



МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Б. А. Гиленсон**

# **ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

**УЧЕБНИК ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАКАЛАВРИАТА**

*Допущено Учебно–методическим отделом высшего образования в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям и специальностям*

**Книга доступна в электронной библиотечной системе  
[biblio-online.ru](http://biblio-online.ru)**

**Москва • Юрайт • 2015**

УДК 82  
ББК 83.3я73  
Г47

**Автор:**

**Гиленсон Борис Александрович** — доктор филологических наук, профессор, заслуженный профессор Московского городского педагогического университета, академик Международной академии информатизации, заслуженный деятель науки РФ.

**Рецензенты:**

*Литвиненко Н. А.* — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы МГГУ им. М. Шолохова;

*Пахсарьян Н. Т.* — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

**Гиленсон, Б. А.**

Г47 История зарубежной литературы конца XIX — первой половины XX века : учебник для академического бакалавриата / Б. А. Гиленсон. — М. : Издательство Юрайт, 2015. — 629 с. — Серия : Бакалавр. Академический курс.

ISBN 978-5-9916-3657-5

Учебник известного литературоведа, профессора, заслуженного деятеля наук РФ Б. А. Гиленсона охватывает период конца XIX — первой половины XX века. Задача курса — изучение историко-литературного процесса, его этапов, главных художественных течений и направлений, закономерностей во всей их сложности в свете традиций и новаторства, с учетом своеобразия национальных литератур, а также анализ творчества международно значимых писателей, их наиболее значительных произведений в связи с важнейшими философскими направлениями и научными открытиями, во взаимосвязи с другими явлениями культуры и искусства (музыка, живопись, кинематограф и др.). Уделено внимание межлитературным, прежде всего русско-зарубежным связям.

Цель пособия — ориентировать студентов не на заучивание предложенного материала, а пробудить их творческий потенциал, выявить их интересы и предпочтения, без чего малопродуктивен серьезный подход к этому, безусловно, крайне интересному предмету, а следовательно, и плодотворное, активное его освоение.

*Книга рассчитана на студентов гуманитарных факультетов, а также на широкий круг заинтересованных читателей.*

УДК 82  
ББК 83.3я73

ISBN 978-5-9916-3657-5

© Гиленсон Б. А., 2013

© ООО «Издательство Юрайт», 2015

# Оглавление

## Часть шестая

### РУБЕЖ ВЕКОВ КАК ПЕРЕХОДНАЯ ЭПОХА

Предисловие .....	8
Историко-теоретическое введение .....	9

#### ФРАНЦИЯ

Глава 1. На вершинах символистской поэзии: П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме .....	21
Глава 2. Эмиль Золя: страсть к истине .....	29
Глава 3. Ги де Мопассан: ясновидение мира .....	36
Глава 4. Анатоль Франс: поэзия мысли .....	47
Глава 5. Ромен Роллан: поэтика героического .....	54
Глава 6. Три бельгийских классика: Костер, Верхарн, Метерлинк .....	63
6.1. Верхарн: ритмы жизни .....	64
6.2. Метерлинк: долгий полет синей птицы .....	68
Глава 7. Писатели Скандинавии: проблематика, жанры, стилистика .....	73
7.1. Горизонты скандинавских литератур: от Брандеса до Стриндберга .....	73
7.2. Ибсен: архитектор новой драмы .....	79

#### АНГЛИЯ

Глава 8. Литературные тенденции на исходе века: Оскар Уайльд .....	91
8.1. Разные грани художественного процесса: от Гарди до Морриса .....	91
8.2. Оскар Уайльд: необходимость красоты .....	97
Глава 9. Бернард Шоу: интеллектуальный театр .....	103
Глава 10. На переломе столетий: Киплинг, Уэллс, Голсуорси .....	111
10.1. Редиярд Киплинг: бремя белых .....	111

10.2. Герберт Уэллс: пророчества фантаста .....	120
10.3. Джон Голсуорси: Форсайты и форсайтизм .....	125

