» («*drame en vers*» — Р. Думик, «*théâtre en vers*» — Э. Робише), «патриотическая» и «романтическая драма» («*drame patriotique*», «*drame romantique*» — Л. Левро). Во всех этих определениях литературному движению дается жанровая характеристика, при этом рамки его ограничиваются практически одним жанром. В данных терминах отразилась особенность французского неоромантизма, развивавшегося наиболее успешно в области драмы.

В то же время среди французских неоромантиков есть авторы, свободно владеющие многими жанрами (Ж. Ришпен), а также преимущественно поэты (Т. де Банвиль), прозаики (Ален-Фурнье). Неоромантизм проявился не только в области литературы, он сказался в музыке (Ш. Гуно, Ж. Бизе и др.), в театре (крупнейшие представители — К. Б. Коклен, С. Бернар).

На основе этого мы в своей работе применяем по отношению к изучаемым неоромантическим явлениям не узкожанровые определения, распространенные во французском литературоведении, а термин «неоромантизм», характеризующий сущность художественных явлений с точки зрения эстетики и поэтики, концепции мира, человека, искусства и стилистики. В данном отношении мы рассматриваем неоромантизм как новую модификацию романтизма, возникшую в новых общественных условиях конца XIX века и оформившуюся в борьбе литературных направлений этого периода.

Социальные, а также в большой мере эстетические взгляды французских неоромантиков складывались в последней трети XIX века под влиянием значительных социальных процессов, политических движений, крупных событий общественной жизни. Монополизация всех сфер производства становится решающим фактором французской экономики. Захват Туниса, Вьетнама, экспансия в Центральную и Западную Африку и т. д. укрепляют колониальную систему и милитаристский дух III Республики. Вывоз капитала из стра-

ны приобретает настолько широкий размах, что в первые годы нового века Франция предстает образцом «государства-рантье» (наряду с Голландией и Англией).

Коррупция в правительстве и финансовых кругах создала условия для злоупотреблений, раскрытие которых превращалось в национальные политические скандалы, обострившие и без того неустойчивую политическую обстановку в стране. Крупнейшие из этих скандалов — «Панама» и «дело Дрейфуса» — были использованы самыми реакционными силами для наступления на демократические права и свободы даже в том урезанном варианте, в каком они существовали после выборов 1877 г.

Расследование причин краха акционерной компании Панамского канала (1888 г.), отразившегося на полумиллионе вкладчиков, обнаружило финансовые махинации и взяточничество, в которых были замешаны министры, сенаторы, депутаты и другие высокопоставленные лица .

Еще более значительный общественный резонанс вызвало раскрытие политического шпионажа в высших военных и правительственных сферах. Скандал, получивший название «дело Дрейфуса» (1894–1906 гг.), был использован реакцией в качестве повода для новой атаки на демократические свободы.

Как было сказано выше, французский неоромантизм, наряду с некоторыми другими литературными направлениями и течениями, возникает как реакция на дегуманизацию общественной жизни. Однако в ходе литературной борьбы неоромантики ищут свою позицию, вырабатывают особую концепцию мира. Они утверждают единство обыденного и возвышенного, мечты и действительности, их утопическая программа преобразования общества предусматривает изменение мировосприятия каждой отдельной личности.

Эта идея является развитием концепции Виктора Гюго о сосуществовании противоположностей. В знаменитом «Предисловии к «Кромвелю» (1827) Гюго писал: «...Реальность возникает из вполне естественного соединения двух форм: возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме так же, как они сочетаются в жизни и творении, ибо истинная поэзия, поэзия целостная заключается в гармонии противоположностей». Гюго, в отличие от неоромантиков, видит в гротеске «средство контраста», но он уже предвосхищает свойст-

венное им стремление к синтезу, взаимопроникновению противоположностей.

В данном отношении особенно ярко выявляется роль Гюго как писателя, стоявшего у истоков французского неоромантизма. Его творчество явилось связующим звеном между эпохой романтизма в литературе начала XIX века и активизацией романтических тенденций в конце столетия. Некоторые идеи, развитые неоромантиками, были заложены уже в раннем творчестве Гюго.

Возвращение Виктора Гюго в театр в 1869 г. указывает на то, что писатель почувствовал возможность возродить романтическую драматургию. Созданная им в этом году историческая драма «Торквемада» непосредственно предваряет, а в некоторых отношениях и формирует неоромантическую концепцию мира. В лице великого инквизитора Торквемады предстает злодей, не сознающий своего злодейства. Его толкает на преступление ложное представление о противопоставленности духовного мира миру материальному. В образе Франциска Паоланского, выступающего с проповедью созерцания, невмешательства в жизнь, Гюго разоблачает иное заблуждение. Остро сатирически изображает драматург и папу Александра VI, не верящего в бессмертие души и видящего единственный достойный человека способ существования в непрерывном наслаждении. Следовательно, Гюго выступает против такого представления о мире и такого типа личности, против которых направлена неоромантическая концепция. Однако в драме Гюго нет носителей позитивной программы, не разработан тип активного героя.

В произведениях неоромантиков утрачивается остро критический характер идей Гюго, позитивная программа приобретает подчеркнута утопические черты. Согласно неоромантическому взгляду на мир, все идеальные ценности можно обнаружить в обыденной действительности при особой точке зрения наблюдателя, иными словами, если смотреть на нее сквозь призму иллюзии.

На творчество многих французских неоромантиков можно распространить характеристику, данную Анатолем Франсом творчеству одного из первых французских неоромантиков Теодора де Банвиля: «...прекрасное не вытекало для него из внутренней природы сущего в гармонии идей — для него это было искусно сотканное, наброшенное на реальность покрывало, под которым было скрыто ложе и стол Кибелы» (очерк «Теодор де Банвиль»). Для Банвиля, как

и для других неоромантиков, характерна подмена глубокого анализа противоречий действительности созданием собственного поэтического мира, где эти противоречия сглаживаются и где действительность предстает в условных, приукрашенных формах.

Стремление к созданию особого поэтического мира объясняет, почему драматурги-неоромантики так часто обращаются к жанру «поэтической драмы». Драма в стихах оказывается наиболее адекватной формой выражения условно-поэтического восприятия действительности, свойственного неоромантикам. Создание особого поэтического мира позволяет удовлетвориться иллюзией в исследовании мира реального. «Воинствующая иллюзия» становится отправной точкой для формирования неоромантического взгляда на мир. Это проявляется, например, в творчестве того же Банвиля, что отмечено в очерке А. Франса: «Теодор де Банвиль, может быть, меньше всех остальных поэтов думал о природе вещей и условиях бытия живых существ. Обусловленный полным незнанием законов природы, его оптимизм был совершенным, непоколебимым».

То же стремление подменить реальность иллюзией зафиксировано в одноактной стихотворной комедии неоромантика Л. Марсолло «Повязка Психеи» (1894). Повязка, которую Амур заставляет Психею надеть на глаза, должна не только скрыть от нее божественного возлюбленного, но научить ее жить одной мечтой:

Амур.
Непобедимое стремленье
Все знать, все видеть, все понять,
Анализировать все, все, до отвращения,
Не наслаждаться — рассуждать.
Оно, усталости не зная,
Все глубже ищет разгадать
И, счастье правдой убивая,
Вселенной хочет обладать.
Но дай тебя спасти от горя,
Спасти от рокового зла:
Надень повязку ты, не споря,
Чтоб ты увидеть не могла.
(Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник)

Сняв повязку, Психея навсегда разрушает романтический мир своей мечты.

Однако для неоромантиков характерно стремление не отрывать вымышленный поэтический мир от реальности, выдавать иллюзию за действительность. Это стремление находит свое выражение в главной особенности неоромантического историзма — синтезе истории и легенды.

Неоромантик Ф. Коппе в большинстве своих пьес точно указывает время и место изображаемых событий. Так, в драме «Северо Торелли» действие происходит в Пизе в 1494 г., в «Якобитах» изображена Шотландия 1745-1746 гг., в «Скрипаче из Кремоны» — Кремона 1750 г. и т. д. Однако изображаемые события в большинстве случаев являются плодом фантазии, условной стилизацией изображаемой эпохи.

В неоромантической пьесе М. Замакоиса «Шуты», в которой указана точная дата действия — 1557 г., сюжет предельно условен и никак не связан с этой датой. Сам смысл соединения истории с легендой утрачен. Замакоис, подражая в «Шутах» роستانовскому «Сирано де Бержераку», уловил лишь внешнюю сторону синтеза истории и легенды. У Ростана этот синтез несет определенное содержание, исследованию которого посвящен ряд страниц настоящего исследования.

Создание поэтического мира во многих случаях является не самоцелью, а способом поместить в соответствующую обстановку весьма условного неоромантического героя. Несомненно, проблема героизма и героической личности — главная проблема французского неоромантизма. Она возникает уже в первых значительных произведениях этого течения, появившихся в конце 60-х годов XIX века, — драме А. де Борнье «Дочь Роланда» и исторической драме В. Сарду «Родина!». Борнье решает проблему героического через создание высоконравственных характеров, широко используя традиции Корнеля, Сарду — через героическую ситуацию.

Оба эти пути были восприняты неоромантиками, однако главным стал путь создания высоконравственных характеров. Особое внимание неоромантики уделяли самому процессу формирования такого характера. И если в отдельных случаях отказ от греховной жизни во имя моральных идеалов не мотивирован («Сын Аретино»

А. де Борнье), то чаще встречается мотивировка «обращения» грешника вспыхнувшим в нем чистым чувством любви. Таковой предстает развращенная светской жизнью Сильвия, изменившаяся под влиянием любви к странствующему певцу Зонетто («Прохожий» Ф. Коппе), знатная патрицианка Фламмеола, через любовь к христианину Иоанну обращающаяся в христианство («Мученица» Ж. Ришпена) и т. д.

Разрабатывая эту тему, неоромантики зачастую вступают в полемику с другими направлениями и течениями. Так, в пьесе Ф. Коппе «Две скорби» взята схема персонажей, типичная для развлекательной драматургии, — «любовный треугольник». Но у Коппе сюжетная схема приобретает драматическое звучание: две женщины спорят о своей любви к только что умершему поэту. Они примиряются, поняв, что обе по-настоящему любили поэта. Таким образом, двусмысленность ситуации не умаляет нравственной высоты обеих героинь.

Но тот же Ф. Коппе в комедии «Свидание» лишает любовь способности возвышать чувства, отдавая эту способность искусству, природе и т. д.

Важнейшей особенностью высоконравственного неоромантического характера является его тесная связь с патриотической темой. Уже в драмах «Дочь Роланда» А. де Борнье и «Родина!» В. Сарду эта связь ясно обнаруживается. Исторические условия 1870-х годов закрепляют обращение неоромантиков к патриотической теме, в решении которой некоторые из них не избегают национализма.

Сложное переплетение патриотических и националистических мотивов в творчестве неоромантиков является отражением состояния общественной психологии во Франции этого периода. Страна терпит поражение во франко-прусской войне и вынуждена согласиться на утрату по Франкфуртскому договору Эльзаса и Восточной Лотарингии, выплату в трехлетний срок контрибуции в 5 млрд. франков. Буржуазное правительство, вступившее в союз с пруссаками для подавления Парижской Коммуны, сбросило на время маску национализма. Однако после разгрома Парижской Коммуны официальные круги искусственно раздувают националистические реваншистские настроения, часто искажающие истинный патриотизм. Усиливается установка на героизацию буржуазии.

В литературе появляется искусственный героизм, характерный, например, для драм Ф. Коппе «Северо Торелли» и «За корону». В обеих драмах проблема героизма сводится к лжефилософскому вопросу о праве на отцеубийство.

Изображение героизма как христианского милосердия предстает в посвященной Парижской Коммуне стихотворной драме Ф. Коппе «Отче наш». Описывая разгром Коммуны, драматург дегероизирует и коммунаров, расстрелявших невинного священника, и версальцев, преследующих и убивающих коммунаров. Истинной героиней предстает сестра расстрелянного аббата Роза, которая, ненавидя коммунаров, спасает одного из них, руководствуясь христианской идеей добра и милосердия.

Изображение личности, совершающей героические деяния, становится основой для сближения неоромантизма и неоклассицизма. Соединение классицистических и романтических принципов обнаруживается в творчестве Анри де Борнье, Теодора де Банвиля, Жака Ришпена (сына), примыкающего к неоромантизму Катюля Мендеса и других драматургов.

Неоромантики культивируют и иное представление о героизме — как внутреннем свойстве, которое может не проявляться в конкретных героических поступках. Такое понимание героизма ярко выражено в новелле Жана Ришпена «Дон Хозе Храбрый», включенной в сборник «Испанские рассказы». Дон Хозе совершает все свои героические поступки во сне, в то время как в обычной жизни он ничем не примечателен. Новелла заканчивается фразой, носящей программный для ряда неоромантиков (среди которых и Эдмон Ростан) характер: «Сид, вероятно, не был так храбр, как Дон Кихот».

Эта концепция в значительной степени определила типы характеров в неоромантических по существу драмах Ромена Роллана «Людовик Святой» и «Аэрт», в которых можно найти ряд общих типологических черт с «Принцессой Грезой» и «Орленком» Ростана. Однако уже в этих ранних произведениях Р. Роллан ставит проблемы, не свойственные французским неоромантикам. Достаточно сравнить три пьесы — «Северо Торелли» Ф. Коппе, «Орленок» Э. Ростана и «Аэрт» Р. Роллана, чтобы увидеть, что при общности черт главных героев («гамлетизм») фон пьес различен. Изображая поднявшийся на восстание народ, Роллан видит в нем силу, способную изменить общество. Его идеал — личность, опирающаяся на

народ, в то время как у Ростана опорой личности выступает светское общество, а у Коппе личность выступает в полном одиночестве.

Слабая связь Роллана с неоромантическим движением проявляется и в том, что, придя в это движение одним из последних, он покидает его рамки одним из первых, уже в начале 1900-х годов обрушиваясь с резкой критикой на творчество главы французских неоромантиков Эдмона Ростана.

В целом французский неоромантизм как самостоятельное течение представляет собой весьма амфотное явление. Неоромантики стремятся занять, часто инстинктивно, среднее положение между натурализмом и символизмом, отвергая как нигилизм первого по отношению к духовному началу, так и нигилизм второго по отношению к материальному миру.

Ослабевает острота критического отношения к действительности, свойственная Виктору Гюго; неоромантики в своем большинстве стоят на официальных или умеренно-либеральных позициях, их творчество, как правило, не противоречит правительственному курсу (не случайно ряд неоромантиков был избран в Академию, среди них А. де Борнье, Ф. Коппе, Э. Ростан, Ж. Ришпен).

Наконец, утрачивается определенность романтической эстетики, характерной чертой творчества неоромантизма становится эклектизм художественных принципов. Характерный для романтизма начала XIX века пафос нового исчезает. Вместо лозунга разрушения традиций и канонов появляется стремление к возрождению традиций искусства прошлых эпох.

Однако к 90-м годам XIX века вырисовывается общий характер неоромантизма как этико-эстетического протеста против антигуманного общественного строя, упадочной позитивистской философии, натурализма и декадентской литературы. При этом мотивы этического протеста зачастую доминируют над протестом эстетическим (А. де Борнье, Ф. Коппе и др.). В этом проявляется характерная черта именно французского неоромантизма, делающая ряд произведений излишне дидактичными, морализаторскими.

Для французского неоромантизма характерна также разработка проблем патриотизма, героизма (часто в официальном понимании), интерес к яркой личности. В создании особого типа романтического героя можно видеть главный вклад неоромантиков в разви-

тие литературы. Жанровые рамки рассматриваемого движения весьма ограничены. Главный жанр — поэтическая драма, написанная александрийским стихом.

Таковы основные черты французского неоромантизма, какими они сложились ко времени выступления в литературе Эдмона Ростана. В его творчестве неоромантизм получил наиболее полное выражение. Ростан сумел выйти за рамки эпигонства, сформулировал и художественно воплотил программу неоромантизма, создав в ее рамках гуманистические героические характеры, поднял на новую высоту жанр поэтической драмы.

§ 3. Портрет неоромантика: Эдмон Ростан

Эдмон Ростан (Rostand, 1868–1918) — французский драматург и поэт, глава неоромантического течения. Он родился в Марселе, в семье чиновника. Получил юридическое образование. В первых литературных опытах Ростан стремился подражать Гюго и Дюма. В 1890 г. он выпускает поэтический сборник «Шалости музыки», воспевающий «бедных мечтателей».

Первым большим опытом в жанре поэтической драмы стала трехактная комедия в стихах «Романтики», написанная Ростаном в 1891 г. «Романтики» («Les Romanesques», опубликована в 1894), она стала и важной вехой в становлении ростановского неоромантизма. Писатель попытался объединить черты романтической поэтической драмы с чертами водевиля в стиле школы «хорошо сделанной пьесы». Эти черты соединились достаточно органично, так как они подчинены одной задаче: вскрытию и исследованию романтического аспекта мира.

Основной проблемой пьесы становится проблема места романтики в жизни. Логика действия героев всецело определяется логикой раскрытия этой проблемы, и потому действие движется в основном не за счет развития образов-персонажей, а за счет смены ситуаций. Это приводит к неожиданному следствию: в пьесе нет отрицательных персонажей, нет и полностью положительных, Ростан ко всем относится одинаково — с симпатией, но симпатией снисходительной, с иронической улыбкой. Герои комедии представляют собой не столько самостоятельные характеры, сколько образы-идеи: Персине и Сильветта вместе изображают людей, которые ставят ро-

мантику над жизнью; их отцы Бергамен и Паскино вместе выражают противоположную идею: расчет превыше романтики; Страфорель, помогающий родителям в выполнении их планов относительно детей, объединяет обе тенденции в их крайнем выражении: он значительно смелее и изобретательнее как «романтик», чем Персине и Сильветта, но при этом он смотрит на мир еще более трезво, чем Бергамен и Паскино.

Романтика и реальность должны быть уравновешены. Но возможна ли уравновешенность, если между романтикой и действительностью конфликт? Ростан считает, что это конфликт видимый, ходом действия он показывает, что романтика в современную ему эпоху базируется на расчете (в первом действии романтика служила практическим интересам Бергамена и Паскино, в третьем — денежным интересам Страфореля, который превратил романтику в источник дохода). Однако эта идея о буржуазной подоплеке романтики в новые времена не дается Ростаном в разоблачительном плане, от этой ложной романтики автор по-настоящему не отказывается.

В процессе формирования неоромантической эстетики Ростан сближается с символизмом (поэтические драмы «Принцесса Греза» — «La Princesse Lointaine», 1895; «Самаритянка» — «La Samaritaine», 1897). Премьера «Принцессы Грезы» состоялась 5 апреля 1895 г. в театре «Ренессанс». В роли восточной принцессы Мелиссинды выступила крупнейшая французская актриса того времени Сара Бернар. Роль Мелиссинды была написана Ростаном специально для Бернар, возникло содружество актрисы и драматурга, сохранявшееся затем многие годы.

Различие между «Романтиками» и «Принцессой Грезой» велико. Отход Ростана от концепции «Романтиков» объясняется пересмотром его взгляда на задачи искусства. Развлекательность уступает место известному дидактизму, иронический взгляд на жизнь возвышенной трактовке мира и человека. В «Принцессе Грезе» возникает грандиозная картина такого мира, в котором слились воедино мечта и реальность. Для его изображения Ростан выбирает сюжет столь же исторический, сколь и легендарный. Этот принцип выбора сюжета впоследствии становится основным в творчестве драматурга.

В сюжете пьесы используется легендарная история любви средневекового трубадура Жоффруа Рюделя, полюбившего прин-

цессу триполитанскую Мелиссинду по рассказам видевших ее пилигримов. Перед смертью трубадур пускается в далекое плавание, чтобы наяву увидеть свою грезу. Корабль достигает Палестины, не умирающий Рюдель не может сойти на берег. Тогда его друг трубадур Бертран д'Аламанон отправляется во дворец, чтобы привести Мелиссинду на корабль. Мелиссинда узнает, что перед ней не Рюдель, слишком поздно: с первого взгляда она полюбила Бертрана. Оба готовы нарушить свой долг перед умирающим трубадуром, но сообщение о его смерти пробуждает в них чувство вины. Однако это сообщение оказалось ложным, и герои, поборов свою страсть, спешат исполнить свой долг. Мелиссинда на корабле. На ее руках умирает увидевший свою мечту Рюдель. Принцесса, также нашедшая свой идеал, готова отречься от земных страстей и уйти в монастырь, а Бертран и моряки по ее призыву выступают в крестовый поход против неверных.

В литературе начинает формироваться «мета-текст», когда предметом описания становится сам процесс творчества, героем становится поэт.

Полулегендарность описываемых событий позволяла Ростану уже при выборе сюжета воплотить идею о неразрывности мечты и действительности. Одновременно соединение истории и легенды создавало иллюзию достоверности изображаемого мира в пределах условностей неоромантического театра.

Зрелый период творчества открывается героической комедией «Сирано де Бержерак» («Cyrano de Bergerac», 1897), высшим достижением Ростана, принесшим ему мировую известность. В пьесе излагается неоромантическая концепция героизма как внутренней способности человека преодолевать силу обстоятельств.

Первоначальный замысел комедии не был связан с фигурой французского писателя и мыслителя XVII века Сирано де Бержерака. Исторический Сирано оказался во многом близким тому типу человека, которого хотел изобразить Ростан. То, что в эпохе абсолютизма нашелся герой, которого искал писатель, закономерно. Эта эпоха не могла не породить такой тип личности, как Сирано, тип человека, бросающего вызов всем законам общества, всякой регламентации, подавляющей и уничтожающей индивидуальность.

В комедии человек предстает как слияние, синтез противоположных начал. Главным способом типизации становится соединение

и гиперболизация полярных свойств личности. Так, Кристиан прекрасен лицом, но глуп; в Роксане непомерно развит ум, но спит чувство и т. д. Тот же принцип положен в основу образа Сирано: он поэт и воин, его веселость доходит до шутовства, но он бывает и сентиментальным, он герой, но робок в любви. Его слова возвышенны и прекрасны, но лицо некрасиво и смешно. Противоречивые качества Сирано синтезируются, взаимообогащают друг друга и создают необыкновенную при таких противоречиях цельность характера.

Однако не только личные качества Сирано определяют своеобразие этого образа. Он слит с роستانовским миром, не может существовать вне его. Свободолюбие Сирано воплощается в лозунге «Быть самим собой». Но в комедии никто не является самим собой, что оказывается, по мнению Ростана, следствием тлетворного влияния общества на личность. Не избегает такого воздействия и Сирано. Гениальный человек отказывается от своей личности в угоду вкусам и идеалам общества и обретает счастье, лишь снова став самим собой. Именно так следует понимать заключение договора с Кристианом, которого Роксана любит за красоту. Союз красавца Кристиана и прекрасного внутренне Сирано, воплотив в действительности идеал Роксаны, стал торжеством гармонии.