## ГЕРМАНИЯ И АВСТРИЯ

<b>Глава 11. Писатели Германии и Австрии на рубеже столетий: Гауптман, Рильке.....</b>	<b>133</b>
11.1. Литературный процесс на исходе XIX века: Ницше .....	133
11.2. Герхарт Гауптман: от восхода до заката .....	137
11.3. Австрийская литература: Рильке .....	141
<b>Глава 12. Многообразие романной формы: Генрих и Томас Манны.....</b>	<b>149</b>
12.1. Генрих Манн: защита культуры .....	149
12.2. Томас Манн: пространство эпоса .....	157

## АМЕРИКА

<b>Глава 13. Особенности литературного процесса (1865—1918): Генри Джеймс .....</b>	<b>167</b>
13.1. Литература и новые реалии времени: от Эмили Дикинсон до Эптона Синклера.....	167
13.2. Генри Джеймс: у истоков новой прозы.....	174
<b>Глава 14. Марк Твен: судьба короля смеха .....</b>	<b>181</b>
<b>Глава 15. Джек Лондон: пафос мужества .....</b>	<b>192</b>
<b>Глава 16. Теодор Драйзер: тяжелая поступь правдоискателя .....</b>	<b>207</b>
<b>Заключение .....</b>	<b>218</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>224</b>

## Часть седьмая

## МОДЕРНИЗМ И РЕАЛИЗМ НА НОВОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ЭТАПЕ (1918—1945)

<b>Предисловие .....</b>	<b>232</b>
<b>Историко-теоретическое введение .....</b>	<b>234</b>

## ФРАНЦИЯ

<b>Глава 17. Литературный процесс 1920-х гг.: течения модернистские и реалистические .....</b>	<b>247</b>
17.1. Сюрреализм: теория и практика .....	247
17.2. Анри Барбюс: слова борца .....	252
<b>Глава 18. Марсель Пруст: время утраченное и обретенное .....</b>	<b>257</b>
<b>Глава 19. Литература 1930-х гг.: пора испытаний .....</b>	<b>269</b>
19.1. Писатели в политической борьбе: от Мальро до Жироду.....	269

19.2. Роман и его циклизация: Роже Мартен дю Гар.....	274
19.3. Сент-Экзюпери: цвет мужества.....	281
19.4. Литература Соппротивления: Элюар.....	288

## АНГЛИЯ

<b>Глава 20. Послевоенное десятилетие: модернистская проза (Лоуренс, В. Вульф) .....</b>	<b>295</b>
20.1. Дэвид Герберт Лоуренс: «Любовник леди Чаттерлей»... 297	
20.2. Вирджиния Вульф: поэтика психологической прозы.....	301
<b>Глава 21. Джеймс Джойс: одиссея Леопольда Блума ....</b>	<b>308</b>
<b>Глава 22. Литературный процесс в 1930—1940-е гг.: от Олдингтона до Пристли.....</b>	<b>319</b>
<b>Глава 23. Мастера антиутопии: Хаксли и Оруэлл .....</b>	<b>331</b>
23.1. Прекрасный новый мир: общность, одинаковость, стабильность .....	331
23.2. «1984»: пришествие Большого Брата.....	336

## ГЕРМАНИЯ

<b>Глава 24. Литература послевоенных лет: проблемы и тенденции.....</b>	<b>347</b>
24.1. Экспрессионизм: сумерки человечества.....	348
24.2. Долгое эхо войны: А. Цвейг, Ремарк .....	352
24.3. Фейхтвангер: история и современность .....	357
<b>Глава 25. Томас Манн после 1918 г.: время шедевров ....</b>	<b>364</b>
<b>Глава 26. «Черные годы»: литература против фашизма .....</b>	<b>374</b>
26.1. Под гнетом свастики: Келлерман, Фаллада.....	375
26.2. Иоганнес Бехер: «Я — немец».....	383
<b>Глава 27. Бертольт Брехт: эпический театр.....</b>	<b>390</b>

## АВСТРИЯ

<b>Глава 28. Франц Кафка: абсурд реального и реальность абсурда .....</b>	<b>403</b>
<b>Глава 29. Литературный процесс после Первой мировой войны: от Музиля до Цвейга .....</b>	<b>416</b>
29.1. Роман межвоенной эпохи: жанровое своеобразие, поэтика, проблематика.....	417
29.2. Стефан Цвейг: триумф и трагедия .....	424

## ШВЕЙЦАРИЯ

<b>Глава 30. Герман Гессе: биография души.....</b>	<b>433</b>
--	------------

## АМЕРИКА

<b>Глава 31. Литература 1920-х гг.: великое десятилетие ....</b>	<b>445</b>
31.1. Джон Рид: десять дней одного века .....	448
31.2. Шервуд Андерсон: новая проза.....	456
31.3. Синклер Льюис: анатом американской культуры.....	461
<b>Глава 32. Уильям Фолкнер: люди и драмы Йокненапатофы .....</b>	<b>470</b>
<b>Глава 33. Эрнест Хемингуэй: простая честная проза о человеке.....</b>	<b>481</b>
<b>Глава 34. Скотт Фицджеральд: «двойное зрение» писателя .....</b>	<b>504</b>
<b>Глава 35. Юджин О'Нил: отец американской драмы ....</b>	<b>513</b>
<b>Глава 36. Модернизм и поэтический реализм: от Т. С. Элиота до Л. Хьюза .....</b>	<b>524</b>
36.1. Т. С. Элиот: «Бесплодная земля» .....	524
36.2. Авангардистские течения: Эзра Паунд.....	530
36.3. Фрост: мудрость простоты.....	533
36.4. Сэндберг: «Я — народ» .....	536
36.5. Гарлемский ренессанс: поэзия Ленгстона Хьюза .....	539
<b>Глава 37. Послекризисное десятилетие: второе открытие Америки .....</b>	<b>546</b>
37.1. Радикальная традиция: новый этап .....	547
37.2. Разные грани реалистической прозы: от Колдуэлла до Сарояна .....	555
<b>Глава 38. Высокая проза «красных тридцатых»: Миллер, Вулф, Райт и «Южная школа» .....</b>	<b>563</b>
38.1. Генри Миллер: писатель в «запретной зоне» .....	564
38.2. Томас Вулф: в поисках Америки .....	567
38.3. Ричард Райт: показать неграм самих себя.....	575
38.4. «Южная» школа: живая традиция .....	583
<b>Глава 39. Джон Дос Пассос: горизонты экспериментального романа .....</b>	<b>590</b>
<b>Глава 40. Джон Стейнбек: щедрая палитра романиста... Заключение .....</b>	<b>601</b> <b>615</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>622</b>

**Часть шестая**  
**РУБЕЖ ВЕКОВ КАК**  
**ПЕРЕХОДНАЯ ЭПОХА**



## Предисловие

В данном курсе предмет изучения — не только творчество писателей Франции, Великобритании, Германии, США, но также Австрии, Бельгии, Норвегии.

Традиции этой литературной эпохи получают преломление в словесном искусстве XX столетия, о чем пойдет речь в седьмой и восьмой частях двухтомника.

Изучение данного курса предполагает овладение следующими *компетенциями*.

*Во-первых*, знание основных фактов и тенденций историко-литературного процесса, его национального своеобразия в разных странах, творчество конкретных писателей.

*Во-вторых*, умение анализировать тексты разных стилей и жанров с учетом особенностей новых художественных течений и школ, а также философско-эстетических учений, заявивших о себе в рассматриваемый период.

*В-третьих*, способность применять полученные знания в практической деятельности преподавателя.

Нравственные уроки, заключенные в книгах рассматриваемых авторов, многие из которых популярны и любимы, ценны в процессе самовоспитания личности студента.



## Историко-теоретическое введение

Рубеж XIX—XX вв. — один из интереснейших и художественно богатых этапов истории мировой литературы. Его хронологические рамки — 1870-е гг. и окончание Первой мировой войны. Этот этап характеризуется чертами переходности: определенную трансформацию претерпевает по сравнению с классическим бальзаковским типом реализм, обогащаясь в художественно-тематическом плане. Одновременно происходит становление новаторских художественных течений: *натурализма, символизма, импрессионизма*, а на заре нового, XX, века появляются авангардистские школы: *футуризм, экспрессионизм, сюрреализм*.

Исторический процесс в рассматриваемый период отмечен чертами переходности. Капитализм в ведущих странах Европы и США вступает в новую, монополистическую, стадию развития. Происходят судьбоносные события: в США Гражданская война (1861—1865) кладет конец рабству; во Франции франко-прусская война (1870) имеет своим итогом падение Второй империи и рождение Третьей республики; победа в войнах с Австрией (1866) и Францией (1870) приводит к преодолению многовековой раздробленности и образованию Германской империи; Англия в 1860—1870-е гг. вступает в *поздневикторианскую фазу* развития. Завершением этого этапа становится Первая мировая война (1914—1918) — событие огромного исторического значения.