Но такое воплощение идеала искусственно, оно неизбежно должно принести несчастье всем троим. Лишь в конце пьесы возникает новая гармония. Для этого Роксана должна была переродиться, отбросить свой прежний безжизненный идеал и научиться видеть в жизни истинно прекрасное даже под безобразной оболочкой. Видеть в действительности идеал — вот основная мысль пьесы.

Синтетический характер этой идеи отразился в композиции, в особенностях жанра «героической комедии».

Первое действие, происходящее в Бургундском отеле, выполняет функцию пролога, увертюры, концентрирует в себе основные темы, которые получают развитие в «Сирано де Бержераке». Ростан использует прием «театра в театре» для максимальной концентрации пространства пьесы. У драматурга «театр — это мир», здесь представлены все сословия: от низов общества до фактического главы государства — кардинала. Решение проблемы пространства как одновременно реального, объективного и поэтического, субъективного, способного концентрироваться и расширяться, живого пространства (ср. бой Сирано с пространством в конце пятого акта)

имеет параллель в существовании двух потоков времени: бытового, описывающего обыденное существование, и музыкального, описывающего внешний мир как отражение внутреннего мира Сирано. Синтезирующий характер первого действия выразился также в слиянии героического, комического и лирического начал в неразделимое целое. Второе, третье и четвертое действия призваны разработать каждое из этих начал.

Во втором акте, построенном как параллельный первому и при этом прямо ему противоположный, разрабатывается комический аспект мира. Однако именно в действие-пародию, согласно закону романтического контраста, писатель вводит эпизод признания Роксаны в любви к Кристиану. Веселый и беззаботный мир оттесняет Сирано, не замечая его внутренней драмы.

Главной стихией третьего акта становится лиризм, который достигает высшей точки в сцене у балкона Роксаны, когда Сирано от имени Кристиана произносит страстный любовный монолог.

Четвертое действие, в котором изображается осада Арраса и битва с испанцами, раскрывает героическую тему, выявляя героический аспект мира. Оно приобретает эпический размах, в нем все персонажи проявляют свой героизм.

События пятого акта происходят пятнадцать лет спустя. Этот акт призван подвести итог, заново синтезировать все содержание пьесы. Именно здесь наиболее отчетливо звучит мысль о том, что идеал существует в самой действительности. Эта идея перекликается с исходной посылкой Сирано: быть самим собой. Нужно ценить в человеке те качества, которые присущи именно ему, а не другому лицу. Со всей очевидностью обнаруживается, что идеал Ростана заключается в личности, свободной от оков и предрассудков общества.

Конец 1890-х годов — период наивысшей творческой и общественной активности Ростана. Он принимает участие в деле Дрейфуса на стороне Золя, что вызывает резкое неудовольствие правящих кругов. Однако, усмотрев в драме «Орленок» («L'Aiglon», 1900) черты официально приветствуемого национализма, Французская Академия избирает писателя своим членом (1901). Речь, произнесенная Ростаном при вступлении в Академию («Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903», 1903), стала важным документом неоромантизма. Она, в соответствии с традицией, была посвя-

щена предшественнику по академическому креслу — Анри де Борнье, известному драматургу, незадолго до этого скончавшемуся. Борнье был одним из первых французских неоромантиков, поэтому необходимость традиционного восхваления предшественника не противоречила осмыслению задач французского неоромантического театра. В речи Ростана разрабатывается неоромантическая концепция мира, человека и искусства.

Образ провинциального городка Люнеля, в котором родился Борнье, становится концентрированным выражением мысли о том, что в самых обыденных явлениях мира есть поэтическая, романтическая сторона. Здесь Ростан идет дальше, чем в «Принцессе Грезе» или «Самаритянке», где мир действительности был изначально экзотичным, легендарным; в образе Люнеля он придает значительность и романтичность современному заштатному городку.

Для концепции личности существенным является связывание воедино двух основных (по Ростану) черт человеческой природы: героизма и способности мечтать. Эти черты, различным образом варьируясь, создают ряд человеческих типов: собственно герой, совершающий различные подвиги, прежде всего нравственные; «герой панаша» (панаш — рыцарский султан на шлеме, символ храбрости, отмеченной изысканностью); его антипод — псевдогерой, лишь прикрывающий эффектной позой свое «буржуазное благоразумие»; наконец, «герой в душе». «Герой панаша» и «герой в душе» прежде всего характерны для концепции «нового» романтического героя, ибо таким героем может стать каждый человек.

В речи Ростана особое внимание уделено определению задач искусства. Одна из основных задач — обучение зрителя вере в иллюзию. Однако пробуждение зрительского воображения — не самоцель, оно призвано решить другую задачу искусства — моральное воспитание зрителя. Обе задачи гармонически разрешаются, если на сцене воплощается возвышенная мечта.

В последних произведениях, начиная с «Шантеклера» («Chantecler», 1910), Ростан все больше стремится выйти за рамки неоромантизма, ищет «синтетический метод» и «синтетический жанр». В последнем большом произведении — драматической поэме «Последняя ночь Дон Жуана» («La Dernière Nuit de Don Juan», 1911–1914, изд. 1921), осмеивая своего псевдоромантического героя, Ростан расстаётся с неоромантической концепцией мира и человека.

В годы первой мировой войны Ростан занял националистические позиции, но затем отошел от них. Он одним из первых признал огромное значение антивоенного романа А. Барбюса «Огонь», увидел в этом романе начало новой литературной эпохи.

Однако главный вклад Ростана в литературу связан с неоромантизмом. Ростан сумел выйти за рамки эпигонства, сформулировал и художественно воплотил программу неоромантизма, создав в ее рамках гуманистические героические характеры, поднял на новую высоту жанр поэтической драмы.

ГЛАВА 2 ФРАНЦУЗСКИЙ НЕОРОМАНТИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ

§ 1. Движение как понятие теории истории литературы. Неоромантическое движение

Мы присутствуем при очень интересном моменте развития литературоведения: в последние десятилетия ускорился процесс выделения из общего корпуса литературоведческих исследований самостоятельной области — истории литературы со своей теорией (прежде это была часть общей теории литературы, теперь же она тоже оформляется в самостоятельный раздел филологической науки — теорию истории литературы. Позволим себе, несколько отступая от темы, точнее — расширяя ее, дать общую характеристику зарождающейся самостоятельной науке.

История литературы — филологическая наука, входящая в состав литературоведения и изучающая историю всемирной литературы, отдельных национальных литератур. История литературы — относительно новая наука, хотя имеющая предысторию. На протяжении тысячелетий человечество фиксировало сведения о развитии литературы в других формах. Изустно бытовали и записывались легенды о древних певцах, сказителях, мудрецах — Орфее и Гомере, Конфуции и Вальмики, Заратуштре и Моисее. Биографии трубадуров (XIII век) также носят легендарный характер, как и первая биография Шекспира (Н. Роу, 1709). Реальное, документальное смешивалось с фантастическим, история представала в персоналиях авторов, главное не отделялось от второстепенного. Параллельно разви-

вался другой источник науки о литературе — поэтика как нормативная теория. Здесь со времен «Поэтики» Аристотеля царило представление об извечных законах литературного творчества, особое внимание уделялось жанровой классификации и кодификации. Третий важнейший источник истории литературы — литературная критика, достигшая больших высот уже к XVIII веку. Чтобы могла появиться новая наука, необходимо было: осознать специфику научного знания как достоверного и проверяемого (сделано в философии и точных науках в XVII–XVIII веках); разработать и освоить принцип историзма (сделано романтиками в начале XIX века); соединить в анализе данные о писателе и его произведении (сделано литературным критиком Ш. О. Сент-Бевом в 1820–30-е годы); выработать представление о литературном процессе как закономерно развивающемся явлении культуры (сделано литературоведами XIX–XX веков). К началу XXI века история литературы обладает основными признаками науки: определен предмет изучения — мировой литературный процесс; сформировались научные методы исследования (сравнительно-исторический, типологический, системно-структурный, мифологический, психоаналитический, историко-функциональный, историко-теоретический, тезаурусный и др.); выработаны ключевые категории анализа литературного процесса.

Первые авторитетные истории всемирной (всеобщей) литературы появились в конце XIX — начале XX века в России («Всеобщая история литературы» под ред. В. Ф. Корша и А. Кирпичникова, 4 т., 1880–1892), Германии («Иллюстрированная всемирная история литературы» И. Шерра, 3 т., 1884–1885; «История всемирной литературы и театра всех времен и народов» Й. Харта, 2 т., 1894; «История литературы всех народов» О. фон Лейкснера, 4 т., 1898–1899; «История мировой литературы» К. Буссе, 2 т., 1910–1913), Франции («Литературное развитие различных племен и народов» Ш. Летурно, 1894), США («Литература всех наций и всех веков» под ред. Д. Хоторна и др., 10 т., 1902) и др. Наиболее интересные издания второй половины XX в. — «История литератур» под ред. Р. Кено (3 т., Париж, 1957–1963), «Всемирная литература» Б. Б. Травика (2 т., Нью-Йорк, 1963–1964, «Всемирная история литературы» под ред. Ф. Й. Биллесков-Янсена (12 т., Стокгольм, 1971–1974), «Великие писатели мира» под ред. П. Брюнеля и Р. Жоанни (5 т., Париж, 1976–1978). Вершиной реализации возможностей истории литерату-

ры как науки можно считать «Историю всемирной литературы», подготовленную коллективом российских ученых в 1990-е годы (среди авторов — крупнейшие отечественные литературоведы С. С. Аверинцев, Н. И. Балашов, Ю. Б. Виппер, М. Л. Гаспаров, Н. И. Конрад, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, Б. И. Пуришев и др.). Вышли авторитетные издания об истории большинства национальных литератур мира, об отдельных эпохах, направлениях, стилях и т. д.

К ключевым категориям истории литературы относятся такие, как «литературный процесс» (и ряд сопутствующих понятий, в том числе стабильные и переходные периоды, эпохи), «литературный факт», «жанр» (и «система жанров»), «направление», «течение», «школа», «художественный метод» (и сопутствующие этому понятию категории «концепция мира человека и искусства», «нравственно-эстетический идеал»), «стиль».

Термин «литературный процесс» появился в конце 1920-х годах для характеристики исторического существования, функционирования и эволюции литературы как целостности, воспринимаемой в контексте культуры: «Литературный процесс есть неотторжимая часть культурного процесса» (М. М. Бахтин).

Термин «литературный факт» введен Ю. Н. Тыняновым в статье «Литературный факт» (сб. «Архаисты и новаторы», 1929) в рамках разработки (совм. с Б. М. Эйхенбаумом) концепции литературного быта. К литературным фактам Тынянов причислил те события и отношения литературной жизни, которые входят в структуру литературы эпохи как целого.

Термины «направление», «течение», «школа» возникали в литературоведении XIX–XX вв. для обозначения совершенно разных явлений. Все они имеют отношение к писателям и их произведениям (то есть к истории литературы), а не к принципам художественного творчества (то есть к поэтике). Направление — наиболее общее типологическое объединение писателей определенной эпохи на основе общности художественного метода. Течения — более тонкая дифференциация группировки писателей в рамках одного направления или (в переходные периоды) не сформировавшиеся в направления литературные явления из-за размытости системы художественных принципов. Школа — объединение писателей, осознанное ими самими.

«Художественный метод» — это поэтологический термин, в последнее время подвергнутый критике. Однако он может использоваться в истории литературы как ориентир для выделения направлений. Художественный метод — это система принципов отбора, оценки и воспроизведения действительности. В его основе лежат определенная концепция мира, человека и искусства (то есть логически осмысленная и сформулированная позиция писателя, заявленная им или реконструированная исследователем) и нравственно-эстетический идеал (то есть образ должной жизни). О художественных методах говорят только начиная с Нового времени, когда они потеснили жанровый способ развития литературного процесса и начали оказывать большое, все более и более определяющее влияние на генезис жанров и жанровых систем.

Термин «стиль» в равной степени относится к поэтике (система художественных приемов, по которым определяется авторство, индивидуальность, противопоставленность другим системам) и к истории литературы (тогда говорят о литературном процессе как о смене стилей эпохи). Стиль — это характеристика формы, того, что непосредственно представлено глазам читателя (композиция, язык, способы создания характера и т. д.), а также аспект единичного и особенного, в отличие от аспекта общего, что представлено в содержании понятия художественного метода.

Историография литературоведения и, в частности, историография истории литературы пока недостаточно разработана, хотя в любой литературоведческой диссертации есть обязательный раздел, посвященный анализу критической литературы по теме исследования. Такая наука необходима не только для признания авторства идей в гуманитарной области знаний, но и для того, чтобы не возникало иллюзии, будто все, что излагается в истории литературы, носит объективный характер, не зависимый от точки зрения исследователя. Так, огромная литература об эпохе Возрождения создает представление, что это точный термин, обозначающий реально существовавшую эпоху в истории человечества. Но представление о Возрождении как отдельной эпохе сложилось лишь во 2-й половине XIX века («Возрождение» Ж. Мишле, 1855; «Культура Италии в эпоху Возрождения» Я. Буркхардта, 1860). Й. Хейзинга подверг критике взгляды Буркхардта и предложил вообще не использовать это понятие как малопродуктивное и безосновательное (статья

«Проблема Возрождения», 1930), одни ученые утверждали, что был не один, а несколько Ренессансов (У. Фергюссон, Э. Панофский и др.), а другие — что Ренессанса вообще не было (Л. Торндайк, Р. Мунье и др.).

История литературы — наиболее динамично развивающаяся часть литературоведения. Что же обозначает в этой системе терминов понятие «литературное движение»?

Движение — это объединение писателей против господствующих тенденций в искусстве при формировании нового направления.

Иначе говоря, термин «движение» входит в одну группу с терминами «направление», «течение», «школа», но имеет важную особенность: он может объединять все эти понятия (точнее, стоящие за ними явления) против господствующих форм искусства, да и его устоявшегося содержания, создавая ощущение надвигающейся смены культурной парадигмы эпохи.

Таковым является представление о неоромантизме как литературно-художественном движении, сложившемся в последней трети XIX века, достигшем своего апогея в 80-90-х годах и продолжавшемся в режиме постепенного затухания до конца 1910-х годов. Неоромантическое движение противостояло комплексу явлений предыдущего периода, в который вошли как литературно-художественные направления (реализм, принявший во второй половине века форму «искреннего реализма», натурализм, бидермейер), так и философско-научные составляющие (позитивизм, дифференциация естественно-научного знания и успехи его различных областей), к которым добавляются особенности обыденной культуры (развитие техники, изменение моды, уклад быта, отразившийся в бидермейере). Неоромантическое движение рядом черт напоминало романтическое движение начала XIX века, но, в отличие от него, противостояло не классицизму, поэтому во многом вобрало в себя неоклассицистские тенденции, установки, формы. К неоромантическому движению могут быть отнесены направления (символизм), течения (собственно неоромантизм, эстетизм), школы и кружки (например, С. Малларме), национальные разновидности (например, бельгийский символизм, т. н. латиноамериканский модернизм и постмодернизм). Рассмотрим некоторые из этих явлений литературы и искусства.

**§ 2. Французский символизм:
направление в общем потоке неоромантического движения.
Мореас и неоклассицистическая модель**

Символизм — направление в литературе рубежа XIX–XX веков, образовавшееся в общем потоке неоромантического движения. В основе его эстетики лежит восходящая к романтизму концепция двоемирия, согласно которой весь окружающий мир — лишь тень, «символ» мира идей, постижение которого возможно лишь через интуицию, через «суггестивный образ», а не с помощью разума. Распространение этой концепции, основанной на трудах А. Шопенгауэра и его последователей, связано с разочарованием в философии позитивизма.

Символизм явился реакцией на натурализм. Истоки символизма — в деятельности романтиков и парнасцев. Ш. Бодлер справедливо считается непосредственным предшественником символистов или даже основоположником символизма как направления (Д. Д. Обломиевский).

Напомним, что у направления в искусстве есть определенный художественный метод. Основы художественного метода символизма закладываются в 1860-х годах в «Песнях Мальдорора» (1868–1869, полн. публ. в 1890 г.) Лотреамона (настоящее имя — Изидор Дюкас, 1846–1870), ранних сборниках П. Верлена. Стихи символистов этого периода носят бунтарский характер. Особой революционностью отмечены произведения Рембо и Верлена, являющиеся откликами на Парижскую Коммуну. В них выражены такие сильные стороны символизма, как обличение мещанства, новаторские поиски в области многозначности слова, создание двупланового образа, суть которого заключалась в том, что «он допускал как бы «просматривание» за данным явлением чего-то другого, за ним стоящего, стал превращать черты какого-либо феномена в символ чего-то иного» (Д. Д. Обломиевский). Здесь нет места характерному для более позднего этапа развития символизма отказу от социальных задач искусства, формализму, иррациональности, зашифрованности формы.

Хотя в целом неоромантическое движение довольно далеко от декадентских настроений, но отдельные его ветви (символизм, эстетизм) тяготеют к ним, в чем сказывается открытость систем, аморфность, даже хаотичность литературно-художественного процесса

переходного периода. В 1870–1880-е годы символизм сближается с декадансом, с его устремлением «от ценностей расцвета жизни — здоровья, силы, светлого разума, победоносной воли, мощной страсти... — к ценностям, вернее, минус-ценностям жизненного упадка, т. е. красоте угасания, красоте, черпающей обаяние в баюкающей силе вялых ритмов, бледных образов, получувств, в очаровании, каким обладают для усталой души настроения покорности и забвения и все, что их навеивает» (А. В. Луначарский). В этот период Рембо выступает с теорией «ясновидения», Малларме обращается к экспериментам в области формы, в результате которых разрушается логика мысли и образа, Верлен занят изучением музыкальных свойств различных звуковых сочетаний. Символисты остаются непризнанными, «проклятыми» поэтами. Вокруг Малларме и Верлена начинает складываться школа. С символистскими произведениями выступают Жюль Лафорг (1860–1887), Гюстав Кан (1859–1936), Жильбер Самэн (1858–1900), Лоран Тайяд (1854–1919), Франсис Вьеле-Гриффен (1864–1937), Стюарт Мерриль (1863–1915) и другие «малые символисты». Некоторые из них разрабатывают прозаические жанры (Анри де Ренье, 1864–1936; Пьер Луис, 1870–1925; Марсель Швоб, 1867–1905). Возникает символистская драма (Поль Клодель, 1868–1955; Эдуард Дюжарден, 1861–1950; Поль Фор, 1872–1960; и др.). Наиболее ярким явлением в этой области становится творчество бельгийца М. Метерлинка. Однако в этот же период школа постепенно начинает распадаться.

Символизм оказал влияние на позднее творчество Ги де Мопассана, Э. Золя и других больших художников разных направлений. В свою очередь, он испытывал влияние многих эстетических систем этого периода. Декадентская доктрина символизма — явление кризисное. Но символистам свойственны и несомненные достижения в их стремлении увидеть мир целостным, передать сложность духовного мира человека. Значителен вклад символистов в поэтическое творчество, в реформу стиха (музыкальная композиция, многозначность слова и образа, вызывающая поток ассоциаций, утверждение «верлибра» — свободного стиха и т. д.).

Остановимся на фигуре Мореаса — литератора, который был создателем термина «символизм». Жан Мореас (1856–1910) — французский поэт греческого происхождения (настоящее имя — Яннис Пападиамандопулос), автор «Манифеста символизма» — од-

ного из основных теоретических документов этого литературного направления, где и появилось его название.

Отец Мореаса был крупным юристом, занимался поэзией. Юноша рано начал писать. Благодаря гувернантке-француженке с детства знал французский язык. С 1882 г. жил в Париже. Здесь он опубликовал символистские сборники «Сирты» (1884), «Кантилены» (1886).

В гармоничности и неподвижности изображаемого Мореасом материального мира видны традиции парнасцев. Характерный для символизма мотив воспоминания, связующего лирического героя с идеальным миром, у Мореаса приобретает пессимистическое звучание (стихотворение «Быть безмятежным» в сб. «Сирты»). В его поэзии очевидны черты декаданса.

В «Манифесте символизма» (1886) Мореасом была сформулирована эстетическая программа, охватывающая как вопросы содержания, так и вопросы формы символистских произведений:

«Мы уже предложили название Символизм, ибо только оно способно правильно обозначить современную направленность творческого духа в искусстве. Это название можно сохранить.

В начале этой статьи уже говорилось о том, что развитию искусства присущ циклический характер, крайне осложненный дивергенцией; таким образом, чтобы выявить действительную преемственность новой школы, нужно было бы обратиться к известным поэмам Альфреда де Виньи, к Шекспиру, к мистикам и еще дальше. Эти вопросы потребовали бы тома комментариев; скажем все же, что Шарль Бодлер должен рассматриваться как подлинный предшественник современного движения; г-н Малларме открыл в нем ощущение таинственного и невыразимого; г-н Поль Верлен, к своей чести, разорвал жестокие путы стиха, которому чудесные персты г-на Теодора де Банвиля еще раньше придали гибкость. Однако Высшее Волшебство пока еще не достигло совершенства: упорный, ревностный труд будоражит новое пополнение.

Противница наставлений, декламации, фальшивой чувствительности, объективного описания символистская поэзия пытается одеть Идею в осязаемую форму, которая, однако, не была бы ее самоцелью, а, не переставая служить выражению Идеи, сохраняла бы подчиненное положение. Идея, в свою очередь, вовсе не должна показываться без роскошных одеяний внешних аналогий; ибо подлин-

ный характер символического искусства состоит в том, чтобы никогда не доходить до познания Идеи-в-себе. Таким образом, в этом искусстве картины природы, поступки людей, все конкретные явления не могли бы выступать сами по себе: здесь это осязаемые оболочки, имеющие целью выявить свое скрытое родство с первичными Идеями.

Обвинение в непонятности, необдуманно брошенное такой эстетике читателями, не содержит ничего удивительного. Но что делать? Не обвинялись ли в двусмысленности «Пифийские оды» Пиндара, «Гамлет» Шекспира, «Новая жизнь» Данте, «Второй Фауст» Гете, «Искушение святого Антония» Флобера?

Для ясного толкования своего синтеза Символизму нужен стиль перевозданный и сложный: нетронутые слова, волнообразное чередование периодов, наполненные значением плеоназмы, загадочные эллипсисы, неопределенный анаколупф, всякий смелый и многообразный троп — наконец, хороший язык — тот, который сложился раньше всяких Вожла и Буало-Депрео, язык Франсуа Рабле и Филиппа де Коммина, Вийона, Рютбёфа.

РИТМ: обновленная старинная метрика; искусно организованный беспорядок; рифма блестящая и чеканная, как щит из золота и бронзы, рядом с затемненной аморфной рифмой; александрийский стих с частыми и нефиксированными остановками, обращение к свободному размеру». (*Перевод Вл. А. Лукова.*)

«Манифест» принес Мореасу широкую известность. Он способствовал декадентскому перерождению символизма в 1880-х годах.

Однако в начале 1890-х годов поэт отходит от символизма. Его сборник «Страстный пилигрим» (1891) и особенно предисловие к нему способствовали созданию неоклассицистической «романской школы» (Мореас, М. Дюплесси, Р. де Латайед, Ш. Моррас, Э. Рейно), в которой возрождение поэтических принципов «Плеяды» сочеталось с декадентской направленностью творчества этих поэтов, с противопоставлением французской «ясности» творчеству «северных варваров» Шелли, Ибсена, Толстого. Исследователи считают «романскую школу» первым проявлением неоклассицизма во французской модернистской поэзии.

Лучшее произведение Мореаса этой поры неоклассицизма — сборник «Стансы» (1899–1901, 1920). Писал он также прозу («Рас-

сказы старой Франции», 1905; «Эскизы и воспоминания», 1908), пытался возродить мотивы античной трагедии на французской сцене («Ифигения в Авлиде», 1904).

Неоклассицизм Мореаса можно рассматривать как неоклассицистическую модель французского неоромантического движения.

§ 3. Символизм Поля Верлена: импрессионистическая модель неоромантического движения

Неоклассицистическая модель, представленная Мореасом, не была центральной в символизме, выделившемся в мощное направление в неоромантическом движении Франции. К центру следует отнести импрессионистическую модель неоромантического движения, представленную символизмом П. Верлена. Здесь импрессионизм и символизм так слиты друг с другом, что одним исследователям он представляется символистом (Д. Д. Обломиевский), другим же – импрессионистом (Л. Г. Андреев). При этом следует учитывать, что импрессионизм как самостоятельное явление в большой степени родствен натурализму – антиподу неоромантического движения. Впрочем, на рубеже веков, в переходную пору, все границы становятся зыбкими, а явления – амбивалентными, легко сближающимися со своей противоположностью и даже переходящими в них.

Но вернемся к нашему поэту. Поль Верлен (1844–1896) — крупнейший французский поэт-символист. Он родился в Меце в семье офицера. Первое из известных стихотворений — «Смерть» — Верлен сочинил еще в лицее в 1858 г. и отослал В. Гюго. Окончив лицей, работал чиновником в парижской ратуше. Первая публикация относится к 1863 г. (сонет «Господин Прюдом»). В начале литературной деятельности поэт примыкал к парнасцам. В ранних поэтических сборниках Верлена («Сатурнические поэмы», 1866; «Галантные празднества», 1869) совершается постепенный переход от свойственной парнасцам любви к статичной красоте, материальной осязаемости мира к нереальности мира-декорации, растворению всего материального в зыбкости воспоминаний и воображения. В передаче настроений, мгновенных ощущений заметно влияние эстетики импрессионизма.

В еще большей степени стремление заменить «живопись» стиха, его парнасскую пластичность на «музыку» выражено в сборнике

«Добрая песня» (1870). Вот, например, стихотворение «И месяц белый...», состоящее из предельно коротких строк и простых слов, поражающих не поэтической образностью, а музыкальностью звуков:

И месяц белый
В лесу горит,
И зов несмелый
С ветвей летит,
Нас достигая...

О, дорогая!

Там пруд сверкает —
(Зеркальность вод!)
Он отражает
Весь хоровод
Кустов прибрежных...

Час сказок нежных.

Глубокий, полный
Покой и мир
Струит, как волны,
К земле — эфир,
Весь огнецветный...

О, миг заветный!
(Перевод В. Я. Брюсова)

Но в том же сборнике можно встретить стихи, в которых доминирует не музыкальность, а живописность. Так, в стихотворении «Гул полных кабаков...» предстает мрачная картина действительности (причем, поэт намеренно сгущает краски) — но лишь для того, чтобы за ней по контрасту возник иной, прекрасный, идеальный мир, тот «рай, о котором говорится в последней строке:

Гул полных кабаков; грязь улицы; каштана
Лысеющего лист, увядший слишком рано;

Железа и людей скрежещущий хаос,—
Громадный омнибус, меж четырех колес
Сидящий плохо, взор, то алый, то зеленый,
Вращающий кругом; рабочий утомленный,
Городовому в нос пускающий свой дым
Из трубки; с крыш капель; неверный по сырým
Каменьям шаг; асфальт испорченный; по краю
Потоки грязные; — и это — путь мой к раю!
(Перевод В. Я. Брюсова)

В дни Парижской Коммуны Верлен работал в бюро коммунарской прессы. В трагические дни разгрома Коммуны он знакомится с юным поэтом Артюром Рембо (о котором речь пойдет ниже). Опасаясь преследований, поэты уезжают сначала в Бельгию, потом в Англию.

С 1872 по 1881 г. Верлену удалось опубликовать только один сборник — «Романсы без слов» (1874). В нем тенденция дематериализации мира, придания слову «второго», идеального плана путем выявления его музыкальности достигает вершины и делает сборник одним из самых совершенных созданий символистской поэзии. При этом стихи сборника исполнены меланхолии, в содержании их явно выступают черты декаданса.

Вот одно из самых знаменитых стихотворений, вошедших в этот сборник (оно без названия, ему предпослан эпиграф из А. Рембо: «Над городом тихо дождь идет»):

И в сердце растрava,
И дождик с утра.
Откуда бы, право,
Такая хандра?

О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

Откуда ж кручина
И сердца вдовство?

Хандра без причины
И ни от чего.

Хандра ниоткуда,
Но та и хандра,
Когда не от худа
И не от добра.
(Перевод Б. Л. Пастернака)

Поэт погрузился в тоску. Богемная жизнь, алкоголь привели к трагическому событию: 10 июля 1873 г. в Брюсселе Верлен дважды выстрелил в своего ближайшего друга Рембо. Рана была неопасной, но брюссельский суд приговорил Верлена к двум годам тюрьмы.

Только в 1880-е годы к Верлену приходит слава. Широкую известность приобретают стихи сборника «Далекое и близкое» (1884). В сборнике два идейных центра — насыщенная социальными мотивами поэма «Побежденные» (1867, 1872), к которой примыкают стихотворения «Волки» (1867), «Девственница» (1869), и символистское стихотворение-манифест «Поэтическое искусство» (1874), к которому близки «Томление» (1883), «Преступление любви» (1884). Однако внимание современников привлекла только последняя группа стихов.

Особенно показательно стихотворение «Поэтическое искусство» (в переводе Б. Л. Пастернака — «Искусство поэзии»), написанное в связи с 200-летием трактата Н. Буало «Поэтическое искусство». Крупнейший теоретик классицизма Буало сочинил большую поэму из 4 песен, в которой излагал множество правил художественного творчества. Верлен противопоставляет этой поэме-трактату маленькое стихотворение с единственным требованием: поэзия должна быть подобна музыке. Как музыка — почти бесплотна, как музыка — построена на нюансах («не полный тон, а лишь полтона»), как музыка — неопределенна («точность точно под хмельком»), нериторична («хребет риторике сверни»), иррациональна (выбалтывает «сдуру»), устремлена к иному, идеальному миру («другое небо и любовь»). Поэзии Верлен противопоставляет презируемую им «литературу»:

ИСКУССТВО ПОЭЗИИ

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

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

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

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

Нет ничего острот коварней
И смеха ради шутовства:
Слезами плачет синева
От чесноку такой поварни.

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты,— куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухой или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворочит ему заря...
Все прочее — литература.
(Перевод Б. Л. Пастернака)

В письме к Шарлю Морису от 15 декабря 1882 г. Верлен почти оправдывается в связи с этим стихотворением, готов идти на компромисс, но все же снова утверждает:

«И потом — почему бы не Ньюанс и не Музыка?
Зачем Смех в поэзии, раз можно смеяться в прозе, да и в самой жизни?

К чему Красноречие, чье место в палате депутатов?
Зачем Острота, раз она есть во всех утренних газетах?

Ей-богу, мне нравятся эти три проявления души, разума и сердца! Я их допускаю даже в стихах. Нет большего, чем я, поклонника Мюссе в «Мардоше», Гюго в «Возмездии» и Гейне и «Атта-Тролле». Но позвольте мне мечтать, если мне это нравится, плакать, когда я этого желаю, петь, если мне придет на ум такая мысль.

В существе дела мы согласны друг с другом, и я следующим образом подвожу итоги спору: безупречные рифмы, правильные французский язык и прежде всего — хорошие стихи, все равно под каким соусом». (Перевод Вл. А. Лукова)

Верлен сыграл большую роль в пробуждении читательского интереса к поэтам-символистам, опубликовав книгу «Проклятые поэты» (1884). В нее он включил очерки о шести поэтах, в том числе о Рембо, Малларме и о себе (под именем «Бедный Лелиан», очерк появился во втором издании).

Верлен продолжает жить в нищете. Выход он ищет то в католической вере, то в богеме. В сборнике «Параллельно» (1889) эти

поиски сочетаются с иронией над символистскими штампами («В манере Поля Верлена»).

В 1891 г. после смерти Леконта де Лиля Верлен был провозглашен «королем поэтов». Но это ничего не изменило в его жизни. Нищета, алкоголь разрушают здоровье Верлена, и вскоре он умирает.

Значение деятельности Верлена заключается прежде всего в раскрытии новых выразительных возможностей языка, в развитии средств тончайшего психологизма, до него недостижимых в поэзии. Это самое яркое воплощение импрессионистической модели французского неоромантизма в его символистском облике.

М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты» писал: «Верлен был яснее и проще своих учеников, в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит, хочет любить людей и не может».

§ 4. Символизм Артюра Рембо: модернистская модель неоромантического движения

Артюр Рембо (1854–1891) — поэт-символист, считающийся во Франции родоначальником французской поэзии XX века. И это не случайно. В неоромантическом движении он создает модернистскую модель поэтического видения мира. Модернизм разовьется в литературе позже, но многие черты модернизма проступают в символизме Рембо. Это прежде всего яростный слом существующей парадигмы поэзии, ориентированной на реальность или на идеал как убежище отдельных поэтических душ: для Рембо характерны стихия бунта, ломающая границы как реальности, так и идеала, попытка создания новых поэтических форм и образов, позиция ясновидящего, пророка, верховного судьи, разрушение рационализма, общий инновационный стержень всех видов его поэтической деятельности, полемическая заостренность по отношению к поэзии его друга Верлена — отсюда другие поэтические средства, неприемлемые для импрессионистической модели, но приемлемые для модернистских направлений экспрессионизма и футуризма, которые появятся уже после смерти Рембо.

Рембо родился в Шарлевиле, в семье капитана инфантерии. Первые произведения были написаны Рембо в лицее, в 1862–1863 гг. В 1869 г. ему удается опубликовать три стихотворения на латинском языке. В эти годы Рембо много читает (Рабле, Гюго и других авторов). Начинается первый период его творчества (1870 — май 1871 г., стихотворения «Офелия», «Бал повешенных», «Зло», «Спящий в ложбине» и др.). Уже в этих произведениях Рембо выступает как символист. «Символизм системы образов выражался здесь в том, что центральный образ, не зависимый от воспринимающего субъекта, не являющийся его составной частью, как бы просвечивал сквозь все периферийные образы, как бы содержал всю периферию, т. е. все целое» (Д. Д. Обломиевский).

Вот одно из стихотворений этого периода:

СПЯЩИЙ В ЛОЖБИНЕ

Беспечно плещется речушка и цепляет
Прибрежную траву, и рваным серебром
Трепещет, а над ней полдневный зной пылает,
И блеском пенится ложбина за бугром.

Молоденький солдат, с открытым ртом, без кепи,
Всей головой ушел в зеленый звон весны.
Он крепко спит. Над ним белеет тучка в небе.
Как дождь струится свет. Черты его бледны.

Озябший, крохотный,— как будто бы спросонок
Чуть улыбается хворающий ребенок.
Природа, приголубь солдата, не буди!

Не слышит запахов и глаз не поднимает,
И в локте согнутой рукою зажимает
Две красные дыры меж ребер на груди.
(Перевод П. Антокольского)

Смерть оказывается истинной жизнью, слиянием с природой и уходом из жестокого мира действительности, где одни люди убивают других.

Сила отрицания мещанства («Сидящие»), религии («Зло») сочетается в первый период с выражением революционных идей в стихотворениях, посвященных Парижской Коммуне («Парижская оргия, или Париж заселяется вновь», «Руки Жан-Мари»).

В стихотворении «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь» Рембо находит свою стилистику: его гнев обретает яростные формы, мир оказывается заполненным грязной плотью, но Женщине (Парижу, по-французски «город» — «ville» — женского рода), растерзанной насильниками-победителями, не до них. Женщина — символ иного, идеального мира, которого не может коснуться грязь реальности. Вот начало этого большого стихотворения:

Зеваки, вот Париж! С вокзалов к центру согнан,
Дохнул на камни зной — опять они горят,
Бульвары людные и варварские стогна.
Вот сердце Запада, ваш Христианский град!

Провозглашен отлив пожара! Все забыто.
Вот набережные, вот бульвары в голубом
Дрожанье воздуха, вот бивуаки быта...
Как их трясло вчера от наших красных бомб!

Укройте мертвые дворцы в цветочных купах!
Бывалая заря вам вымоет зрачки.
Как отупели вы, копаясь в наших трупах,—
Вы, стадо рыжее, солдаты и шпики!

Принюхайтесь к вину, к весенней течке сучьей!
Игорные дома сверкают. Ешь, кради!
Весь полуночный мрак, соитьями трясущий,
Сошел на улицу. У пьяниц впереди

Есть напряженный час, когда, как истуканы,
В текущем мареве рассветного огня
Они уж ничего не выблюют в стаканы
И только смотрят вдаль, молчание храня...

Во здравье задницы, в честь Королевы вашей!

Внимайте грохоту отрыжек и, давясь
И обжигая рот, сигайте в ночь, апаши,
Шуты и прихвостни! Парижу не до вас.

О грязные сердца! О рты невероятной
Величины! Сильней вдыхайте вонь и чад!
И вылейте на стол, что выпито, обратно,—
О победители, чьи животы бурчат!

Раскроет ноздри вам немое отвращенье,
Веревки толстых шей издергает чума...
И снова — розовым затылкам нет прощенья.
И снова я велю вам всем сойти с ума —

За то, что вы тряслись, за то, что, цепenea,
Припали к животу той Женщины, за ту
Конвульсию, что вы делить хотели с нею,
И, задушив ее, шарахались в поту!

Прочь, сифилитики, монархи и паяцы!
Парижу ли страдать от ваших древних грыж?
И вашей хилости и ваших рук бояться?
Он начисто от вас отрезан — мой Париж!
(Перевод П. Антокольского)

Узнав о провозглашении Коммуны, Рембо бросает лицей в Шарлевиле и, добравшись до Парижа, участвует в революционных событиях. Ощущение краха Коммуны приводит его к поискам поэзии, опережающей косную жизнь, и в письмах середины мая 1871 г. Рембо излагает концепцию «поэта-ясновидца». Так, в письме Полю Демени от 15 мая 1871 г. он пишет:

«Я говорю, что надо быть ясновидцем и выращивать в себе ясновидящего.

Поэт делает себя ясновидящим, создавая долгий, бесконечный и разумный беспорядок всех сторон. Все формы любви, страдания, безумия; он ищет самого себя, он испытывает на себе все яды, чтобы сохранить только квинтэссенцию. Невыразимая попытка, в которой

ему нужна вся вера, вся сверхчеловеческая сила, в которой он становится среди всех великим больным, великим преступником, великим проклятым — и верховным Ученым! — ибо он стремится к неизвестному. <...> Пусть сгинет он в своем прыжке от чего-то неслышанного и чудовищного: придут другие ужасные работники. Они начнут с горизонтов, где он обессилел!

<...> Итак, поэт — это действительно похититель огня. Он несет бремя, возложенное на него человечеством и даже животными; он должен сделать так, чтобы можно было почувствовать, пощупать, услышать его создания; если то, что он несет оттуда, имеет форму, он придает форму; если не имеет формы, то он преподносит бесформенное. Найти язык; — в остальном, раз любое слово есть мысль, время универсального языка придет! <...>

Этот язык будет языком души для души, объединяющим все: запахи, звуки, цвета, мысль, цепляющуюся за мысль и рождающую новую».

(Перевод Вл. А. Лукова)

Второй период (май — декабрь 1871 г.) характеризуется резким усилением трагического звучания поэзии Рембо. Из стихотворений этой поры наиболее значительным является «Пьяный корабль».

Это большое стихотворение построено как развернутая метафора поэта-корабля, оставшегося без команды и уносимого штормом и океанскими валами в неведомые края. Финал стихотворения полон глубокого разочарования: кораблю надоела свобода и океанская ширь, изуродованная понтонами с каторжниками (участники Парижской коммуны были сосланы на каторжные работы в Новую Каледонию):

Слишком долго я плакал! Как юность горька мне,
Как луна беспощадна, как солнце черно!
Пусть мой киль разобьет о подводные камни,
Захлебнуться бы, лечь на песчаное дно.

Ну, а если Европа, то пусть она будет,
Как озябшая лужа, грязна и мелка,
Пусть на корточках грустный мальчишка закрутит

Свой бумажный кораблик с крылом мотылька.

Надоела мне зыбь этой медленной влаги,
Паруса караванов, бездомные дни,
Надоели торговые чванные флаги
И на каторжных страшных понтонах огни!
(Перевод П. Антокольского)

Рембо послал стихотворение П. Верлену, вскоре состоялось знакомство поэтов, переросшее в глубокую дружбу.

Третий период (1872–1873) открывается символистским сонетом «Гласные». Это стихотворение стало восприниматься как поэтический манифест символизма.

ГЛАСНЫЕ

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;
О — синий: тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опахал.
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.

У — трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О — дивных глаз ее лиловые лучи.
(Перевод А. Кублицкой-Пиотух)

П. Верлен говорил об этом стихотворении как о шутке: «Я, кто был знаком с Рембо, знаю, что ему было совершенно наплевать, красный «А» или зеленый. Он его так видел, и все тут». В 1904 г.

Е. Гобер обнаружил, что цвета букв у Рембо совпадают с раскраской букв в «Азбуке», по которой учился читать Рембо (исключение: Е — желтый). Но при всей субъективности конкретных ассоциаций мысль Рембо развивалась в духе характерной для символизма идеи единства ощущений, идущей от сонета Бодлера «Соответствия». В «Пребывании в аду» Рембо говорит об этих поисках как о «безумстве», ошибке, но не как о шутке. Сонет «Гласные» вызвал подражания (стихи Р. Гиля и др.), стал своего рода знаменем символизма.

В последних стихотворениях утрачивается активность лирического героя, существенно ослабевает их сатирическая направленность. В творчестве Рембо утверждается декадентское мироощущение. Вырабатывается особый «разорванный стиль», основанный на «неточном», произвольном употреблении слов (сб. «Озарения», 1872–1873). Вот одно из стихотворений в прозе, вошедших в «Озарения», где этот стиль очевиден:

ПОСЛЕ ПОТОПА

Как только воспоминание о потопе сгладилось,
Заяц остановился среди петушьих головок и колыхающихся
колокольчиков и сквозь паутину молился радуге.

О! драгоценные камни, которые скрывались, цветы, которые
уже смотрели!

На большой грязной улице воздвигались мясные лавки, и барки
были направлены к многоярусному морю, как на гравюре.

Кровь текла у Синей Бороды, в бойнях, в цирках, где печать
бога делала окна бледными. Кровь и молоко текли.

Бобы строили. «Мазагран» дымился в кофейнях.

В большом доме со струящимися еще стеклами дети в трауре
рассматривали чудесные картинки.

Дверь хлопнула; и на площади, в деревушке, ребенок поднял
свои руки и поднял флюгера и петухов на всех колокольнях, под
славным ливнем.

Госпожа *** завела рояль в Альпах. Служились мессы и кон-
фирмации на ста тысячах соборных алтарей.

Караваны тронулись. И великолепная гостиница была по-
строена в хаосе льдов и полярных ночей.

Тогда луна услышала, как воют шакалы в пустынях тмина и как пасторали в сабо воркуют во фруктовом саду. Потом, в фиалковой чаще, наливающей почки, Евхарис мне сказала, что это весна.

Глухие, пруд; — пена, катись по мосту, пройди над черные завесы и трубы, молния и гром, поднимитесь и катитесь; — воды и печали, поднимитесь и восстановите потопа.

Ибо с тех пор, как развеялись, — о скрывающиеся драгоценные камни и распутившиеся цветы! — это скука и Королева, Волшебница, разжигающая свой уголь в земляном горшке, не хочет никогда сказать нам, что она знает и чего мы не ведаем.

(Перевод Ф. Сологуба)

В 1873 г. Рембо заканчивает книгу «Пребывание в аду», где отказывается от теории «ясновидения». В разделе «Алхимия слова» он подробно об этом пишет:

«Ко мне! Вот история одного из моих безумств.

С давних пор я стал похвалиться, что овладел какими угодно пейзажами, и считал ничтожными корифеев современной живописи и поэзии.

Мне нравились идиотские рисунки, дверные наличники, декорации, занавеси балаганов, вывески, яркий народный лубок; вышедшая из моды литература, церковная латынь, безграмотные эротические книжки, старинные романы, волшебные сказки, маленькие детские книжки, старые оперы, глупые припевы, наивные ритмы.

Я мечтал о крестовых походах, о путешествиях за неведомыми открытиями, о республиках без истории, о смутных религиозных войнах, о нравственной революции, о движении рас и континентов: я верил во все чудеса.

Я изобретал цвет гласных! — А — черный, Е — белый, И — красный, О — синий, У — зеленый. — Я выверял форму и движения каждого гласного и льстил себя надеждой с помощью ритмов, подсказанных инстинктом, изобрести поэтическое слово, которое рано или поздно станет доступным для всех чувств. Толкование я утаивал.

Сначала это была проба. Я писал молчание, темноту, записывал невыразимое. Я фиксировал головокружения.

<...> Поэтическая рутина занимала много места в моей алхимии слова.

Я привык к простой галлюцинации: совершенно искренне видел мечеть на месте завода, школу барабанщиков, созданную ангелами, коляски на небесных дорогах, салон на дне озера; чудовищ, тайны; какое-нибудь название водевиля приводило меня в ужас.

Затем я объяснил мои магические софизмы галлюцинацией слов!

Я кончил тем, что счел священным расстройство моего сознания. Я бездельничал, мучался тяжелой лихорадкой: я завидовал счастьем животных — гусениц, которые воплощают райскую невинность, кротов, сон девственности!