Происходят глубинные процессы социально-экономического характера. Обостряются противоречия между европейскими державами, борьба за жизненное пространство, рынки и колонии, завершается передел мира. Ширится рабочее движение, создаются влиятельные социал-демократические партии. Начало 1900-х гг. отмечено конфликтами и войнами. Катастрофа 1914—1918 гг., а также большевистская революция 1917 г. в России во многом изменяют мир и знаменуют наступление нового исторического этапа.

Новые факторы и реалии оказывают многообразное влияние на характер литературного, культурного, духовного развития. На смену великим мастерам классического реализма приходят писатели нового поколения. Это: Золя и Мопассан, Верлен и Рембо, Ибсен и Оскар Уайльд, Генри Джеймс и Марк Твен. Вступают на литературную стезю и продолжают свой путь уже в XIX столетии Франс и Роллан, Шоу и Уэллс, Киплинг и Голсуорси, Верхарн и Метерлинк, Стриндберг и Рильке, Джек Лондон и Драйзер и многие другие.

**Литературный процесс и его особенности.** Каковы же общие определяющие черты рассматриваемой нами литературной эпохи?

Очевиден *переходный характер* историко-литературного процесса. Классический реализм, наиболее ярко представленный Стендалем, Бальзаком, Диккенсом, Теккереем, на переломе столетий вступает в новую фазу развития, будучи обогащен свежими художественными импульсами (Мопассан, Франс, Роллан, Голсуорси, Т. Манн и др.). Складываются новые художественно-эстетические течения и направления, такие как *натурализм, символизм, импрессионизм, декаданс*, а в начале XX в. — *экспрессионизм, футуризм*, разнообразные *авангардистские* школы. Происходит формирование *модернизма*.

Играют серьезную роль авторитетные философско-эстетические, религиозные, социальные, психологические, медицинские теории (Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора, А. Бергсона, З. Фрейда, К. Юнга, И. Тэна, Г. Спенсера и др.), которые оказывают на литературный процесс сложное, неоднозначное воздействие.

Литература плодотворно взаимодействует с другими видами искусств: живописью, музыкой, скульптурой и архитектурой, кинематографом. Дает себя знать активное проникновение музыкального начала, а также живописной техники импрессионистов в поэзию символистов (Верлен, Малларме и др.) и в прозаическую словесную ткань (Роллан), в драму (Шоу). Писатели берут на вооружение достижения не только гуманитарных, но и естественных наук — физиологии, психиатрии, теории наследственности, физики.

Происходит обновление поэтики и стилистики, обогащение дополнительным смыслом художественного слова, трансформация классических жанров и форм, становление их новых разновидностей. Наиболее яркий пример тому —

создание *новой драмы*, у истоков которой стоит *Г. Ибсен*. Налицо рождение *новой поэзии* и *новой прозы*. Закрепляются и нетрадиционные разновидности романа: символистский, утопический, музыкальный, философско-аллегорический, интеллектуальный и др. Расширяются культурные связи и контакты. Во многом законодателями литературной моды, провозвестниками новых художественно-эстетических концепций, таких как натурализм, символизм, импрессионизм, выступают писатели Франции.

Начиная с 1860—1870-х гг. в европейских литературах все возрастающую роль играет *«русский фактор»*; исключительно значим художественный, философский опыт русских классиков: Тургенева, Толстого, Достоевского, а позднее Чехова и Горького.

Художники слова принимают живое участие в дискуссиях о путях литературного развития, вносят вклад в теоретическую разработку основ формирующихся новых художественных течений и школ (Э. Золя, Г. Мопассан, А. Франс, А. Рембо, Р. Роллан, Г. Ибсен, Б. Шоу, М. Метерлинк и др.). Все они выступают как критики, участники живого литературного процесса. Становится все более весомой общественной активностью писателей, голоса которых громко звучат в защиту социальной справедливости и осуждения войн и милитаризма (Э. Золя, А. Франс, Р. Роллан, Б. Шоу, М. Твен, Дж. Лондон и др.).