Мой характер озлобился. Я распрощался с миром в разного рода романах. <...>

Я полюбил пустыню, сожженные сады, заброшенные мастерские, остывшие напитки. С трудом тащился я по зловонным улочкам и, закрыв глаза, приносил себя в жертву солнцу, огненному богу.

«Генерал, если в твоей разрушенной крепости осталась старая пушка, стреляй в нас комьями сухой земли. По стеклам великолепных магазинов! По салонам! Заставь всех в городе есть твою пыль. Окисли водосточные трубы. Наполни будуары пудрой из обжигающих рубинов...»

О! мошка, напившаяся на трактирной помойке, полюбившая незабудку и растворившаяся в солнечном луче! <...>

Ни один из софизмов безумия — безумия, которое нужно держать взаперти,— не был забыт мною: я мог бы их всех повторить, я знаю систему.

Мое здоровье было в опасности. Приближался ужас. Я впадал в сон на множество дней, и, встав, я продолжал видеть сны самые печальные. Я созрел для смерти, и по опасной дороге моя слабость меня вела на грань между миром и Химерой, в темноту и вихрь. <...>

Все это прошло. Сегодня я могу приветствовать красоту».

(Перевод Вл. А. Лукова)

Больше Рембо не возвращается к художественному творчеству.

Оставив литературу, Рембо отправился в путешествие по Европе и Востоку (Египет, Аден и т. д.), где он занимался всем — от

работы в цирке до покупки рабов. Болезнь приводит его в Марсельский госпиталь, где он умирает в возрасте 37 лет.

Значение поэзии Рембо огромно. Мир в ней предстает в максимальной уплотненности материальных форм, в избытке деталей, которые прорастают друг в друга, образуя бесконечную связь всех явлений во вселенной. Мир Рембо поражает красочностью и динамичностью. Статика, свойственная парнасскому образу, у Рембо преодолевается свободным движением. Это движение присуще не только природе, но и миру галлюцинаций героя. Излюбленный персонаж Рембо — бродяга. Это деятельный герой,рывающийся в мир, прославляющий свободу в политике, быту, воображении. Отсюда — «разорванный стиль», предполагающий свободу ассоциаций, характерная черта французской поэзии XX века, предвестие модернизма.

§ 5. Символизм Стефана Малларме:

эстетско-эзотерическая модель неоромантического движения

Стефан Малларме (1842–1898) — французский поэт, наиболее последовательный из крупных символистов, глава символистской школы 1880–1890-х годов. Он может рассматриваться как крупнейший французский представитель эзотерической модели неоромантического движения, но не в мистическом, сакральном, а в эстетическом смысле, где сама сакральность придается не божеству, а поэзии, слову, символу, что сближает Малларме с эстетизмом. Мы поэтому определяем эту модель как эстетско-эзотерическую.

Малларме родился в Париже, в семье чиновника, учился в Англии, затем во Франции, с 1863 г. преподавал английский язык в различных городах Франции (с 1871 г. — в Париже). Начал печататься в 1862 г. 1860-е годы — «парнасский» период творчества Малларме. В 1866 г. ряд его стихов был напечатан в сборнике «Современный Парнас». Наиболее значительное произведение этого периода — эклога «Послеполуденный отдых фавна» (1865–1866), которая легла в основу одноименной симфонической прелюдии Клода Дебюсси (1892).

Уже в 1860-е годы намечается переход Малларме на позиции символизма. В 1864 г. он пишет: «Я изобретаю язык, который бы проистекал из совершенно новой поэтики: рисовать не вещь, но

производимый ею эффект. Стихотворение в таком случае не должно состоять из слов, но из намерений». Первым собственно символистским опытом стали фрагменты драматической поэмы «Иродиада» (1867–1869).

Малларме окунулся в революционную атмосферу, в дни Парижской Коммуны он остается в Париже, оказывается среди сторонников коммунаров. После разгрома Коммуны характерной для Малларме становится «темная» поэзия, отмеченная разочарованием в реальности и тягой к потустороннему. Таков известный сонет «Гробница Эдгара По» (1875).

С 1880 г., когда Малларме организовал «вторники», на которые собирались молодые поэты символистской ориентации, он, по существу, начал формирование символистской школы.

В 1880–1890-е годы в творчестве Малларме сосуществуют две противоречивые тенденции: он создает трудные для понимания (собственно эзотерические) символистские стихи (сб. «Стихи», 1887) и одновременно пишет ясные по форме, злободневные и демократические «Стихотворения на случай» (1880–1898, изд. 1920 г.). Это противоречие поэт выразил в лучшем из поздних стихотворений — сонете «Лебедь» (1885):

ЛЕБЕДЬ

Могучий, девственный, в красе извивных линий,
Безумием крыла ужель не разорвет
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полетов скованных прозрачно-синий лед.

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

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

Он скован белизной земного одеянья

И стынет в гордых снах ненужного изгнанья,
Окутанный в надменную печаль.
(Перевод М. Волошина)

В формировании эстетики символизма, в осмыслении идей неоромантического движения важную роль сыграли теоретические статьи Малларме (сб. «Отклонения», 1897).

Очень значимо интервью, которое дал Малларме журналисту Жюлю Гюре в 1891 г. Оно под названием «О литературном развитии» было включено в Собрание сочинений Малларме в качестве теоретического труда поэта.

В интервью Малларме утверждал, что происходит переход к новому этапу развития поэзии:

«Мы присутствуем в данный момент на поистине необычном спектакле, уникальном во всей истории поэзии: каждый поэт избирает свой уголок, откуда собирается играть на флейте любые арии, какие ему заблагорассудится; впервые с начала времен поэты не поют больше в хоре. До сих пор, не правда ли, чтобы выступить под аккомпанемент, нужен был мощный орган, каковым выступал официальный глава школы. И что же! На нем слишком много играли, и его устали слушать. Умирая, великий Гюго, в чем я ничуть не сомневаюсь, был убежден, что он похоронил всю поэзию на целый век; и, однако, Поль Верлен тогда уже написал “Мудрость“...».

Для Малларме характерен оригинальный взгляд на поэзию:

«Стихи существуют в языке повсеместно, где есть ритм, везде, за исключением афиш и четвертой страницы газет. В жанре, называемом прозой, обнаруживаются стихи, подчас восхитительные, всех ритмов. Да, по правде говоря, никакой прозы нет: есть алфавит, а затем стихи, в той или иной степени сжатые, в той или иной степени растянутые. Всякий раз, когда возникает стремление к стилю, появляется и версификация».

Говоря о содержательной стороне поэзии, Малларме отмечал:

«Мне представляется <...>, что, если касаться содержания, молодые поэты ближе к поэтическому идеалу, чем парнасцы, которые все еще излагают свои сюжеты в манере старых философов и старых риториков, представляя предметы непосредственно. Я же, напротив, думаю, что нужно давать только намек. Созерцание предметов, неуловимый образ, этот плод разбуженной ими способности мечтать — это и есть песня: парнасцы берут вещь целиком и выставляют ее на обозрение; тем самым они изгоняют тайну; они лишают читателя восхитительной радости самостоятельного творчества. Назвать предмет — это утратить три четверти наслаждения поэтическим произведением, проистекающего из счастливой возможности постепенного угадывания; внушить представление о нем — вот мечта. Глубокое постижение этой тайны и составляет символ: мало-помалу воскрешать в памяти предмет, чтобы раскрыть состояние души, или, наоборот, выбирать предмет и в нем найти выражение состояния души путем многократного расшифровывания. <...> В поэзии всегда должна быть загадка, и цель искусства — других и не существует — заключается в том, чтобы воскрешать предметы».

Раскрывая вопрос о взаимоотношении поэта и общества, Малларме отмечал:

«С моей точки зрения, положение поэта в этом обществе, которое не позволяет ему жить, — это положение человека, уединившегося для того, чтобы соорудить свою собственную гробницу. <...> А в сущности, видите ли, <...> мир создан для того, чтобы появилась одна хорошая книга». (Перевод Вл. А. Лукова)

В последние годы жизни поэт продолжает утверждать, что поэзия — это «тайна, ключ от которой должен отыскать читатель». В программной статье «Тайна в поэзии» (1896) и других работах он уподобляет поэзию музыке. Полный отрыв поэзии от ее социальных задач обнаруживается в утверждении Малларме, согласно которому высшая поэзия заключена в полном отсутствии слов, в молчании. И одновременно в статье «Конфликт» (1895) поэт выражает мечту о том, чтобы его понимали простые люди.

Символистское творчество Малларме получает широкое признание, и в 1896 г., после смерти Верлена, его провозглашают «королем поэтов». Но именно в этот момент Малларме отходит от сим-

волизма. Крупнейшее произведение последнего, постсимволистского периода его творчества — поэма «Удача никогда не упразднит случая» (1897). Тот эксперимент, который предпринят в поэме, состоящей из одной фразы без знаков препинания, расположенной на листе особым образом («лестницей») и напечатанной разными шрифтами (создание текста-«партитуры»), поэт следующим образом истолковывает в «Предисловии»: «Здесь нет больше... соразмерных с правилом звучащих отрезков, нет стихов, это скорее спектральный анализ идей». Это вершина эзотеризма Малларме (не в религиозном значении, а в эстетическом).

Эта поэма, как и остальное творчество Малларме, в дальнейшем оказывает влияние и на модернистов (футуристов, кубистов, сюрреалистов), и на представителей французской поэзии XX века, сблизившихся с реализмом (Арагон, Элюар и др.).

ГЛАВА 3

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ: ДРУГИЕ РАЗНОВИДНОСТИ

§ 1. Эстетизм: течение в общем потоке неоромантического движения. Гюисманс и декадентская модель

Эстетизм — течение в эстетической мысли и искусстве, зародившееся в 1870-е годы, окончательно сформировавшееся в 1880–1890-е годы и утратившее свои позиции в начале XX века, слившись с различными формами модернизма. Ярче всего эстетизм сказался в Англии, его крупнейшими представителями были У. Пейтер и О. Уайльд. Поэтому обычно эстетизм рассматривают как явление английской культуры. Только в самое последнее время стала высказываться мысль, что эстетизм — явление международное (так, можно отнести к эстетизму творчество французских писателей А. де Ренье, К. Ж. Гюисманса, П. Валери, ранние произведения М. Пруста, А. Жида и т. д.; можно найти родственные английскому эстетизму явления в немецкой, австрийской, итальянской, американской и других национальных литературах).

Одним из первых принципы эстетизма изложил Уолтер Пейтер (1839–1894), английский писатель, эстетик. Он родился в семье голландского врача Патера, окончил Оксфордский университет, где

позднее читал лекции. Пейтер был учеником крупнейшего английского эстетика XIX века Джона Рескина (1819–1900). Но, в противоположность своему учителю, считавшему, что «искусство страны есть указатель ее социальных и политических добродетелей» («Лекции об искусстве», 1870, опубл. 1887), Пейтер придерживался субъективистского варианта концепции «искусства для искусства». Эстетическая теория Пейтера, основанная на субъективизме оценок и противопоставлении этики и эстетики, была изложена в «Очерках по истории Ренессанса» (1873), главном труде Пейтера. В предисловии к этой книге он писал: «... Красота, как почти весь человеческий чувственный опыт, есть нечто относительное; поэтому определение ее тем менее имеет смысла и интереса, чем оно абстрактнее. Задача истинного эстетика заключается в том, чтобы определить красоту не в абстрактных терминах, но в возможно более конкретных, — в том, чтобы найти не универсальную, а особенную формулу, которая всего лучше выражает то или иное откровение красоты. <...> Задача эстетической критики заключается в том, чтобы распознать, проанализировать и освободить от случайных придатков то свойство, благодаря которому картина, ландшафт, благородная личность в жизни или в книге производит это особое впечатление красоты или удовольствия, и указать, где источник этого впечатления и при каких условиях оно переживается». В «Заключении» Пейтер отмечает: «Вначале опыт словно заливают нас потоком внешних предметов, угнетающих своей резкой, назойливой реальностью и увлекающих нас в тысячи действий. Но когда мы начинаем размышлять об этих предметах, они рассеиваются; сила сцепления, словно волшебством, перестает действовать; каждый предмет распадается в сознании наблюдателя на группу впечатлений: цвет, запах, вещество». Здесь очевидно сближение с импрессионизмом. Но Пейтер идет еще дальше. Для него искусство не должно учить добру, оно безразлично к морали, что импрессионисты вовсе не подчеркивали. Прекрасное субъективно, считает Пейтер, поэтому задача критика — лишь выразить свои личные переживания от встречи с произведением искусства. Таково, например, изложение в «Очерках» впечатлений о «Джоконде» Леонардо да Винчи, в которой Пейтер видит «животность Греции, сладострастие Рима, мистицизм средневековья с его церковным честолюбием и романтической любовью, возвращение языческого мира, грехи Борджиа».

Эстетические идеи Пейтер развивал и в художественных произведениях — философском романе «Марий-эпикурец» (1885), сборнике новелл «Воображаемые портреты» (1887). Эстетизм Пейтера приводит его к утверждению самоценности формы («Школа Джорджоне», 1877). В философии искусства Пейтера большую роль сыграли идеи неокатолицизма («Марий-эпикурец»), неоплатонизма («Платон и платонизм», 1893), а также Дж. Рескина. Принимая мысль Рескина о первостепенном значении красоты в жизни человека, Пейтер полемизирует с его представлением о связи искусства и морали. Идеи У. Пейтера оказали влияние на Оскара Уайльда и других представителей английского эстетизма.

Преемниками Пейтера стали деятели искусства, объединившиеся вокруг декадентских журналов «Желтая книга» и «Савои», которые стали выходить в свет в 1894 и 1895 гг. Это были теоретик символизма и поэт Артур Саймонз (1865–1945), поэты Эрнест Дусон (1867–1900), Джон Дейвидсон (1857–1909), художник и писатель Обри Бердсли (1872–1898). Влияние эстетизма Пейтера испытали ирландский поэт и драматург Уильям Батлер Йетс (1865–1939), англо-американский писатель Генри Джеймс (1843–1916) и др. Воздем эстетизма после Пейтера становится Оскар Уайльд. Эстетизм как явление теоретического порядка явился основой для объединения ряда писателей, представляющих в литературе разные художественные стили. В основном отмечается явная склонность к символизму (особенно у деятелей «Желтой книги»). Но символизм в Англии не обрел таких четких форм, как во Франции и Бельгии.

Эстетизм во Франции ярко выразился в творчестве Жориса Карла Гюисманса (1848–1907). На протяжении долгого времени он совмещал работу чиновника в министерстве внутренних дел с творческой деятельностью. Литературный дебют Гюисманса — сборник стихотворений в прозе «Ваза с пряностями» (1874), за которым последовали ранние романы «Марта, история падшей» (1876), «Сестры Ватар» (1877), «По течению» (1882). В них обнаруживаются импрессионистические, натуралистические и другие направления поисков Гюисманса, в конечном счете подготовившие появление ключевого романа его творчества — «Наоборот». В научной литературе отмечено: «В натуралистических романах Гюисманса очевидно присутствие тенденций европейского эстетизма: в каждом произведении есть персонаж-художник или писатель (Лео, Сиприен, Андре). Объ-

ективный мир, пропущенный через их индивидуальное восприятие, превращается в субъективную реальность, отражающую художественное сознание творческой личности. Образ художника получит наиболее глубокое развитие в романе «Наоборот» (Е. А. Комарова). Став членом меданского кружка, возглавляемого Э. Золя, Гюисманс публикует новеллу «С мешком за плечами» (1880) в сборнике рассказов «Меданские вечера». В романе «По течению» (1882) Гюисманс выступил против психологического примитивизма приверженцев Золя. Окончательный разрыв с натурализмом обнаруживается в романе «Наоборот» (1884), поэтика, образы которого можно рассматривать как французский вариант декадентского эстетизма. Он стал «настоющей книгой декаданта». Собственно, это не преувеличение: «молитвенником декаданта» назван этот роман в труде теоретика английского символизма заметное Артура Саймонза «Символистское движение в литературе» (1899). Н. А. Бердяев в статье 1911 г. «Утонченная Фиваида», напротив, называет писателя «мучеником декадентства». В 1951 г. академик А. Билли назвал роман «Наоборот» «библией поколения» и «учебником декаданта». Роман Гюисманса оказал влияние на «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, на творчество итальянца Габриэле д'Аннунцио, на прозу испаноамериканского модернизма (аргентинец Л. Лугонес, мексиканец А. Нерво и др.). Рупором идей датского символизма стал литературно-художественный журнал «Торнет» («Башня», 1893–1894), названный под влиянием романа Гюисманса «Там, внизу» (1891). Роман уводит в искусственный мир, которым герой дез Эссент отгораживается от тяготящей его реальности, его кабинет превращается в подобие книги, «создается впечатление, что слово предшествует идее и порождает ее» (П. Коньи).

Романы, написанные в последний период творчества Гюисманса («Там, внизу», 1891; «В пути», 1895; «Собор», 1898; «Послушник», 1903), свидетельствуют о духовном кризисе писателя, увлечении мистикой, спиритизмом, они отразили стремление писателя обрести себя в лоне католической церкви.

**§ 2. «Католическое возрождение» во Франции:
течение в общем потоке неоромантического движения.
Клодель, Пегги: сакральная модель**

Ряд французских писателей, стремящихся к преодолению декадентской переоценки ценностей, находит опору в традиционных ценностях католицизма, которые хорошо увязываются с идеями и пафосом неоромантического движения рубежа веков.

Клодель

Среди них выделяется Поль Клодель (1868-1955), член Французской академии (1946). Французская литературная критика признала его «французским Шекспиром».

По профессии он дипломат (с 1893 г. дипломатическая работа в Бостоне, Нью-Йорке, Пекине, Токио, Праге, Риме, Рио-де-Жанейро, Франкфурте, Вашингтоне, Копенгагене, Гамбурге и др.). В эссе «Мое обращение» Клодель сообщал, что обрел веру в восемнадцатилетнем возрасте. До этого он находился в плену позитивистских представлений: «Я полностью и беспрекословно принимал монизм и механицизм и верил, что все на свете подчинено законам природы, весь мир опутан жесткой цепью причинно-следственных связей, в которых наука не сегодня-завтра окончательно разберется». Большую роль в обращении сыграло творчество А. Рембо («Озарения» и «Одно лето в аду»), потрясение от которого стало для Клоделя переломным событием. Обращение произошло в один миг, как удар молнии, 25 декабря 1886 г. во время рождественской службы в Соборе Парижской Богоматери. В 1901 г. Клодель выпустил сборник пьес «Дерево», в который включил свои позитивистские юношеские пьесы, переработанные в духе католицизма. Особенно известна пьеса «Золотая голова», где рассмотрены проблемы аморализма (ее первая версия относится к 1889 г., новая же — к 1895 г.). Другие пьесы: «Город» (1897, первая версия 1890), «Отдых седьмого дня» (1896), «Юная дева Виолена» (1900, первая версия 1890), «Агамемнон» (перевод трагедии Эсхила).

С появлением драмы «Полуденный раздел» (1905) начинается расцвет драматургии Клоделя. Были созданы т. н. трилогия о Ку-

фонтенах: «Залог» (1914), «Черствый хлеб» (1918), «Унижение Отца» (1920); фарс «Медведь и луна» (1917); либретто балета «Человек и его желание» (1917); мелодрама «Женщина и ее тень» (1922); с 1919 по 1924 г. Клодель работал над драмой «Атласный башмачок», которая подвела итог его зрелого периода. К позднему периоду относятся «Книга Христофора Колумба» (1930), оратории «Мудрость, или Притча о пире» и «Жанна д'Арк на костре» (1934), пластическая сюита «Камнепад» (1938) и др.

К высшим достижениям Клоделя относится мистерия «Извещение Марии» (др. перевод «Благовещение», 1910, пост. 1912), которую автор признавал своим лучшим произведением. Эта мистерия воплотила главные идеи писателя. Действие происходит в XV веке, фоном проходит история возведения Жанной д'Арк (присутствующей на сцене, но не произносящей ни одного слова) дофина Карла на французский престол. Главная героиня — Виолена — совершает чудо: оживляет маленькую дочь своей сестры, что приводит героиню к святости и к гибели от рук завидующей ей сестры, которую, как и других персонажей, она прощает. В пьесу включены литургические тексты и песнопения, все пронизано библейской символикой, аналогами с историей Христа и девы Марии. В итоге проявляется основная мысль Клоделя: жизненные невзгоды перестают быть трагедией, если следовать христианским заповедям и примеру Христа, пожертвовавшего собой ради других людей. Вера, праведность, всепрощение, самопожертвование приводит к апофеозу святости. История Виолены подтверждается историей Франции, которая благодаря благочестию и самопожертвованию Жанны д'Арк обретает короля Карла VII, возведенного на трон в Реймском соборе. Хаос заканчивается, Жанна и Виолена выправляют «вывихнутость века», если воспользоваться образом из «Гамлета» Шекспира (не случайно уже тогда католические круги провозгласили Клоделя «французским Шекспиром»). В 1920 г. мистерию поставил в Советской России А. Я. Таиров, тщательно переработав текст, выбрасывая наиболее религиозные моменты (например, все четвертое действие), проводя антиклерикальную линию. Роль Виолены исполняла гениальная трагическая актриса Камерного театра А. Коонен, в игре которой подчеркивалась мужественность героини в ее борьбе с несчастиями и препятствиями. Чудо воскрешения ребенка утверждало могущество человека, становилось кульминацией спектакля.

Стилю Клоделя присуща риторичность, что снижает психологическую достоверность характеров, но создает торжественность, подобную богослужению (проявляется в драме «Залог», 1911; в поэтич. цикле «Календарь святых», 1925). Клодель написал также сб. очерков «Познание Востока» (1900). Наряду с Ш. Пеги, Ф. Мориакком, Ж. Бернаносом Клодель был ключевой фигурой т. н. «католического возрождения» во Франции XX века.

Важной чертой неоромантического движения стало оживление шекспиризации. Не прошел мимо нее и Клодель. Но в большей степени, чем она представлена в его творчестве, она постулируется французской литературной критикой. Касаясь широко распространенного во Франции представления о Клоделе как «французском Шекспире», следует прежде всего назвать работу Ж. Бертонна «Шекспир и Клодель», появившуюся в 1916 г., т. е. через 4 года после театральной премьеры «Извещения Марии». Это свидетельствует о том, что данное представление возникло очень рано. Но и через десятилетия после смерти писателя французские исследователи продолжали видеть близость двух авторов. Так, в работе Мишеля Лиура «Драматическая эстетика Поля Клоделя» (Париж, 1971) утверждается связь эстетики писателя с шекспировской драматургической концепцией (правда, Шекспир здесь лишь один из великих авторов прошлого, наряду с Эсхилом, Кальдероном, а в третьем разделе исследования «Эволюция драмы» утверждается новизна драматургического метода Клоделя, прошедшего путь от символизма к теоцентризму и интеллектуализму). И в русском литературоведении прямой контакт Клоделя с Шекспиром признается. Так, Е. В. Гришин в кандидатской диссертации «Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя («Полуденный раздел», «Извещение Марии», «Атласный башмачок»))» (Коломна, 2007), анализируя драму «Атласный башмачок», пишет: «...переплетение действий служит автору для “цементирования” структуры пьесы, для подчеркивания важных сюжетных ходов несколькими дополнительными. Подобным образом строится поэтика третьего дня, где действие распадается на три различных ответвления. Сцены 2, 5, 6 и 9 изображают трудный путь письма Пруэз к Родриго; сцена 3 концентрируется на Родриго самом даже без его присутствия, а сцены 4, 7 и 8 происходят с главной героиней в Могadore, причем последняя из них представляет из себя знаменитый диалог Пруэз с Ангелом-хранителем. Приведенный пример оставля-

ет ощущение того, что все три линии развиваются параллельным образом и составляют единое целое. Подобный опыт построения действия встречается и раньше, например, в трагедиях Шекспира... Великий драматург эпохи Возрождения пользовался приемом параллельно развивающихся сюжетов, чтобы дублем основного сюжета придать главному статус всеобщности, усилить таким образом трагическое начало, показав, что несчастье, постигающее героев, — вовсе не уникально, а встречается в жизни с определенной регулярностью. (...) Принцип дублирования основного действия в “Атласном башмачке” может быть увиден в любовном треугольнике “Китаец — негритянка Жобарбара — неаполитанский сержант”, который в гротескном виде повторяет отношения между Камиллом, Пруэз и Родриго. Китаец преследует негритянку Жобарбару, которая отдает предпочтение неаполитанскому сержанту. Элемент гротеска, который отсутствует в соответствующем приеме у Шекспира, вводится Клоделем, как следует полагать, для смягчения драматического накала, чтобы зритель не забывал о счастливом финале в будущей развязке, которая произойдет за пределом постижимой для человека части мироздания. Серьезность в “Атласном башмачке” сменяется сниженными сценами, в которых участвуют комические персонажи подобно тому, как в средневековой мистерии эмоционально напряженные сцены Страстей Господних или мученичества святых перемежались с фарсовыми зарисовками, показывающими вывернутый наизнанку мир. (...) ... Любовная линия “Родриго — Пруэз” имеет в драме параллельную комическую линию “Китаец — Жобарбара”. Выстраивание магистральной линии и параллельной, ее оттеняющей, восходит к традиции Шекспира, чей опыт Клодель тщательно изучал и, как видно, использовал». Впрочем, трудно сказать, действительно ли у Шекспира Клодель позаимствовал параллельное развитие действия, а не у более ему близких французских романтиков, в частности у В. Гюго, постоянно в своей драматургии использовавшего этот прием, а в «Рюи Блазе» его особым образом выделившего и обосновавшего в предисловии к этой драме.

Сам Клодель признавал влияние на него Шекспира. Но следует задуматься, не было ли это формой признания обнаруженного критиками его сходства с Шекспиром («Импровизированные воспоминания» опубликованы после смерти писателя).

Сопоставление драматургии Шекспира и Клоделя, приводит к выводу о принципиальном различии, а нередко и полной противоположности двух драматургических концепций. Мир Шекспира антропоцентричен, хотя Время играет определяющую роль в его исторических драмах. Мир Клоделя теоцентричен. Принципиально различны подходы к чуду. У Шекспира развивается концепция единомирия — мира, связанного Единой цепью бытия. Когда какое-либо звено ломается, происходит движение во всей цепи, тогда могут быть землетрясения и бури, мертвые выходят из могил, подобно Тени отца Гамлета, и т. д. У Клоделя, напротив, развивается символистская по своим истокам концепция двоемирия. Характерный пример: воскрешение мертвой девочки в «Извещении Марии». Это подлинное чудо, так оно и представлено в мистерии Клоделя. У Шекспира есть несколько «воскрешений». В «Ромео и Джульетте» Джульетта просыпается от мнимой смерти, имитированной с помощью снадобья брата Лоренцо. В «Много шума из ничего» обморок Геро выдают за ее смерть, а потом, после раскаяния Клаудио, Геро «чудесно» воскресает. В «Зимней сказке» обморок Гермионы также выдан за ее смерть. Тайна хранится 16 лет, и в финале Гермиона предстает перед ее ревнивым мужем Леонтом, раскаявшемся в своей несправедливой ревности, в виде статуи Джулио Романо, которая «чудесно» оживает. Как видим, подходы драматургов к «воскрешениям» принципиально различаются. В этом смысле Клодель не является представителем шекспиризма, он из Шекспира сохраняет только масштабность мировидения, если вообще перекликается в этом с Шекспиром, а не с Библией и национальной драматургической традицией. Для Клоделя не свойственна и шекспиризация, т. е. прямое обращение к образам, цитатам, приемам Шекспира. Только, пожалуй, образ Жанны д'Арк встречаются и у Шекспира (в «Генрихе VI», ч. 1), и у Клоделя (в «Извещении Марии»). Но это совершенно противоположные Жанны: у Шекспира — представительница врагов Англии, пользующаяся колдовскими (т. е. нечестными) приемами (надо отдать должное Шекспиру, наделившему Жанну не только отрицательными чертами, но и вполне оправданным в драме патриотическим чувством); у Клоделя — национальная героиня, боговдохновенная Дева.

Тем не менее, миф о Клоделе как «французском Шекспире» возник, более того, широко распространился. Это требует объясне-

ния. Характерно, что Расин или Вольтер не получили такого же определения. Расин оказался одним из полюсов дилеммы «Расин и Шекспир». Вольтер, открывший французам Шекспира, в конце жизни вел борьбу с шекспировским влиянием. Благодаря предромантикам и романтикам творчество Шекспира было освоено французской культурой. Сенсация 1899 г., а именно исполнение роли Гамлета Сарой Бернар, снова заставила французов говорить о Шекспире. Характерно время появления упоминавшейся монографии «Шекспир и Клодель» Ж. Бертоне — 1916 г., разгар первой мировой войны, в которой англичане и французы были объединены против немцев, и в эстетическом отношении они не были противопоставлены (как в пору романтической революции). Любопытно, что «французским Шекспиром» был объявлен именно Клодель. Зная особенности его драматургии, можно выявить некоторые важные черты «французского Шекспира», который, несомненно, отличается от собственно «английского Шекспира», как и от «русского Шекспира» и т. д. Французы, судя по Клоделю, видят в Шекспире не драматурга, а драматического поэта, они особо ценят риторичность Шекспира (что и прежде просматривалось в переводах) и не слишком дорожат психологизмом и историзмом в тех формах, как они были представлены у Шекспира (тем более, что во французской литературе принципы психологизма и историзма и так представлены, причем необычайно ярко). Случай с Клоделем позже повторился в случае с С. Беккетом. Там тоже нет почти никакого сходства, кроме масштабности мировидения. Но Шекспира объединяет с двумя драматургами XX века еще и непривычная (для тех, кто сравнивает) форма театральности, особое понимание возможностей сцены, присущее столь крупным дарованиям.

Пеги

Другой представитель той же линии — Шарль Пеги (1873–1914), в молодости социалист-утопист, перешедший затем на позиции католицизма, хотя по ряду вопросов расходился с церковью. Пеги был редактором, составителем, одним из авторов и издателем журнала «Двухнедельные тетради» («Cahiers de la quinsaine») с 1900 г. до своего ухода на фронт в августе 1914 г., где он погиб в

бою. В этом журнале он, в частности, опубликовал важнейшие произведения Р. Роллана — «Героические жизни», начало цикла «Театр Революции», роман-эпопею «Жан-Кристоф».

Пеги, как и Клодель, обратился к образу Жанны д'Арк в ранней драме «Мистерия о милосердии Жанны д'Арк» («Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc», 1910). Это образец религиозно-философской драмы. Юная Жаннетта ведет спор с госпожой Жервезой, другими персонажами драмы о предательстве Христа апостолами («Я не люблю англичан, но уверяю Вас: никогда англичане не позволили бы сделать это»), говорит о том, что святые за 14 веков так и не принесли в жизнь людей гармонии. Она не понимает, как англичане, тоже христиане, во Франции оскверняют церкви, кормят лошадей в алтарях, пьют вино из церковных сосудов, где оно превращается в кровь Христа. Она настаивает на действенном милосердии, на защите простых людей, за которых она готова пожертвовать телом («О, если нужно, чтоб спасти от вечного огня / Тела усопших грешников, безумных от страданья, / Предать страданьям человеческим мое надолго тело, / Мое, Господь, страданьям тело предназначь») и страданиями души. Действие пьесы разворачивается в 1425 г., когда Жанна еще только готовится к своей миссии. Но финал, где Жанна обращает свой взор в сторону Орлеана, предопределяет ее будущий подвиг самопожертвования, подобный подвигу Христа.

§ 3. Французское неоромантическое движение: научно-фантастическая модель Жюль Верна

Некоторые писатели противопоставили декадансу достижения науки, в которых им виделась перспектива создания нового общества, решившего проблемы человечества.

Крупнейшим писателем этой линии стал Жюль Верн (1828–1905), один из создателей жанра научно-фантастического романа. Он родился в Нанте в семье адвоката, получил юридическое образование в Сорбонне, начинал литературную деятельность как автор водевилей, комедий на бытовые сюжеты. Увлечение различными науками приводит Верна к созданию первого романа «Пять недель на воздушном шаре» (1863). Редактор издательства, куда он отдал свою рукопись, Пьер Жюль Этцель увидел в ней возможность соз-

дания нового романного жанра, сочетающего научные достижения современности, экзотику далеких стран и фантастику, и немедленно заключил с автором соглашение на 20 лет (потом продленное еще на 20 лет), по которому Верн должен был ежегодно поставлять издателю по два романа. Так начинается грандиозный цикл «Необыкновенные путешествия», включающий 65 томов. В них содержится множество фантастических проектов, настолько профессионально продуманных с научной точки зрения, что большая их часть впоследствии была осуществлена наукой. Книги Жюль Верна стали важным этапом в жизни миллионов подростков, захватив жажой научного открытия, изобретения, впоследствии многие из юных читателей стали учеными, инженерами, путешественниками.

Из романов Жюль Верна выделяется трилогия романов «Дети капитана Гранта» (1867–68), «Двадцать тысяч лье под водой» (1869–70), «Таинственный остров» (1875). Сюжет первого романа, построенный на поисках капитана Гранта по сведениям из обнаруженной в бутылке записке, в которой сохранилось указание только на одну координату — 37° южной широты, позволяет автору провести читателя по всем странам и континентам южного полушария, находящимся на этой широте. Преступник Айртон, играющий в романе роль тайного злодея, высажен на необитаемом острове на той же параллели. Это дает «зацепку» для продолжения цикла. Во втором романе тоже совершается кругосветное путешествие, но уже под водой на чуде техники — подводной лодке «Наутилус», управляемой таинственным капитаном Немо.

В третьем романе, «Таинственный остров», рассказывающем о бегстве группы северян, участвовавших в гражданской войне в США, из под носа южан на воздушном шаре и занесенных бурей на необитаемый остров, соединяет сюжетные линии трилогии: на этом же острове обитает одичавший Айртон, здесь же в подводной пещере доживает последние свои дни в «Наутилусе» капитан Немо.

«Таинственный остров» оказывается новой «робинзонадой», но люди, оказавшиеся в положении Робинзона Крузо, вооружены не только мужеством, упорством, но и научными знаниями, что позволяет им взять от природы ее богатства и создать коммуны свободных людей разных национальностей, живущих вполне обеспеченной жизнью, защищенных от превратностей судьбы. Здесь пригодились и инженерные знания Сайруса Смита, и наблюдательность журнали-

ста Гедеона Спилета, и опыт моряка Пенкрофа, и энтузиазм юного Герберта, и отзывчивость негра Наба, и незримая помощь капитана Немо, а затем к героям присоединяется и Айртон, найденный колонистами на соседнем острове и постепенно обретающий человеческий облик.

Извержение вулкана на острове кладет конец этой идиллии, но герои спасены другими людьми, что подчеркивает мысль Верна о солидарности лучших представителей человечества в их противостоянии социальным бедам и природным стихиям.

С середины 1880-х годов Верн начинает высказывать опасение, что технические достижения могут привести мир к катастрофе. В романах «Плавающий остров» (1895), «Необыкновенные приключения экспедиции Барсака» (1914) и ряде других эта мысль звучит со всей определенностью.

Романы Верна вызвали обновление приключенческого романа, который стал трактоваться как путешествие в экзотические страны. Таковыми были многочисленные романы Луи Жаколио (1837–1890), Луи Буссенара (1847–1910), Пьера Лоти (наст. имя Луи Мари Жюльен Вио, 1850–1923), вошедшего в историю литературы в качестве создателя жанра «колониального романа», где восточная экзотика, романтика моря сочетаются с подчеркиванием превосходства белого человека. Но ни один из них не достиг популярности романов Жюль Верна. Творчество Верна высоко оценивали И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, А. М. Горький.

§ 4. Французское неоромантическое движение: героическая модель Ромена Роллана

Ромен Роллан (1866–1944) — французский писатель, в чьем творчестве представлена героическая модель неоромантического движения, развившаяся в героическую линию реализма XX века. Он родился в г. Кламси (в Бургундии, образ которой запечатлен в повести «Кола Брюньон» и других произведениях Роллана), в семье нотариуса, учился в Высшей нормальной школе в Париже. Занимался историей музыки и живописи, для чего Школа направила Роллана в Италию. Большое значение для творчества Р. Роллана имело знакомство с произведениями Гоголя, Гончарова, Тургенева и особенно Л. Толстого.

Литературный путь Роллан начал как драматург-неоромантик. Драммы «Людовик Святой» (1897), «Аэрт» (1898), «Настанет время» (1903) составили цикл «Трагедии веры». Однако уже в 1898 г. Роллан начинает создавать новый цикл «Театр Революции», в котором он переходит на позиции реализма. В цикл вошло 8 драм, написанных в 1898–1939 гг. Первая из них — «Волки» — на материале французской революции конца XVIII века воссоздает ситуацию, близкую обстоятельствам дела Дрейфуса. Пьеса была снята сразу же после премьеры.

К 1900 г. Роллан окончательно порывает с неоромантиками и разрабатывает программу создания подлинно народного театра (сборник «Народный театр», 1903). Призыв к демократизации театра — важный вклад Роллана в театральное движение эпохи. Наиболее значительное достижение писателя в реализации программы народного театра — драма «14 июля» (1902), где индивидуальные персонажи растворяются в образе коллективного героя — восставшего народа.

Черты романтизма в творчестве Роллана в значительной мере сохраняются в его реалистических произведениях, ибо он одержим поисками утраченного в империалистическую эпоху героического начала. Эти поиски приводят его к анализу жизни великих людей («Жизнь Бетховена», 1903; «Жизнь Микеланджело», 1907; «Жизнь Толстого», 1911). Результаты этого анализа отразились в создании образа главного героя в романе-эпопее «Жан-Кристоф» (1904–1912), замысел которого возник у Роллана еще в конце XIX века. Гениальный немецкий музыкант, бунтарь в юности и мудрец в конце жизненного пути, Жан-Кристоф напоминает героев романтических произведений. Но в романе-эпопее на первый план выдвигается реалистический образ Европы рубежа веков, равного которому по масштабу литература того времени не знала. Действие романа начинается в Германии, затем переносится во Францию, Швейцарию, Италию. Почти накануне империалистической войны прозвучал голос Роллана, посвятившего свой роман «свободным душам всех наций, которые страдают, борются и победят».

В 1914 г. Роллан закончил повесть «Кола Брюньон» (опубликована в 1918 г.), шедевр французской литературы, связанный с народной традицией, исполненный оптимизма. Действие повести происходит в 1616 г. в г. Кламси. Герой повести, от имени которого ве-

дется повествование-дневник, резчик по дереву Кола Брюньон, — подлинно народный персонаж, «галльский тип» (Роллан). На него обрушиваются всевозможные беды: война, чума, смерть жены, потеря всего имущества, — но ничто не в силах сломить Кола, его веры в свое призвание, его народного оптимизма. Особое значение Роллан придавал 13-й главе повести, в которой Кола Брюньон размышляет о роли книг в жизни человека.

В годы первой мировой войны писатель выступил с позиций пацифизма и гуманизма, осудил политику враждующих государств (сборник «Над схваткой», 1915). Победа революции в России, которую Роллан приветствовал, и окончание войны знаменуют начало нового этапа в творчестве писателя. Роллан оказал мощное влияние на развитие литературы. В романе «Жан-Кристоф» он подвел итог развития двух крупнейших направлений XIX века — критического реализма и романтизма, синтезировав лучшие, наиболее сильные черты обоих направлений, раскрыв новые возможности реализма, продемонстрировав ряд его новых качеств, характерных для XX века.

ГЛАВА 4

ФРАНЦУЗСКОЕ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК КОНЦЕНТР МИРОВОГО ВЛИЯНИЯ

§ 1. Бельгийская разновидность французского неоромантического движения: национально-эпическая модель

Бельгия внесла свой вклад в развитие неоромантического движения в разных формах. Одна из этих форм — национально-эпическая модель, представленная в творчестве Ш. Де Костера и Э. Верхарна.

Шарль де Костер

«Откинутые назад густые волосы открывали высокий лоб мыслителя. Нос с небольшой горбинкой отличался благородными и твердыми очертаниями. Глаза блестели умом и добротой. Он не носил бороды, но довольно густые усы придавали ему вид военного,

противоречивший задумчивому и чуть печальному складу его губ» — так выглядел в последние годы жизни Шарль Де Костер по описанию его ученика по Брюссельской военной школе писателя Ж. Экауда. Таков портрет первого классика бельгийской литературы, чья «Легенда об Уленшпигеле» вошла в сокровищницу литературы мировой.

Если кратко охарактеризовать ситуацию в бельгийской литературе времен Де Костера, то надо отметить, что на вторую половину XIX — начало XX века приходится ее высший расцвет. В результате революции 1830 г. Бельгия стала самостоятельным государством. Ее литература развивалась по двум направлениям. Первое воплотило стремление создать национальную литературу, преодолев иностранные влияния. Родилось так называемое «фламандское движение» за возрождение литературы на фламандском языке. Во главе движения оказался поэт и филолог Ян Франс Виллемс. Второе направление противоположно первому: оно воплотило стремление влиться в мировой литературный процесс, опираясь на шедевры мировой литературы. С этим направлением связана почти вся бельгийская литература на французском языке, в частности творчество всемирно известного драматурга Мориса Метерлинка, автора «Синей птицы» (выступившего со своими произведениями уже после смерти Де Костера).

То и другое направления объединил Шарль Де Костер в своей «Легенде об Уленшпигеле». Но эта книга значительнее литературных споров XIX века, она выходит за рамки бельгийской литературы и встает в один ряд с «Дон Кихотом» Сервантеса и другими произведениями такого же масштаба. Кем же был ее автор?

Полное имя писателя — Шарль-Теодор-Анри Де Костер. Он родился в Мюнхене 20 августа 1827 г. Его отец, Огюстен-Жозеф Де Костер, был управляющим у архиепископа тирского — папского нунция (то есть постоянного дипломатического представителя папы римского) при дворе баварского короля. Он был фламандцем по происхождению, а мать Шарля, Анна Мария Картрейль, валлонкой.

Первых шесть лет жизни Шарля прошли в среде богатства и роскоши дворца архиепископа, который был его крестным отцом. Потом семья переехала в Брюссель. Мальчика отдали в пансион, где он подвергался насмешкам и издевательствам, как он потом сам вспоминал.

Через год умер отец, на руках у матери остался семилетний сын и только что родившаяся дочь Каролина. Мать взяла Шарля из пансиона.

Он продолжил обучение в иезуитском коллеже Сен-Мишель, где совершенно разочаровался в католицизме, но выучил древнегреческий и латынь.

От карьеры священника Шарль отказался и с шестнадцати до двадцати двух лет работал младшим клерком в брюссельском банке.

Трудно придумать что-нибудь более скучное для человека, который писал в своем дневнике: «Поэт! какое прекрасное имя! Заслужу ли я его?» Он твердо решил его заслужить.

Шарль и его товарищи организовали литературный кружок «Общество весельчаков». Лучшие произведения, написанные членами кружка, публиковались ими в еженедельном рукописном «Журнале», существовавшем, правда, только в одном экземпляре. Помещенная в нем новелла Шарля Де Костера «Мухамед» (1848) стала его первым опубликованным произведением. Писал он и пьесы, которые ставили члены «Общества весельчаков». Больше пяти лет он не расставался с «весельчаками».

В 1850 г. Шарль оставил место в банке и поступил на факультет литературы и философии Брюссельского университета. Событием в его жизни стал курс лекций профессора Альтмейера по истории Нидерландской революции XVI века.

Де Костер писал заметки, стихи, другие небольшие произведения и помещал их в периодической печати. Он посещал заседания «Общества весельчаков» и студенческого литературного кружка «Лотокло».

Особо серьезно он относился к созданию грандиозной исторической драмы «Кресценций», которую в конце жизни переименовал, назвав ее «Стефания» по имени жены Кресценция, отомстившей германскому императору Оттону III за смерть мужа, казненного за то, что он хотел освободить Италию от германского ига. Де Костер писал драму александрийским стихом, и хотя он ценил романтическую драматургию Гюго выше классицистских трагедий Корнеля и Расина, трудно сказать, кто из великих французских драматургов вдохновлял его больше в этой драме, опубликованной лишь в год столетия со дня его рождения.

Но что действительно было романтическим, так это любовь,

охватившая первокурсника Шарля к девятнадцатилетней девушке Элизе Спрейт. Она длилась восемь лет, но не завершилась браком из-за непреодолимых житейских проблем. Памятником этой любви и одновременно дневником духовной жизни Шарля Де Костера стали письма к Элизе, которые он писал все эти восемь лет.

Закончив университет, Шарль получил звание кандидата литературы и философии, что мало отразилось на его заработках. Он по-прежнему печатает заметки и небольшие произведения в газетах и журналах.

В следующем, 1856 г. брюссельцы нарасхват раскупали первые номера нового еженедельника «Уленшпигель». Никто тогда не подозревал, что один из основателей журнала, Шарль Де Костер, нашел своего героя, который принесет писателю всемирную известность. Не подозревал об этом и Шарль. Он воспользовался образом из средневекового фольклора и народных книг. В фольклоре Уленшпигель занимал почетное место среди образов шутов, забияк и плутов. Первая народная книга о веселом и озорном подмастерье Уленшпигеле появилась около 1483 г., в последующие века народные книги о Тиле получили распространение и были очень популярны в Германии, Франции, Италии, Англии, Дании и других странах Европы.