Литературная панорама рассматриваемого периода — многосложна и неоднозначна. Налицо плодотворное взаимодействие различных художественных и эстетических школ, в том числе в рамках творческой системы конкретного писателя.

**Натурализм: «раса, среда, момент».** На переломе столетий французская литература, так же как в эпоху романтизма и классического реализма, представлена всемирно прославленными именами, а ее новаторские художественные достижения имеют общеевропейский резонанс.

Франция — родина такого международно значимого литературно-философского направления, как *натурализм* (от лат. *natura* — природа). Он стал складываться в 1860-е гг. Его предпосылки прослеживаются в теории *«объективного искусства»* Г. Флобера. Но целенаправленное теоретическое истолкование он получил у братьев *Жюль* и *Эдмона Гонкуров*, а позднее у *Золя*, который не только предложил наиболее развернутое истолкование его принципов, но и применил

их в своей практике. Натурализм был вызван жизненными потребностями второй половины XIX в. и явился откликом на урбанизацию, контрасты богатства и нищеты, проблемы «дна» общества и его острые пороки (проституция, нищета, люмпенизация, алкоголизм); конфронтацию труда и капитала — те темные стороны действительности, которых как «неэстетических» почти не касалась литература. Натуралисты полагали, что они полнее и вернее постигают подлинную жизнь, чем это делали их предшественники, такие как Бальзак, мастера классического реализма.

Философская основа натурализма — труды *Огюста Конта* (1798—1857), одного из основоположников *позитивизма*. Он декларировал разрыв с философской метафизикой, рекомендовал реорганизовать общество на научных основах. Наука же, по Конту, призвана озаботиться исключительно фактами, должна лишь описывать явления, отвечая на вопрос «как?», но отнюдь не «почему?». Подобную точку зрения отстаивал французский социолог и историк *Ипполит Тэн* (1828—1893), сформулировавший *концепцию расы, среды и момента* — краеугольный камень натуралистической доктрины. *Раса* — это наследственное предрасположение, которое человек вносит с собою в мир; *среда* — окружение человека, «природа и другие люди»; *момент* — это исторический этап с присущими ему культурными факторами и традициями. Натуралисты опирались на достижения естественных и медицинских наук, позволившие углубить представления о самой человеческой природе. Они стремились внедрить в писательскую практику *научную методологию, эксперимент*. Но, фактически прямолинейно отождествляя писателя и ученого, они объявляли искусство слова научным и надпартийным и тем самым отказывали писателю в естественном праве выражать свои воззрения и предпочтения, поскольку все это расценивалось как отрицание принципов абсолютной объективности.

Так, *братья Гонкуры, Эдмон* (1822—1896) и *Жюль* (1830—1870), в программном предисловии к своему знаменитому роману «*Жермени Ласерте*» (1864) сформулировали концепцию натурализма, что стало манифестом нового искусства. Читателям романа предлагалась не «декольтированная фотография Наслаждения», а «клинический анализ Любви». Отклоняя книги, «утешительные и болеутоляющие», Гонкуры утверждали: роман имеет право на изображение «жизни низших классов», ибо у народа вопреки литературному

«запрету» есть и «душа и сердце». Но главенствующую роль в формировании теории натурализма и в ее творческой реализации сыграл Э. Золя. Натурализм помимо французской заявил о себе в норвежской (*Ибсен*), немецкой (*Гауптман*), американской (*Норрис*, *Лондон*, *Драйзер*), русской (*В. Боборыкин*) литературах.

**Символизм: «душа мира».** Поэзия «Парнаса», а также *Бодлер* и *Эдгар По* — это своего рода пролог символизма, влиятельного и плодотворного художественного течения западноевропейской литературы на рубеже веков. Его методология начала формироваться в 1860—1870-е гг. Сам термин принадлежит поэту *Жану Мореасу* (1856—1910), автору «*Манифеста символизма*» (1886). Согласно Мореасу, романтизм «отрекся» от своей «героической отваги» и сделался «благопристойным, скептическим, полным здравого смысла». Настала пора символизма как современного, новаторского, художественного этапа в искусстве. Но при всей своей оригинальности символизм был органичным продолжением и развитием традиций романтизма и его коренного принципа — *двоемирия*. Основополагающим в этом художественном течении стало понятие *символа как универсальной философско-эстетической категории*. Символ — знак, обладающий неисчерпаемой многозначностью и одновременно наглядностью. В символе словно аккумулируются внутренние порывы художника, его интуитивное, подсознательное начало. Символ неотторжим от образа. Но не равнозначен ему. Он не предполагает однозначного, безусловно точного толкования (как, скажем, аллегория), но апеллирует к читательскому воображению и фантазии. Символисты, как романтики, исходили из убеждения в превосходстве искусства над жизнью, из присутствия «другого» мира как антитезы бытовой прозаичности внешней реальности, из признания другого мира, порожденного творческим гением художника. Отсюда проистекала символистская концепция *поэта как ясновидца*.