Кто такой Уленшпигель? Одни считают, что это реальное историческое лицо, жившее во второй половине XIII века. Другие утверждают, что он жил в первой половине XIV века в Нижней Саксонии, где умер от чумы в 1350 г. (это та самая страшная эпидемия чумы, которая свела в могилу чуть ли не треть населения Западной Европы и которую описал Боккаччо в «Декамероне» и Пушкин в «Пире во время чумы»). Показывали даже могильную плиту в Мельне близ Любека, на которой было высечено изображение Уленшпигеля с совой и зеркалом в руках. Третьи полагают, что он похоронен во Фландрии, где на надгробной плите у подножия церкви в Дамме также высечено имя Уленшпигеля и его символы — сова и зеркало.

Образ Уленшпигеля впервые появляется в блестящих статьях, опубликованных Де Костером в еженедельнике «Уленшпигель». Весельчак, судящий пап и королей, защищающий свободу и истину, — таков этот герой в статьях, где зарождаются некоторые черты поэтики «Легенды об Уленшпигеле».

Вот одна из самых первых статей, опубликованная 28 октября 1860 г. под псевдонимом «Карель» и названная «Уленшпигель печален»:

«Уленшпигель порядком огорчен. Он только что открыл, увы! слишком поздно, что в нашей счастливой стране, как и в других краях, язык дан человеку, чтобы скрывать свои мысли. Слова служат теперь не для того, чтобы прояснить идею, а для того, чтобы сделать ее непонятной. Отчего так мрачен Уленшпигель? Он захотел выяснить, что означает слово «либеральный», порылся в словарях, но оказалось, что указанные там значения этого слова или вообще ему не подходят, или очень туманны. «Свобода, свобода, благородное слово, продолжал он, каждый им пользуется и хотел бы им злоупотребить. Величественные императоры Франции и Китая свободны делать то, что им заблагорассудится. Именем свободы они дают своим благодушным империям прекрасные конституции, которыми сами и пользуются». Потом Уленшпигель размышляет о свободе для адвоката «демонстрировать свое красноречие с утра до вечера», столь же сомнительной свободе для монаха, для священника. Отбросив все это, Уленшпигель произносит гимн подлинной свободе: «Святая свобода, сказал он, все хорошее к нам идет от тебя, несмотря на то, что тебя нарушают. Именно в свободных странах рождаются великие идеи, и именно из-за тебя, о свобода, бедняки, которые так долго страдали и которых так долго подавляли, все чаще вспоминают о своем славном прошлом и каждый день делают новый шаг к славному будущему». (Перевод Вл. А. Лукова)

Всякий, кто читал «Легенду об Уленшпигеле», согласится, что эти слова, собственно, составляют главную идею эпопеи Де Костера.

Нет ничего удивительного: писатель к этому времени уже около двух лет вынашивал замысел своего грандиозного создания. Вся титаническая работа заняла почти десятилетие. С 1860 г. он перешел на службу в Брюссельский королевский архив, чтобы иметь доступ к историческим документам, необходимым для работы над книгой, а через четыре года вообще отовсюду уволился, чтобы заниматься только «Легендой». В 1867 г. Шарль Де Костер наконец закончил произведение, и в последний день года, 31 декабря, в Брюсселе вышла книга под названием «La Legende d'Ulenspiegel»

(впоследствии — «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и других краях»).

Де Костер сохранил своему герою многие черты персонажа народных книг: Тиль остался веселым, неунывающим, иногда плутоватым, кажется, что в любой момент он может пройтись колесом, показать длинный нос, разыграть надутого глупца. Но писатель проделал грандиозный литературный эксперимент: он перенес этот сложившийся характер в другую эпоху — в XVI век, когда свершилась первая в истории буржуазная революция, и произошло это в Испанских Нидерландах.

Вооруженный открытиями писателей-реалистов, Де Костер показал, что историческая эпоха накладывает отпечаток на характер человека.

Тиль был бы просто весельчаком и балагуром, если бы его родина не была распята присвоившими ее себе испанцами, если бы его отец — простой и добрый, сильный и бесстрашный угольщик Клаас — не был бы сожжен на костре инквизиции, если бы ему не пришлось пережить долгую разлуку с любимой Неле, если бы он не страдал вместе со своей матерью Сооткин, с прошедшей через пытки и потерявшей разум матерью Неле Катлин, если бы его душа не наполнилась жаждой мщения испанцам и их прислужникам, утопившим в крови страну и укравшим ее свободу. Характер Тили развивается, он из шутника, дарящего людям смех, становится грозным мстителем, настоящим эпическим героем, а книга о нем превращается в «песнь независимости и мести угнетенного народа». Эти слова сказаны о произведении в замечательной статье французского писателя Ромена Роллана «Уленшпигель», написанной в 1926 г.

Роллан рассмотрел «Легенду» как роман о ненависти: «Присмотримся к сюжету книги! о чем идет речь в этой длинной эпосе, написанной в конце XIX века?

О войнах XVI века между Нидерландами и Испанией. О войнах жестоких, не знающих ни великодушия, ни пощады как со стороны угнетателя, так и со стороны угнетенного. О войнах, которых ничем не искупить, ибо по прошествии трех веков поэт ничего не простил... В течение трех веков такая ненависть!.. И этой ненавистью скрепляют камни новой родины! Поразительное явление народной жизни! Поразительное откровение!»

Народной ненавистью Роллан объясняет «героическую жестокость», которая царит в эпосе: «Священная месть становится манией, ее лихорадочное упорство близко к галлюцинациям. Де Костер извлекает из этого потрясающие эффекты, и когда после нескончаемого ожидания (ибо он не торопится, желая насладиться полнее) волк Фландрии хватается добычу, он цедит каплю за каплей свою месть. Сначала удивляешься тому, что рыбак, который продал Клааса палачу, отделяется лишь падением в воду. Но он появляется вновь, много времени спустя. Шарль Де Костер берег его для второй смерти. И эта смерть, добрая смерть, как она длится! Тем, кого ненавидит Уленшпигель, он готовит самую медленную смерть. На медленном огне! Нужно, чтобы они страдали. И особенно, чтобы они не раскаивались! На их костре — ни одной слезы их раскаяния. Им не позволено даже взывать о жалости к людям и богу. Сначала муки, потом вечное проклятие!

Задыхаешься в этой атмосфере пытки, жестокости, печальной и мучительной. Сам мститель наслаждается ею без радости...»

Все это приводит Роллана к сопоставлению «Тиля» с «Дон Кихотом»: «И я думаю о том, — писал он, — что в том же самом веке эта ненавидимая Испания создавала доброго рыцаря Дон Кихота Ламанчского... Кто бы мог подумать, что это добродушие исходит от нации, которая угнетает? А эта жестокость — от нации угнетенных?»

Сопоставляя Дон Кихота и Тиля, мы действительно видим эту разницу. То же самое придется сказать, сравнивая верного оруженосца Дон Кихота Санчо Панса и милого увальня Ламме Гудзака, ставшего спутником Тиля Уленшпигеля. Он появляется уже в начале книги, сразу же наделенный любовью ко всему материальному, особенно к хорошей еде. Но даже этот добряк даже эту свою любимую пищу может сделать орудием пытки, до смерти закармливая католического священника, задевшего Ламме замечанием о его полноте. И все герои смеются, никакой жалости, никакого раскаяния в жестокости! Это ужасно.

Очевидно, у человека есть две психологии, одна — для мирного времени, другая — для войны. То, что совершается в период войны — во все времена! — просто не укладывается в голове человека мирной эпохи. Какие уж там христианские заповеди! Даже ветхозаветное «око за око, зуб за зуб» уступает место жажде полного унич-

тожения врага вместе с его родом. В этом смысле книга Де Костера — неоценимый учебник для изучения психологии людей периода революций, войн, социальных катастроф.

Но в эпопее, как и в жизни, даже в самые мрачные и тяжелые времена, есть место для светлой краски. В крови и грязи есть место для чистоты. Это Неле, любовь Уленшпигеля. Неле подобна целомудренной, неяркой, но изысканной природе Фландрии, замечательно описанной Де Костером. Нигде так не чувствуется рука человека в создании ландшафта, как в Нидерландах, большая часть территории которых находилась бы под водой, если бы не созданные много веков назад дамбы, заставившие море отступить. И в женщинах этой страны, даже простых, стихия чувств усмирена своими дамбами.

Известно, кто был прообразом Неле. В 1851 г. Шарль Де Костер, тогда первокурсник Брюссельского университета, познакомился с девятнадцатилетней Элизой Спрёйт. Любовь молодых людей, длившаяся восемь лет, хранилась в секрете, потому что отец Элизы был против брака. Еще бы, ведь он был секретарем брюссельского торгового суда, а Шарль тогда — просто никем, ни денег, ни положения в свете.

Сохранились многочисленные письма Шарля к Элизе. В одном из них он признается: «Нет у меня произведения, где бы я не набросал твой портрет». Несомненно, лучший из них, известный теперь всему миру, — образ Неле в «Легенде об Уленшпигеле».

Книга начиная с ее переиздания в 1869 г. открывается «Предисловием Сова». В нем писатель нашел замечательный художественный ход: рассказать о содержании — идеях и сюжете — романа, его персонажах «от противного», словами некой совы, говорящей человеческим голосом (жанр легенды это позволяет).

«Уважаемые художники, глубокоуважаемые издатели, уважаемый поэт! Я принуждена сделать несколько замечаний по поводу вашего первого издания», — начинает довольно официально Сова, но тут же сбивается на крик возмущения: как, вы в такой огромной книге («в этом слоне») не нашли места для мудрой совы, хотя упоминание о ней содержится в имени Уленшпигель («сова» и «зеркало», то есть мудрое и забавное). «Быть может, — продолжает Сова, — вам показалась странной сама мысль представить мудрость в виде, по вашему мнению, мрачной и уродливой птицы — педантки в

очках, ярмарочной лицедейки, подруги мрака, которая неслышно, как сама смерть, налетает и убивает. И все же, насмешники в обличье добродушия, у вас есть нечто общее со мной. И в вашей жизни была такая ночь, когда кровь текла рекой под ножом злодейства, тоже подкравшегося неслышно.

Разве не было в жизни каждого из вас мглистых рассветов, тусклым лучом озарявших мостовые, заваленные трупами мужчин, женщин, детей? На чем основывается ваша политика с тех пор, как вы властвуете над миром? На резне и бойне».

Сова советует «шалому автору» признать ее соавторство хотя бы в целях безопасности: «Забияка-поэт, ты крушишь подряд всех, кого ты называешь душителями твоего отечества, ты пригвождаешь к позорному столбу истории Карла V и Филиппа II. Нет, ты не сова, ты неосторожен. Ты ручаешься, что Карлы Пятые и Филиппы Вторые перевелись на свете? Ты не боишься, что бдительная цензура усмотрит во чреве твоего слона намеки на знаменитых современников? Зачем ты тревожишь прах императора и короля? Зачем ты лаешь коронованных особ? Не напрашивайся на удары — от ударов же и погибнешь. Кое-кто не простит тебе этого лая, да и я не прощу — ты портишь мне мое мещанское пищеварение».

И далее Сова критикует сюжет и характеры книги, тем самым позволяя лучше понять «от противного» замысел Шарля Де Костера: «Ну к чему ты так настойчиво противопоставляешь ненавистного короля, с малолетства жестокого, — на то он и человек, — фламандскому народу, который ты стремишься изобразить доблестным, жизнерадостным, честным и трудолюбивым? Откуда ты взял, что народ был хорош, а король дурен? Мне ничего не стоит тебя разубедить. Твои главные действующие лица, все без исключения, либо дураки, либо сумасшедшие: озорник Уленшпигель с оружием в руках борется за свободу совести; его отец Клаас гибнет на костре за свои религиозные убеждения; его мать Сооткин умирает после страшных пыток, которые ей пришлось вынести из-за того, что она хотела уберечь для сына немного денег; Ламме Гудзак всегда идет прямым путем, как будто быть добрым и честным — это самое важное в жизни. Маленькая Неле — однолюбка, что, впрочем, само по себе не плохо... Ну, где ты теперь встретишь таких людей? Право, если б ты не был смешон, я бы тебя пожалела.

Впрочем, должна сознаться, что наряду с этими сумасбродами

ты вывел несколько лиц, которые пришлись мне по душе: это испанские вояки; монахи, жгущие народ; фискалка Жилина; жадюга-рыбник, доносчик и оборотень; дворянчик, по ночам прикидывающийся бесом, чтобы соблазнить какую-нибудь дурочку, а главное, нуждающийся в деньгах хитроумный Филипп II, подстроивший разгром церквей, чтобы потом наказать мятежников, которых он сам же сумел подстрекнуть.

На что только не пойдет человек, если он объявлен наследником всех им убиваемых!»

Вершиной монолога Сова становится самохарактеристика, позволяющая представить людей, которые осудят эпопею об Уленшпигеле: «Ты, может быть, не знаешь, что такое сова. Сейчас я тебе объясню.

Сова — это тот, кто исподтишка клеветает на людей неугодных ему, и кто в случае, если его привлекают к ответственности, не преминет благоразумно заявить: «Я этого не утверждал. Так говорят...» Сам же он прекрасно знает, что «говорят» — это нечто неуловимое.

Сова любит соваться в почтенные семьи, ведет себя как жених, бросает тень на девушку, берет займы, иногда — без отдачи, а как скоро убеждается, что взять больше нечего, то исчезает бесследно.

Сова — это политик, который надевает на себя личину свободомыслия, неподкупности, человеколюбия и, улучив минутку, без всякого шума вонзает нож в спину какой-нибудь одной жертве, а то и целому народу.

Сова — это купец, который разбавляет вино водой, который торгует недоброкачественным товаром и, вместо того чтобы напитать своих покупателей, вызывает у них расстройство желудка, вместо того чтобы привести их в благодушное настроение, только раздражает.

Сова — это тот, кто ловко ворует, так что за шиворот его не схватишь, кто защищает виноватых и обвиняет правых, кто пускает по миру вдову, грабит сироту и, подобно тому как другие купаются в крови, купается в роскоши.

Сова — это та, что торгует своими прелестями, развращает невинных юношей — это у нее называется «развивать» их — и, выманив у них все до последнего гроша, бросает их в том самом боло-

те, куда она же их и завлекла» (Перевод Н. М. Любимова).

Сова у Де Костера превращается в грандиозный образ Антиидеала (важная неоромантическая идея), она олицетворяет все то, что ненавидит писатель. Она занимает видное место в системе действующих лиц как антипод автора, тем самым подчеркивая, что в этом эпическом произведении все пронизано лирическим началом, авторский голос слышен в каждой строчке, в каждой оценке.

Не только эпическое и лирическое соединяется в повествовании Де Костера, не только синтезируется трагическое и смешное. Стремление к синтезу чувствуется во всем, во времени и в пространстве, в соединении истории и легенды, материи и духа, даже смерть и бессмертие существуют в неразрывном единстве, о чем свидетельствует финал книги: уже похороненный Уленшпигель воскресает, потому что он стал духом Фландрии, а дух народа бессмертен.

«Легенда об Уленшпигеле» не была современниками даже замечена, не то что оценена по достоинству (как и другие его книги — «Фламандские легенды», «Брабантские рассказы», которые сейчас считаются классикой бельгийской литературы). Шарль Де Костер умер в крайней бедности от туберкулеза, осложненного диабетом, 2 мая 1879 г.

Через пятнадцать лет, 22 июля 1894 г. в Икселе, где умер Де Костер, состоялось открытие памятника писателю. Прислушаемся к тому, что говорил на этой торжественной церемонии выдающийся бельгийский литератор Камиль Лемонье о «Легенде»:

«Все символ в этой великой и простой книге, в этой Народной Книге, на которую надо было бы указывать детям как на квинтэссенцию силы и нравственного величия. Кто осмелился бы еще сказать, что в этом романе фантазия — не более чем прекрасная притча обо всем человечестве? Уленшпигель — фламандец из Фландрии; он воплощает свой народ, идущий из глубины веков, бедный, нагой, порабощенный, борющийся и руками и смехом за свои нищие нивы, солящий весельем свой черствый хлеб, добытый героизмом... Я чувствую, как в мое сердце стучит пепел Клааса, я также чувствую, как стучит пепел всех тех, в ком прежде и после была душа Клааса... Но даже если увидеть в этом проявление вечной правды, для нас в этой книге общечеловеческой гуманности всегда останется достаточно

того, что позволит воспринимать ее как книгу по преимуществу национальную, такую книгу, в которой мы лучше всего ощущаем нашу душу и нашу кровь». (Перевод Вл. А. Лукова).

Характерно, что Лемонье принадлежал к числу писателей-натуралистов, но данная им характеристика вписывается в оценку Де Костера как представителя неоромантического движения.

Бельгийцам потребовалось больше четверти века, чтобы воспринять «Легенду» как «фламандскую Библию» (выражение Лемонье), как «первую книгу, в которой наша страна обрела себя» (высказывание великого бельгийского поэта Эмиля Верхарна). Но только после того, как началась первая мировая война, «Легенду об Уленшпигеле» переводят на многие языки мира, она перестает восприниматься как чисто бельгийское произведение, и Ромен Роллан почти через шестьдесят лет после выхода произведения Де Костера вправе сказать, что «национальный певец Фландрии — также и наш певец, он наш эпический поэт Свободы», и поставить книгу в один ряд с великими произведениями мировой литературы: «Журналист, бедный, безвестный, создал почти на наших глазах памятник, способный соперничать с Дон Кихотом и Пантагрюэлем».

Эмиль Верхарн

Эмиль Верхарн (1855–1916) — бельгийский поэт и драматург, один из крупнейших европейских лириков рубежа веков. Он развивал национально-эпическую линию Ш. Де Костера, другие модели неоромантического плана. Выходец из мелкобуржуазной семьи, Верхарн окончил иезуитскую школу, но, отказавшись от перспективы стать священником, избрал профессию адвоката. Стихи Верхарн начал писать с 15 лет. В начале 1880-х годов он сблизился с литературным объединением «Молодая Бельгия». Известность приходит к поэту в 1883 г., когда он выпускает сборник стихов «Фламандки», проникнутый ощущением красоты родной земли, простого быта, патриархальных отношений, знаменующий вступление Верхарна в «рубенсовский период» (термин А. В. Луначарского).

Иной, аскетический идеал воплощен в сборнике «Монахи» (1886), в котором отмечают первые черты духовного кризиса, приведшего поэта в 1887–1890 гг. к декадансу (сборники «Вечера»,

1887; «Крушения», 1888; «Черные факелы», 1890). Рождается особое — апокалиптическое — видение мира, поэтому апокалиптическая символика становится основой художественной выразительности. В недрах трагического, стоящего на грани катастрофы поэтического мира возникает образ капиталистического города-спрута.

Сближение с рабочим движением, увлечение социалистическими идеями выводит поэта из духовного кризиса (сборники «Поля в бреду», 1893; «Города-спруты», 1895; «Призрачные деревни», 1895; драма «Зори», 1898). Апокалиптическая символика уступает место монументальной аллегоричности, сближающей поэта с традицией В. Гюго. Но урбанистическая тема потребовала от Верхарна обостренной контрастности такой деформирующей силы, что поэт представляется одним из непосредственных предшественников экспрессионизма. В его творчестве утверждается эстетика диссонанса и дисгармонии.

Следующий период творчества Верхарна связан с пантеистическим мироощущением, преклонением перед мощью человека-созидателя (сборники «Лики жизни», 1899; «Буйные силы», 1902; «Многообразное сиянье», 1906; «Державные ритмы», 1910). Символика этого периода теряет собственно символистский характер, а известный утопизм наряду с пантеизмом сближает Верхарна с неоромантиками. Однако в его поэзии, принимающей более гармонические очертания, по-прежнему звучат мотивы мятежного порыва. В начале 1910-х годов эта тема ослабевает, заслоняемая радостным ощущением многообразия бытия (сборники «Вся Фландрия», 1904—1911; «Вечерние часы», 1911, и др.). В творчестве поэта утверждается особый, «верхарновский» вариант свободного стиха, отличающийся строгостью, гармонией, предельной внутренней концентрацией и скрытой напряженностью ритма.

В работах «Рембрандт» (1905), «Рубенс» (1910) Верхарн стремится создать свою методологию эстетического анализа, отвергая натуралистическую доктрину И. Тэна. Ценным документом стал ответ Верхарна на анкету французских писателей и историков культуры Ж. Ле Кардоннеля и Ш. Велле (1905), где поэт изложил свои мысли о будущем искусства:

«Да, так называемые литературные школы все еще существуют. Но их жизнь все менее ярка. Идеи, которыми они просвещают

ум, не несут больше своего собственного света, а являются отражением далеких светил: поэты возвращаются к прошлому вместо того, чтобы устремиться к неизведанному. Они отказываются от исканий с их опасностями, предпочитая привычное с его гарантиями. Возврат к классицизму симптоматичен. Он ведет к плохим перелицовкам того, что было уже написано другими; он отражает исчезновение живой силы, подлинной индивидуальности, способности к творчеству.

<...> Свободный стих — самое молодое из растений Парнаса. Оно растет среди старых кустов, отдельные из которых почти совсем засохли. Следует думать, что скоро, когда поэты завтрашнего и послезавтрашнего дня изучат и культивируют его еще лучше, чем их старшие собратья, этими новыми семенами будет засеяно все поле: лирика и драма.

Сказать, каковой будет поэзия в будущем? Я затрудняюсь, но всеми силами верю в нее. Мне кажется, что поэзия должна прийти в скором времени к совершенно ясному пантеизму. Честные и здоровые умы все более и более признают единство мира. Старинное разграничение души и тела, бога и мира исчезает. Человек есть часть мироздания. Он наделен совестью и пониманием того целого, частью которого он является. Он вскрывает тайну вещей, проникает в их механизм. По мере того как он в них проникает, его охватывает восхищение природой и самим собой. <...> ...У моря, которое он покоряет, он строит порты; на реках, преграждаемых плотинами, он основывает города; чтобы исследовать небо, он изобретает изумительные инструменты; чтобы понять материю и раскрыть ее сущность, он организует лаборатории; он за век стократно увеличивает свои силы, свою энергию, свою волю; ...он угадывает какую-то чудесную силу, которую его предки представляли как бога в человеческом облики. <...> Поэтому ничего не остается, как восторгаться в этот час тем, что он видит, слышит, воображает, угадывает, отчего из его сердца и мозга исходят творения юные, трепетные, новые. И его искусство не будет ни социальным, ни научным, ни философским; это будет искусство самое простое... Поэты будут жить в согласии с настоящим, какое только возможно в будущем; они будут писать смело и более не остерегаясь; они не будут бояться своего собственного упоения и румянца, а также той кипучей поэзии, которая это выразит. Таковы мои надежды». (Перевод Вл. А. Лукова)

В годы первой мировой войны в поэзии Верхарна сказались черты национализма («Алые крылья войны», 1916). Но незадолго до трагической смерти поэт начал пересматривать свои позиции, свидетельством чему является его переписка с Р. Ролланом. С именем Верхарна связано утверждение свободного стиха в европейской, а затем и в мировой поэзии, он заложил основы экспрессионистской типизации и национально-эпической образности поэзии. Многие русские поэты испытали его влияние, создали прекрасные переводы его стихов на русский язык (А. Блок, В. Брюсов, М. Волошин и др.).

Поэзия Верхарна обычно рассматривается как символистская. Но на рубеже веков, в переходный период, нет четких границ между художественными системами. Так, Верхарн, несмотря на ее близость на разных этапах его творчества к неоромантизму, экспрессионизму, в определенном смысле оказался связанным и с реалистической традицией. Это одно из выражений многогранности неоромантического движения рубежа веков.

§ 2. Символизм Мориса Метерлинка: философическая модель неоромантического движения

Морис Метерлинка (1862–1949) — выдающийся бельгийский драматург, поэт, теоретик символизма.

Начало творческого пути. Метерлинка родился в семье нотариуса, изучал право в Париже, где испытал влияние французских символистов. В марте 1886 г. Метерлинка написал рассказ «Избиение младенцев», в котором повествование о гибели детей от рук испанских солдат сплетается с библейским планом и звучит как тема непреодолимости судьбы. Этот рассказ открывает первый период творчества писателя, связанный с формированием символистской концепции мира и человека и символистской поэтики. В сборнике стихов «Теплицы» (1889) возникает мысль о разделенности мира на «теплицу», где живет человек, и недоступную ему сферу жизни природы. Драма «Принцесса Мален» (1889) является первым значительным достижением символистского театра. Бессилие человека перед роком, персонифицированным в образе королевы Анны, передается нагнетанием тревожной атмосферы в драме.

Слава Метерлинка как крупнейшего драматурга символизма

упрочилась после постановки его «маленьких драм» — «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Там, внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894), в которых писатель разрабатывал новую функцию этого жанра — выражение «состояния» (это открытие оказало большое влияние на драматургию XX века). В маленьких драмах главная тема — смерть, которую автор понимает как мистическую категорию, как недетерминированный акт. Метерлинк обосновывает такой подход в трактате «Смерть»: «Не следует смешивать со смертью то, что ей предшествует»; «Прогоним прежде всего то, что предшествует смерти и не принадлежит ей» . Метерлинка интересует не борьба, приводящая к смерти, а смерть сама по себе.

В маленьких драмах сюжета предельно ослаблен. Двенадцать слепых пытаются узнать, что их окружает («Слепые»). Семья думает о болезни женщины после мучительных родов («Непрошенная»). Другая семья проводит обычный вечер, не зная о своем несчастье («Там, внутри»). Жених пытается разбудить невесту («Семь принцесс») и т. д. Все это составляет первый, видимый мир пьес. Перед нами «кусочек жизни». Русский поэт-символист, переводчик Метерлинка Н. М. Минский писал об этом: «...Вся трудность для драматурга заключилась не в том, чтобы обнаружить идею, а скорее в том, чтобы ее искусно скрыть, чтобы зритель, не догадывающийся о философском содержании пьесы, имел перед собой завлекательную правдивую повесть жизни. И действительно, сказка сама по себе поэтична, трогательна, глубоко человечна. Но присмотритесь внимательнее, и второе символическое содержание начинает сквозить за первым драматическим» .

Метерлинк существенно изменяет характер конфликта — основы драматургии как рода литературы. Так, в драме «Непрошенная» конфликт в традиционном понимании почти полностью отсутствует. Сохранилась лишь видимость конфликта, носителями которого являются Дед, с одной стороны, и Отец и Дядя, с другой. Дед предчувствует чье-то приближение (как потом выясняется, смерти), а Дядя с Отцом стараются разубедить его. Но Метерлинк ослабляет и это подобие конфликта: и Отец, и Дядя тоже обращают внимание на необычные изменения вокруг:

Отец: Лампа что-то сегодня горит не особенно ярко.

Дядя: Надо подлить масла.

Отец: Утром я велел ее заправить. Она стала плохо гореть после того, как закрыли дверь.

Дядя: Стекло помутнело.

Отец: Сейчас разгорится.

И Отец и Дядя пытаются дать происходящим событиям рациональное объяснение, но в их интонациях также сквозит беспокойство. Дед, слепой, это чувствует:

Дед: Я слышу, что вам страшно!

(Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной)

В маленькой драме «Слепые» нет даже такого конфликта. Можно лишь обнаружить, что конфликт был в прошлом. Узнав о смерти священника, Старшая из слепых говорит:

«Вы причиняли ему слишком много страданий; вы довели его до смерти... Вы не хотели идти вперед. Вы садились на камни у дороги, чтобы есть; весь день роптали... Я слышала, как он вздыхал... Он упал духом...»

(Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной)

Однако это вынесение конфликта за рамки пьесы только подчеркивает его отсутствие в самой пьесе. Так как лишь внешними причинами действие в драме успешно развиваться не может, создается впечатление почти полной неподвижности. Отсутствует и концентрация действия, которая, казалось бы, необходима при небольшом объеме произведения, что вызывает появление необъяснимых в коротких пьесах детальнейших подробностей:

Старик: Они перестали работать... Воцарилась глубокая тишина.

Чужой: Они уронили моток белого шелка...

Старик: Они смотрят на ребенка...

Чужой: Они не знают, что мы смотрим на них...

Старик: На нас также смотрят...

Чужой: Они подняли глаза...

и т. д. («Там, внутри», перевод Н. Минского и Л. Вилькиной).

Итак, в маленьких драмах Метерлинка место драматического, трагического конфликта заняла трагическая ситуация. Писатель трактует конфликт как нечто внешнее и в соответствии с концепцией двоемирия по возможности его устраняет, а трагическое понимается как истинная ситуация и составляет основу содержания произведений. Трактовка трагического совершенно не совпадает с реалистической концепцией, так как полностью исключает возможность борьбы. Отсюда такая важная особенность драматургии бельгийского писателя, как отсутствие трагического героя.

Жанровой особенностью маленьких драм Метерлинка является синтез «поэтического» и «прозаического» начал. Изучение генезиса маленькой драмы как жанра показывает, что она происходит, с одной стороны, от поэмы, где диалоги не несли функции действия, а с другой стороны, от новеллы с ее сюжетной остротой, напряженностью конфликта. А. С. Пушкин в «маленьких трагедиях» дал выдающийся образец синтеза этих тенденций. Однако дальнейшая история жанра — это история расщепления его на разновидности, при этом произошло своеобразное перераспределение начальных черт: стихотворные драмы все чаще становятся остросюжетными, а прозаические начинают утрачивать это свойство, превращаясь в «драматические очерки». Метерлинка возрождает синтез поэтического и прозаического начал, «драматической поэмы» и «драматического очерка». Однако этот синтез имеет совершенно другие истоки, чем в пушкинских «маленьких трагедиях». Теория «статического театра», положение о диалоге второго плана, концепция «трагедии каждого дня» — фундамент эстетики Метерлинка — определивший поэтику его драматургии. Внешний план ассоциируется с «драматическим очерком», второе, символическое содержание в жанровом отношении связано с поэтической тенденцией, с «драматической поэмой». Динамика в метерлинковских пьесах предстает представляется не как движение действия (так как нет такого конфликта, который, развиваясь, двигал бы его вперед), а как движение символов, то есть чисто поэтическое выражение идейного содержания.

Метерлинка избрал малую форму, так как она наиболее отвечала воплощению «состояния» вместо «действия». Однако он должен был видеть и слабую сторону такого выбора: идя вразрез с традици-

онным сценическим временем (длительность многоактной пьесы), маленькие драмы неизбежно становятся «искусством для немногих». И все же элитарность драм определялась прежде всего не внешним типом связи писателя и публики, а внутренним: тем, что он предложил совершенно новые взаимоотношения, показывая на сцене состояние. «Театр д'Ар» под руководством Поля Фора, поставивший первые маленькие драмы Метерлинка, в какой-то мере объективно подготовил зрителя к их восприятию, введя в свою практику художественное чтение со сцены поэтических произведений Гомера, Гесиода, Сапфо, Вергилия, стихотворений Ламартина, Гюго, Бодлера, Малларме, Верлена, Рембо.

И все же противоречивое новаторство Метерлинка, требовавшего от зрителей сосредоточенности духовной жизни во время спектакля и одновременно пассивности, часто не могло увлечь публику. Чувствуя это, Метерлинк жаловался на современного ему зрителя: «Если бы у вас были открыты глаза, разве вы не могли бы заметить в поцелуе того, чему теперь научает вас только катастрофа? (...) Мудрец не нуждается в таких потрясениях. Он с открытыми глазами и открытой душой видит слезу, движение девственницы, каплю падающей воды, внимает мелькающей мысли, пожимает руку брата, приближается к любимым устам. Он видит в них беспрестанно то, что вы провидели на мгновение, ибо улыбка легко научит его тому, что вам с таким трудом открыла буря или рука самой смерти» .

В интервью французскому журналисту Жюлю Гюре в 1891 г. Метерлинк подробно изложил свое понимание категории «символ»:

«...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 в его известной «Сказке всех сказок». Другой вид символа, который скорее бессознателен, возникает без ведома поэта, часто против его желания и почти всегда сверх его понимания: это символ, который рождается во всех гениальных творениях человечества; прототип этой символики можно найти у Эсхила, Шекспира и т. д.

Я не думаю, что произведение может родиться жизнеспособ-

ным из символа; но символ всегда рождается из произведения, если оно жизнеспособно. Произведение, порожденное символом, не может быть ничем иным, кроме аллегии, вот почему латинский дух, дух порядка и твердости, мне кажется более склонным к 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 противоположность его намерениям <...>. Если нет символа, нет произведения искусства». (Перевод Вл. А. Лукова).

Складывающаяся окончательно в «маленьких драмах» символистская концепция двоемирия находит свое теоретическое выражение в трактате «Сокровище смиренных» (1896) — этом «евангелии символизма», где в наибольшей степени проявилась философическая модель неоромантического осмысления действительности. Практически все положения эстетики Мориса Метерлинка можно вывести из его философских построений. Они могут быть сведены к следующему. Видя теоретические источники своей концепции в философских произведениях Платона, Плотина, Рюисбрека, Беме, Сведенборга, Новалиса, Эмерсона, Метерлинк вслед за ними утверждает тезис о существовании не одного, а двух миров. В мир «этот» входят люди, природа, в мир «иной» — душа, которая часто отождествляется с Богом и которой подчиняются души отдельных людей, тоже относящиеся к «иному» миру. Из этого дуалистического представления следует несколько выводов. История человечества — это история существования пробуждения и засыпания) «мировой души». Каждый человек двуедин: в нем сосуществуют душа и человек (не тело!). Все люди принципиально одинаковы в этих двух ипостасях: «Каким ничтожным должно казаться в глазах Бога всякое различие» — восклицает Метерлинк. Зато между собой эти ипостаси совершенно непохожи, «душа» не отвечает за действия «человека», «она... может остаться чистой даже посреди страшного убийства». Тем не менее между двумя мирами есть связь, человек — лишь звено в длинной цепи поколений, живущих в «ином» мире: «Заглянув туда, мы не без тревоги постигли, с одной стороны — власть тех, которые еще не родились, а с другой — могущество мертвых».

Связь «человека» и «души» писатель видит в двуединстве человека. В характеристику «человека» входят наследственность, воля,

чувство и ощущения, разум, действие. В характеристику «души» — «незримая дорога», «внутренняя красота», «звезда», покой. И между этими противоположными субстанциями перекинут мостик — судьба («луч звезды»), которую современный человек осмеливается вопрошать. По Метерлинку, единственная цель человека на земле — познание «иного» мира, но между мирами лежит тайна, не постигаемая ни через самопознание, ни через познание своей судьбы.

Парадоксальность этого утверждения получает развитие в эстетике Метерлинка и его художественном творчестве. В трактате содержится изложение поэтики метерлинковского театра, построенной на воспроизведении «трагедии каждого дня», на раскрытии в бездействии и молчании «второго диалога» — диалога душ.

В главе IX трактата, называющейся «Трагедия каждого дня», Метерлинк подробно обосновывает концепцию «статического театра», ставшую его главным вкладом в развитие «новой драмы»:

«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 неподдающуюся выражению значительность произведения.

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

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

В такой же мере поэма приближается к истинной жизни. В обыденной жизни каждого человека случается разрешать тяжелые положения словами. Вдумайтесь в это. Разве в такие минуты, да и вообще, наиболее важно то, что вы говорите и что вам отвечают? Разве нет других сил, других невысказанных слов, которые решают положение? То, что я высказываю вслух, часто имеет лишь ничтожное влияние; но мое присутствие, состояние моей души, мое будущее и прошедшее, то, что от меня родится, что умерло во мне, тайная мысль, планеты, которые мне благоприятствуют, моя судьба, тысячи тайн, окружающих меня и вас,— вот что вы слышите в эти трагические моменты, вот что мне отвечает. Под каждым моим и вашим словом все это подразумевается, и только это мы и видим, только это, сами не сознавая, мы слышим». (*Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной*)

В 1896 г. начинается второй период творчества Метерлинка («оптимистический»). Герои новых его произведений («Аглавена и Селизетта», 1896; «Ариана и Синяя Борода», 1896, и др.) бросают вызов своей судьбе. В трактате «Сокровенный храм» (1902) утверждается мысль о необходимости активного вмешательства в жизнь. В это время Метерлинк (живущий с 1898 г. во Франции) сходится с социалистами. Его художественная концепция сближается с неоромантизмом, а в некоторых произведениях — с реализмом, например, в «Чуде святого Антония» (1903). Наиболее значительное произведение этого периода — феерия «Синяя птица», первая постановка которой была осуществлена в 1908 г. К. С. Станиславским на сцене Московского Художественного театра. Символистская поэтика в этой пьесе подчинена мысли о победе добра и истины, о вечном стремлении к познанию идеала, о торжестве человека над силами природы. Связанная с «Синей птицей» общим героем (Тильгиль) пьеса «Обручение» (1918) завершает этот период деятельности Метерлинка. Писатель на вершине славы. В 1911 г. ему присуждается Нобелевская премия.

После 1918 г. наблюдается сближение Метерлинка с реалистической эстетикой (пьесы «Бургомистр Стильмонда», 1918; «Соль жизни»; 1920, и др.), затем новое увлечение мистицизмом (трактаты «Перед лицом бога», 1937; «Другой мир...», 1942; и др.). Метерлинк по-прежнему много работает, но его поздние произведения не поднимаются до художественного уровня «маленьких драм» и «Синей

птицы»).

Метерлинк — крупнейший теоретик и драматург символизма, наиболее четко разработавший концепцию противопоставленности материального мира и «мировой души», которую человек познает через любовь, судьбу и смерть (отсюда главные мотивы его ранних пьес) и фиксирует в символах. Метерлинк — значительный представитель так называемой «новой драмы», и его открытия в создании «атмосферы», передаче «состояния», воспроизведении «трагедии каждого дня» близки открытиям Ибсена, Чехова, Гауптмана и других выдающихся европейских драматургов.

В бельгийской литературе есть близкий по характеру к Метерлинку писатель. Это Жорж Роденбах (1855–1898) — известный бельгийский писатель-символист. Он родился в семье литератора, учился на юридическом факультете Гентского университета, впоследствии был адвокатом. В первом сборнике «Грустные стихи» (1879) ощущается влияние парнасской поэзии. Позже, перейдя на позиции символизма, поэт сохранил ясность парнасского стиха, его известную художественную консервативность. В 1880-е годы писатель участвовал в национальном литературном движении, выступив в 1881 г. одним из организаторов журнала «Молодая Бельгия». Поселившись в 1887 г. в Париже, Роденбах сблизился с декадентскими кругами. Ряд его поэтических сборников («Чистая юность», 1886; «Царство молчания», 1891; «Замкнутые жизни», 1896, и др.) приносит ему славу одного из крупнейших представителей европейского символизма. Особенностью этих сборников является бесконечное варьирование двух-трех тем и образов (мертвый город, светлая вода и т. д.), что при внешней бедности содержания позволяет создать особый блеклый мир полутонов и остановившегося, умершего движения. В воспроизведении этого мира символистские приемы соединяются с импрессионистскими. Наиболее известны романы Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892) и «Звонарь» (1897), развивающие жанр символистского романа. В них Роденбах создает оригинальный мир, в котором человек рисуется теми же приемами, как и окружающее его застывшее пространство и никуда не текущее время. В очерке «Роден» (из книги «Элита», 1899) такой способ воспроиз-

ведения действительности возводится в художественный закон.

Явившись одним из самых ярких проповедников декадентского культа смерти, страдания, пессимизма, Роденбах разработал некоторые жанры символизма, раскрыл новые возможности поэтической циклизации, обогатил бодлеровский принцип «соответствий». Высоко оценивал его творчество Э. Верхарн.

§ 3. Мировое влияние французского неоромантического движения: латиноамериканский «модернизм» и «постмодернизм»

Французское неоромантическое движение оказало большое влияние не только на европейскую литературу, но и на литературы других регионов. Большой интерес в этом отношении представляет Латинская Америка, где формирование национальных литератур во многом было очень интенсивным, поэтому не могло идти только по пути выработки собственных моделей (медленный путь), но и должно было испытать тягу к готовым иноземным образцам (быстрый путь). Франция давала такие образцы, в том числе те, которые появлялись по мере развития неоромантического движения.

Литература стран Латинской Америки конца XIX — начала XX века развивалась как единое явление. Это объясняется общностью исторических судеб стран региона, единством языка (в большинстве стран — испанский), общими истоками культуры. Характерные черты литературного процесса этого времени — ускоренное литературное развитие, быстрая смена направлений и их переплетение, слияние книжной испанской традиции с традициями фольклора местного населения, тесная связь литературы с проблемами национально-освободительной борьбы, взаимодействие с европейской и североамериканской традицией, постепенное вхождение во всемирную литературу.

Романтическая направленность — наиболее яркая черта латиноамериканской литературы конца XIX — начала XX века. В русле революционного романтизма развивалось творчество великого кубинца Хосе Марти (1853–1895). Для его ранних стихов характерна риторичность, абстрактность образов. В стихах 1878–1882 гг. (сборник «Свободные стихи») усложненность формы (поэт называл эти стихи «взъерошенными», «растрепанными») позволила считать Марти предшественником латиноамериканского «модернизма».

В сборниках «Исмаэлильо» (1882), «Простые стихи» (1891) поэт развивает традиции народной поэзии. Романтические произведения создавали уругваец Хуан Соррилья де Сан-Мартину (1855–1931), венесуэлец Антонио Перес Бональдо (1846–1892), перуанец Мануэль Гонсалес Праде (1844–1919).

В конце XIX века под влиянием духовного кризиса буржуазной культуры происходит поворот латиноамериканской поэзии от романтизма к «чистому искусству». Возникает так называемый латиноамериканский «модернизм», самое значительное литературное направление в поэзии континента на рубеже XIX–XX веков. Следуя за французскими парнасцами и символистами, «модернисты» отходят от гражданской тематики, удаляются в сказочный мир фантазии. Одновременно они отыскивают новые поэтические средства для изображения внутреннего мира человека, его чувств и настроения, обогащают поэтический язык, реформируют поэтику, систему жанров. Вождем «модернистов» был великий никарагуанский поэт Рубен Дарио (1867–1916). Основоположниками новой латиноамериканской поэзии стали такие крупные поэты, как колумбийцы Хосе Асунсьон Сильва (1865–1896), Гильермо Валенсия (1873–1943), кубинец Хулиан дель Касаль (1863–1893), мексиканцы Мануэль Гутьеррес Нагера (1859–1895), Энрике Гонсалес Мартинес (1871–1952), панамец Рикардо Миро (1863–1940), перуанец Хосе Сантос Чокано (1875–1934), уругваец Хулио Эррера-и-Рейссиг (1875–1910).

Одним из крупнейших представителей латиноамериканского модернизма был мексиканец Амадо Нерво (1870–1919). В ранних сборниках стихов «Черный жемчуг» (1898), «Сады моей души» (1905) сказывается влияние европейского символизма. В стихах более позднего времени, начиная со сборника «Вполголоса» (1909), поэт находит свою индивидуальную манеру, углубляется философское и психологическое начало в его поэзии. Нерво был также прозаиком, создал роман «Бакалавр» (1896), писал рассказы. Вот одно из концептуальных стихотворений Нерво — «Давайте любить!»:

ДАВАЙТЕ ЛЮБИТЬ!

Если не знает никто, почему улыбаемся мы,
и не знает никто, отчего мы рыдаем,
если не знает никто, зачем рождаемся мы,

и не знает никто, зачем умираем,
если мы движемся к бездне, где перестанем быть,
если ночь перед нами нема и безгласна...
Давайте, давайте, по крайней мере, любить!
Быть может, хоть это не будет напрасно.
(Перевод И. Чежеговой)

Другой яркий представитель этого литературного направления — боливиец Рикардо Хаймес Фрейре (1868–1933). Он был послом в Бразилии и США, занимался педагогической деятельностью. Книга Хаймеса Фрейре «Законы кастильского стихосложения» — главный теоретический труд латиноамериканского «модернизма». Лучший поэтический сборник — «Варварская Касталия» (1897), в котором излагаются скандинавские мифы. Характерная черта творчества поэта — экзотизм. Излюбленная форма — верлибр.

В Бразилии возникает близкая «модернистам» «парнасская» школа во главе с крупнейшим национальным поэтом Олаво Билаком (1865–1918). Начало Мексиканской революции (1910–1917) знаменует переход многих крупных «модернистов» на реалистические позиции. К реалистическому направлению, получившему название «постмодернизм», относятся аргентинец Леопольде Лугонес (1874–1938), уругвайская поэтесса Дольмира Агустини (1886–1914), основоположник современной чилийской поэзии Карлос Песоа Велис (1879–1908), а также Э. Гонсалес Мартинес, Р. Лопес Веларде и другие бывшие «модернисты».

Один из самых ярких представителей постмодернизма — аргентинец Эваристо Карриего (1883–1912). Известность поэту принесли сборники «Еретические мессы» (1908), «Песня моего квартала» (1911), «Душа предместья» (1913). Карриего — певец простых людей, их надежд, чистых и светлых чувств. Вот одно из характерных его стихотворений:

ТВОЙ СЕКРЕТ

Забыла обо всем... И здесь, на фортепьяно,
к которому давно ты охладела,
оставила дневник — своей души частицу,
записки девушки, болезненной, несмелой.

Интимный мир. Я заглянул в него случайно
и никому не выдам твоего секрета —
поверь, твоим друзьям совсем неинтересно,
что именем моим полна тетрадка эта.
Витаешь в облаках... Рассеянно глядишь...
Вернись скорей — дневник я положил на место.
Оставила мечты вот здесь, на фортепьяно...
Забыла обо всем... Наивная!.. Невеста!..
(Перевод Н. Горской)

В прозе Латинской Америки конца XIX — начала XX века заметно влияние натурализма. Мировую известность завоевал натуралистский роман мексиканца Федерико Гамбоа (1864–1939) «Санта» (1903), по сюжету напоминающий роман Э. Золя «Нана».

Деятельность Х. Марти, Р. Дарио, А. Блест Ганы и других писателей конца XIX — начала XX века оказала огромное влияние на современную латиноамериканскую литературу, на творчество таких всемирно известных ее представителей, как чилиец Пабло Неруда, кубинец Николас Гильен, колумбиец Габриель Гарсия Маркес.

Самая яркая фигура в рассматриваемом аспекте развития литературного процесса - Дарио. Рубен Дарио (настоящее имя — Феликс Рубен Гарсиа-и-Сармиенто, 1867–1916) — великий латиноамериканский поэт. Он учился в иезуитской школе, в 14 лет уже публиковал стихи и статьи.

Раннее творчество Дарио проникнуто духом романтизма («Эпистолы и стихи», 1887). Вышедший в Чили сборник стихов «Лазурь» (1888), в котором сделана попытка обновить поэтический язык, принес поэту известность во всех испаноязычных странах. Дарио становится вождем латиноамериканского «модернизма», в его творчестве с особой силой выразилась глубокая противоречивость этого движения.

Всемирная известность приходит к Дарио после выхода в Аргентине сборника стихов «Языческая проза» (1896).

Отличительная черта творчества Дарио — плодотворное соединение открытий французских символистов с традициями латиноамериканского фольклора. Дарио сумел глубоко раскрыть противоречивый мир чувств, сложные, порой мучительные искания интел-

лектуального сознания, уводя при этом читателя в мир произвольно парящего воображения.

С 1905 г. начинается новый этап творчества поэта, пронизанный антиимпериалистическими настроениями. Дарио утверждает право стран Латинской Америки на самостоятельное, независимое развитие в сборнике «Песни жизни и надежды» (1905). Особо яркое выражение этой мысли содержится в стихотворении «Рузвельту». В последние годы жизни оптимизм «Песен жизни и надежды» сменяется мотивами скорби («Стихи об осени и другие стихи», 1910). Еще при жизни Дарио у него появилось множество эпигонов, которых называли «рубендаристами». Творчество поэта сохраняет большое значение и для современной латиноамериканской поэзии.

Образы Лебедя и Сова. Поэтическим манифестом латиноамериканского модернизма стало стихотворение Дарио «Лебеди»:

ЛЕБЕДИ

Всего лишь на миг, о лебедь, твой крик я услышу рядом,
и страсть твоих крыльев белых, которые Леда знала,
солью с моей страстью зрелой, сорвав с мечты покрывала,
и пусть Диоскуров славу твой крик возместит дриадам.

В осеннюю ночь, о лебедь, пройдя опустевшим садом,
где вновь утешенья звуки из флейты сочатся вяло,
я жадно остаток хмеля достану со дна бокала,
на миг свою грусть и робость отбросив под листопадом.

Верни мне, о лебедь, крылья всего на одно мгновенье,
чтоб нежное сердце птицы, где мечется кровь живая,
в моем застучало сердце, усилив его биенье.

Любовь вдохновенно сплавит трепет и упоенье,
и, слыша, как крик твой льется, алмазный родник скрывая,
на миг замолкает, вздрогнув, великий Пан в отдаленье.
(Перевод К. Азадовского)

Образ лебедя, появившийся в этом стихотворении, стал символом латиноамериканского модернизма.

Характерен в этом отношении поэтический ответ Рубену Дарио, прозвучавший из уст другого крупного латиноамериканского поэта мексиканца Э. Гонсалеса Мартинеса (1871–1952). Он был сельским врачом, преподавателем в Мехико, дипломатом. Как поэт, Гонсалес Мартинес находился под воздействием Бодлера, Верлена, латиноамериканских «модернистов» (сборник «Сады Франции»). Начиная с 1909 г. он отходит от «модернизма», критикует теорию «искусства для искусства». Особую известность приобрело направленное против школы Р. Дарио стихотворение «Ты шею лебедю-обманщику сверни...», отмечающее начало реалистического движения, получившего название «постмодернизм»:

Ты шею лебедю-обманщику сверни —
он белой нотою звучит в озерной сини;
ему, застывшему в законченности линий,
чужда душа вещей, природа не сродни.

Беги от косных форм, от стертых слов — они
не согласуются с укрытой в сердцевине
глубинной жизнью, и — люби сильней отныне
живую жизнь, и ей свой трепет объясни.

Взгляни на мудрую сову — ей нет преграды,
когда, слетев с плеча воинственной Паллады,
неслышно на сосну спускается она.

Ей не дана краса лебяжья; но пытливый
зрачок ее, во мрак вперяясь молчаливый,
читает тайные ночные письма.

(Перевод М. Квятковской)

Хотя название «латиноамериканский модернизм» достаточно условно, в нем есть и черты собственно модернизма, который начал формироваться в мировом литературном процессе в ту же эпоху рубежа XIX–XX веков. Неоромантическое влияние Франции при этом постепенно ослаблялось.

Как видим, неоромантическое движение приобрело во Франции множество форм помимо собственно неоромантического течения в литературе. Палитра очень широка: от декадентского символизма до героического реализма, от импрессионизма до экспрессионизма, от научно-фантастической линии до католической линии и т. д. Собственно неоромантическое движение становится не столь заметным в этом потоке, занимает некое срединное, чуждое крайностям, место и уже поэтому обреченное на весьма скромное признание современниками и потомками. Борнье и Банвиль, Коппе и Марсолло, Замакоис и Ришпен — эти имена мало что говорят не только широкому читателю, но и специалистам. Но французское неоромантическое течение выдвинуло одного писателя, ставшего поистине знаменитым, признанного во всем мире, до сих пор волнующего своими образами воображение, чувства посетителей зрительных залов и Франции, и России, и многих других стран. Это Эдмон Ростан, портрет которого уже прошел перед глазами читателя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как было отмечено, термин «неоромантизм» появился еще в конце XIX века. Неоромантизм связан с традициями романтизма, но возникает в иную историческую эпоху: это эстетический и этический протест против дегуманизации личности и реакция на натурализм и крайности декадентства. Неоромантики верили в сильную, яркую личность, они утверждали единство обыденного и возвышенного, мечты и действительности. Согласно неоромантическому взгляду на мир, все идеальные ценности можно обнаружить в обыденной действительности при особой точке зрения наблюдателя, иными словами, если смотреть на нее сквозь призму иллюзии.

Мы показали крупным планом французский неоромантизм. При этом, расширяя традиционный взгляд на историю литературного процесса, мы отметили, что неоромантизм на рубеже веков выступал и как определенное течение, и как широкое антипозитивистское литературно-художественное движение. В первом смысле он дал во Франции немного выдающихся личностей, это прежде всего Эдмон Ростан, творчество которого детально изучено в книге. Это и

ранний Ромен Роллан, который довольно быстро отошел от неоромантизма, но от течения, а не от движения. В его высших созданиях, в великом романе-эпопее «Жан-Кристоф» голос обновленного романтизма раздается с первой до последней странице: на реалистическом фоне Европы предстает романтическая и героическая фигура главного героя.

Неоромантизм неоднороден: в каждой стране, где он утвердился, он приобретал специфические черты. Хотя французский вариант был очень весом, повлиял на многие литературы (мы показали это на особенно близкой франкоязычной литературе Бельгии и на отдаленной литературе Латинской Америки), в Европе возникли и другие мощные неоромантические концентры, притягивавшие к себе широкое внимание. Обратимся к этим концентрам, отмечая их своеобразие (чтобы оттенить характеристику французского неоромантизма, создать определенный контекст для восприятия его черт).

Для немецкого и австрийского неоромантизма, сложившегося под влиянием творчества Рихарда Вагнера, характерны такие черты, как «материализация» мечты вплоть до создания «мира мечты», иногда противопоставленного обыденной действительности, иногда слитого с ней; разработка проблемы идеала, абстрагирование его от конкретного социального содержания, абсолютизация его и противопоставление материальному миру или попытка синтеза действительности и идеала при обязательном приоритете последнего; разработка образа человека искусства как воплощения положительного идеала неоромантиков; противопоставление образа художника обществу и обстоятельствам; отсутствие ограничений в системе жанров (обращение к драме, роману, новелле, сказке, различным жанрам поэзии и т. д.), поиски новых жанров (например, «музыкальная драма» Р. Вагнера); в области языка — стилизация как главный принцип организации языкового материала (неоромантический стиль как таковой не сложился во многом из-за господства принципа стилизации); соединение собственно неоромантических принципов с принципами импрессионизма, символизма, отчасти натурализма.

У немецких и австрийских неоромантиков тема трагической судьбы художника, сталкивающегося с прозой жизненных обстоятельств, стала особенно популярной благодаря образу Лоэнгринга в одноименной музыкальной драме Рихарда Вагнера. «Потомками» Лоэнгринга стали Тициан в драме Гуго фон Гофманшталя «Смерть

Тициана», Петер Майский в одноименной новелле Рикарды Хух, мастер Генрих в драме Герхарта Гауптмана «Потонувший колокол» и другие неоромантические персонажи.

Английский неоромантизм представляет собой сложный феномен. Существование неоромантической литературы сочетается с почти полным отсутствием «чистых» писателей-неоромантиков. Неоромантизм отдельных произведений Оскара Уайльда неотделим от черт символизма, отчасти реализма, Джозефа Конрада — от импрессионизма, в творчестве Редьярда Киплинга романтические рассказы (например, «Рикша-призрак», «Дети Зодиака») соседствуют с реалистическими зарисовками светского общества («Воспитание Отиса Айира», «Заурядная женщина»), неоднозначен творческий метод мастеров приключенческого жанра: Роберта Льюиса Стивенсона, Артура Конан Дойля, Гилберта Кита Честертона, Генри Райдера Хаггарта и др. Эстетическая и эмоциональная критика отдельных сторон общественной жизни, как правило, трансформируется в критику обыденного, неромантического сознания отдельного человека; обыденность или экзотичность окружающего мира зависит не от имманентно присущих ему качеств, а от характера мирозерцания индивида (в том числе, самого автора). Характерный для европейского неоромантизма образ героической личности обычно заменяется образом «незаметного героя» (Конан Дойль, Честертон), ребенка (Киплинг), молодого человека (Стивенсон), «маленького человека» (Киплинг). Для английского неоромантизма свойственно ставить героя в зависимость от обстоятельств (вплоть до появления у Конрада темы рока в образе моря), которые не только не подавляют героя, но позволяют ему полнее раскрыться. Обстоятельства, в которые попадает герой, лишаются конкретного социального содержания (в их качестве выступают, например, природные стихии). Сюжет большинства неоромантических произведений выстраивается как напряженная интрига. Основные жанры, разрабатываемые английскими неоромантиками, — приключенческие романы, повести, рассказы.

Неоромантическое движение охватывает и другие страны Европы. Некоторые произведения великих норвежцев Г. Ибсена (позднее творчество) и К. Гамсуна, творчество итальянских (А. Фогаццаро, С. Бенелли, Дж. Пасколи), польских (С. Выспяньский, С. Пшибышевский), чешских (Я. Врхлицкий, И. Махар, А. Сова), венгерских (Е. Комьяти, Л. Барте, Ф. Мольнар)

писателей тесно связаны с неоромантическими тенденциями. Несколько позднее неоромантизм занимает заметное место и в литературе США. Американский исследователь В. Л. Паррингтон называет «новый романтизм» одним из трех главных литературных направлений в американской литературе после 1919 г.

Вот на этом фоне будет уместным повторить некоторые характеристики французского неоромантизма, выявленные в ходе исследования. Панорама неоромантического движения показала многообразие идей, образов, форм, соединение противоположных принципов, разных художественных систем (символизм, эстетизм, импрессионизм и т. д.), выдвижение разных персональных моделей (Верлена, Рембо, Малларме, Де Костера, Верхарна, Метерлинка, Гюисманса, Клоделя, Верна, Роллана и др.).

Более скромны интересы и достижения собственно неоромантизма, течения в этом обширном движении. Стремление французских неоромантиков к созданию особого поэтического мира объясняет, почему они так часто обращаются к жанру «поэтической драмы». Драма в стихах оказывается наиболее адекватной формой выражения условно-поэтического восприятия действительности, свойственного неоромантикам. Создание особого поэтического мира позволяет удовлетвориться иллюзией в исследовании мира реального. «Воинствующая иллюзия» становится отправной точкой для формирования неоромантического взгляда на мир.

Сознание поэтического мира во многих случаях является не самоцелью, а способом поместить в соответствующую обстановку весьма условного неоромантического героя. Проблема героизма и героической личности — главная проблема французского неоромантизма. Неоромантики культивируют представление о героизме как внутреннем свойстве, которое может не проявляться в конкретных героических поступках.

В целом, как было показано, французский неоромантизм, представляет собой весьма амфотное явление. Неоромантики стремятся занять, часто инстинктивно, среднее положение между натурализмом и символизмом, отвергая как нигилизм первого по отношению к духовному началу, так и нигилизм второго по отношению к материальному миру. Характерной чертой неоромантизма становится эклектизм. Свойственный романтизму начала XIX века пафос нового исчезает. Однако к 90-м годам XIX века вырисовывается об-

щий характер течения французского неоромантизма как этико-эстетического протеста против антигуманного общественного строя, упадочной позитивистской философии, натурализма и декадентской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Л. Г. Импрессионизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 249 с.
- Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М., 1975.
- Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время. Ранние годы. Л., 1972.
- Бен Г. Е. Неоромантизм // Краткая литературная энциклопедия. М., 1969. Т. 5. С. 233–235.
- Венгерова З. Edmond Rostand. Discours de réception à l'Académie française, le 4 juin 1903. Vicomte de Vogüé. Réponse au discours de E. Rostand // Вестник Европы. 1903. Т. V. С. 420–427.
- Вишпер Ю. Б. Вступительные замечания // История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1983. – Т. 1. С. 5–12.
- Гениева Е. Ю. Литературная ситуация на рубеже веков // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1994. Т. 8. С. 368–374.
- Горький М. «Сирано де Бержерак». Героическая комедия Эдмона Ростана // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 303–312.
- Горький М. Врубель и «Принцесса Греза» Ростана // Нижегородский листок. 1896. № 202 (см.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 28).
- Гуляева И. Б. Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики: Дис... канд. филол. наук. М., 1997.
- Гюисманс Ж.-К. Наоборот // Наоборот: Три символистских романа / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1995. С. 3–142.
- Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта; Наука, 1998.
- Дьяконова Н. Я. Стивенсон и английская литература XIX века. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. 192 с.
- Дюшен И. Б. Ростан // История западноевропейского театра. М., 1970. Т. 5. С. 121–132.
- Заборов П. Р. Театр Эдмона Ростана в России // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 215–252.
- Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 2003.
- Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет в культурных тезаурусах поколений // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 12. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. С. 14–19.
- Игнатов С. История западноевропейского театра нового времени. М. Л., 1940.
- История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1994. Т. 8.
- История зарубежной литературы конца XIX — начала XX в. / Под ред. М. Е. Елизаровой и Н. П. Михальской. М.: Высшая школа, 1970.
- История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века (1871–1917) / Под ред. Л. Г. Андреева, Р. М. Самарина. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1968.
- Левро Л. Драма и трагедия во Франции. Пг.– М., 1919.
- Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008.

- Луков Вл. А. Героическая комедия Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» // Проблемы зарубежной литературы / Сб. трудов. М., 1974 (на обл. 1975). С. 171–202.
- Луков Вл. А. К вопросу об идеальном герое в западной драме XIX века // Эстетический идеал и художественный образ: Сб. научных трудов. М.: МГПИ, 1979. С. 67–81.
- Луков Вл. А. Первые пьесы Эдмона Ростана // Проблемы зарубежной литературы XIX — XX вв. / Сб. трудов. М., 1974. — С. 64–87.
- Луков Вл. А. Черты неоромантизма в поэтической драме Э. Ростана «Орленок» // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Сб. научных трудов. Вып. 6. М., 1981. С. 131–146.
- Луков Вл. А. «Маленькие драмы» Мориса Метерлинка. (К проблеме взаимосвязи творческого метода и жанра) // Эстетические позиции и творческий метод писателя: Сб. трудов. М., 1973. С. 166–174.
- Луков Вл. А. [Рец. на кн.:] Л. Г. Андреев. Импрессионизм. Изд-во МГУ, 1980 // Филологические науки. 1981. № 4. С. 84–86.
- Луков Вл. А. Виктор Гюго и неоромантизм // Проблемы совершенствования анализа художественных произведений в вузовском преподавании: Материалы Всесоюзной межвузовской конференции — май 1974 г. М., 1977 (на обл. 1976). С. 214–219.
- Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / 6-е изд. М., «Академия», 2009.
- Луков Вл. А. Своеобразие французского неоромантизма // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Сб. научных трудов. Вып. 3. М., 1979. С. 19–31.
- Луков Вл. А. Эдмон Ростан. Самара, 2003.
- Луков Вл. А., Трыков В. П. Судьба классицизма и романтизма в зарубежной литературе конца XIX — начала XX века // Классика и современный литературный процесс: Межвуз. сб. научных трудов. Орск, 1994. С. 28–39.
- Луначарский А. В. Сирано первый и Сирано второй // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1965. Т. 6. С. 433–436.
- Мгеладзе Н. А. Драматургия Эдмона Ростана: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Тбилиси, 1974.
- Михайлов А. Д. Драматургия Эдмона Ростана // Ростан Э. Пьесы. М., 1983. С. 5–16.
- Наркирьер Ф. С. Ростан // История французской литературы. — М., 1959. Т. 3. С. 320–328.
- Наркирьер Ф. С. Театр Ростана // Ростан Э. Пьесы. М., 1958. С. 5–12.
- Нордау М. Современные французы: Очерки по истории литературы. М., 1902.
- Роллан Р. Народный театр // Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14.
- Роллан Р. Яд идеализма // Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14.
- Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 т. / Пер. с фр. Т. Л. Щепкиной-Куперник. СПб.: Изд. Т-ва А. Ф. Маркс, 1914.
- Франс А. Теодор де Банвиль // Франс А. Полн. собр. соч. М. Л., 1931. Т. XX.
- Шиллер Ф. История западноевропейской литературы нового времени. М., 1937. Т. 3.
- Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973.
- Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М. Л., 1948.

ApesteGuy P. La vie profonde d'Edmond Rostand. P., 1925.
 Biörkenheim M. Studier i Edmond Rostand Skådespel. Helsingfors, 1927.
 Dabadie M. Lettre à ma nièce sur Edmond Rostand. Toulouse, 1970.
 Deschamps G. Le théâtre d'Edmond Rostand // L'Art du Théâtre. 1903.
 Doumic R. Le Théâtre nouveau. P., 1908.
 Ernest-Charles J. La Littérature française d'aujourd'hui. P., 1902.
 Ernest-Charles J. Le Théâtre des Poètes. 1850–1910. P., s. a.
 Faguet E. La vie et l'oeuvre d'Edmond Rostand // Rostand E. Oeuvres complètes illustrées. Les Musardises. Le Bois sacré. P., 1911. P. III–XVIII.
 Filon A. De Dumas à Rostand. P., 1898.
 Gérard R. Edmond Rostand. P., 1935.
 Haugmard L. Edmond Rostand. P., 1910.
 Huret J. Enquête sur évolution littéraire. P., 1891. P. 353–354.
 Lalou R. Le théâtre en France depuis 1900. P., 1968.
 Lanson G. Histoire de la Littérature française. P., 1902.
 Lautier A., Keller F. Edmond Rostand, son oeuvre. P., 1924.
 Lemaître J. Impressions de théâtre, sér. 9. P., 1897.
 Lemke O. Der historische Hintergrund zu Drama von Edmond Rostand «Der junge Adler» («L'Aiglon»). Borna-Leipzig, 1929.
 Littérature française. P., 1972. T. 2: XIX et XX siècles.
 Maeterlinck M. Le Trésor des Humbles. P., 1896.
 Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P., 1968.
 Robichez J. Romain Rolland. P., 1961.
 Rostand E. Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903. P., 1903.
 Sarcey F. Quarante ans de théâtre. P., 1902. T. VIII.
 Souriau M. Histoire du Romantisme en France.— P., 1927. T. 1–2.
 Suberville J. Edmond Rostand, son théâtre, son oeuvre posthume. P., 1921.
 Vier J. A propos du triomphe de «Cyrano de Bergerac» à la Comédie-française, 1963–1965 // L'Homme nouveau. 1965. 15. VIII. P. 7.
 Young S. Cyrano de Bergerac // Nineteenth Century. London, 1898. Vol. 44. July. P. 102–115.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА 1. Неоромантизм как литературно-художественное течение	
§ 1. Неоромантизм: явление и термин.....	4
§ 2. Неоромантизм: течение в литературе Франции.....	7
§ 3. Портрет неоромантика: Эдмон Ростан.....	16
ГЛАВА 2. Французский неоромантизм как литературно-художественное движение: символизм.....	22
§ 1. Движение как понятие теории истории литературы. Неоромантическое движение.....	22
§ 2. Французский символизм: направление в общем потоке неоромантического движения. Мореас и неоклассицистическая модель.....	27
§ 3. Символизм Поля Верлена: импрессионистическая модель неоромантического движения.....	31
§ 4. Символизм Артюра Рембо: модернистская модель неоромантического движения.....	37
§ 5. Символизм Стефана Малларме: эстетско-эзотерическая модель неоромантического движения.....	46
ГЛАВА 3. Французский романтизм как литературно-художественное движение: другие разновидности.....	50
§ 1. Эстетизм: течение в общем потоке неоромантического движения. Гюисманс и декадентская модель.....	50
§ 2. «Католическое возрождение» во Франции: течение в общем потоке неоромантического движения. Клодель, Пеги: сакральная модель.....	54
§ 3. Французское неоромантическое движение: научно-фантастическая модель Жюль Верна.....	60
§ 4. Французское неоромантическое движение: героическая модель Романа Роллана.....	62
ГЛАВА 4. Французское неоромантическое движение как центр мирового влияния.....	64
§ 1. Бельгийская разновидность французского неоромантического движения: национально-эпическая модель.....	64
§ 2. Символизм Мориса Метерлинка: философическая модель неоромантического движения.....	78
§ 3. Мировое влияние французского неоромантического движения: латиноамериканский «модернизм» и «постмодернизм».....	88
Заключение.....	94
Литература.....	98

Научное издание

Владимир Андреевич ЛУКОВ

ФРАНЦУЗСКИЙ НЕОРОМАНТИЗМ

Монография

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 30.06.2009 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 6,75

Тираж 100 Заказ №

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1