Философская основа символизма — идеи *Платона*, *Канта*, *Шопенгауэра*. Символисты исходили из особой магии, присущей поэтической речи, обладающей музыкальностью и смысловой многозначностью. А это позволяет художникам-символистам устремляться к запредельным сущностям, к «вещам в себе», познать «душу мира». Символизм проявлялся в разных формах и жанрах искусства: в прозе и поэзии, драме и театре, музыке и живописи.

Кроме всемирно известных мастеров стиха *П. Верлена*, *А. Рембо*, *С. Малларме* в символистском ключе творили еще несколько ярких самобытных поэтов, которые вели божественный образ жизни и прожили недолго (*Т. Корбьер*, *Ж. Лафорг*, *Ш. Кро*, *Лотреамон*). В конце 1890-х гг. символизм в поэзии стал угасать; сказывалось удручающее мелкотемье поздних символистов. Им на смену пришли авангардистские течения: *дадаизм*, *сюрреализм*, *кубизм*, *футуризм*.

Символизм проявляется помимо французской и в других европейских литературах: *Г. Гауптман* — в Германии, *Р. Рильке* — в Австрии, *М. Метерлинк* и *Э. Верхарн* — в Бельгии, *Г. Ибсен* — в Норвегии. Ярким, вызывающим пристальное внимание является символизм в русской литературе XX в. Свидетельство того — творчество *В. Брюсова*, *А. Блока*, *Н. Гумилева*, *К. Бальмонта* и др.; как переводчики и критики они сыграли плодотворную роль в популяризации европейского символизма в России.

**Импрессионизм: поэтика впечатлений.** Франция — родина (наряду с натурализмом и символизмом) и другого философско-эстетического течения всеевропейского масштаба — *импрессионизма* (от франц. *impression* — впечатление). В его основе — потребность художника уловить изменчивость и текучесть жизни, передать вызываемые ею меняющиеся ощущения и переживания. Импрессионизм зародился в 1860—1870-е гг. первоначально в творчестве живописцев *К. Моне*, *Э. Мане*, *О. Ренуара*, *А. Сислея* и др. Сегодня их имена навсегда вписаны в историю мирового искусства, хотя их новаторство, их первые выступления, их отказ от бескрылой консервативно-академической манеры были восприняты с вызывающим неодобрением официальной критикой. Импрессионисты исходили из того, что образ нечетко прорисован, порой размыт, зыбок в очертаниях, поскольку *все зависит от освещения*. Художники писали на *природе*, *пленере*, а не в студии. Мастер передавал на полотне свое впечатление от увиденного, не столько конкретный сюжет и образ, сколько вызванное им настроение, собственное внутреннее состояние. Одним из тех, кто активно защищал и пропагандировал художников-импрессионистов, был молодой *Эмиль Золя*; об этом позднее сказано в романе «*Творчество*».

Живописная техника импрессионистов получила своеобразное преломление в словесном творчестве, в прозе, драматургии, критике, но особенно в поэзии. Интеграция

импрессионистической поэтики и стилистики в арсенал художественных литературных средств знаменовала отход от традиционности и прозрачной безусловной ясности, акцентировку субъективного начала, утверждение самодостаточной роли неясных очертаний, настроений, нюансов. Тогда каждое слово в сочетании с другими вызывает определенное чувство, настроение. Импрессионизм ощутим в прозе *Мопассана*, *Франса* (в том числе в его критических работах), в стихах *Верлена* и *Верхарна*. В русской литературе — у *А. Чехова* (например, в картине начинающейся грозы в повести «*Степь*»), в прозе *И. Бунина*. На Западе — у *Э. Хемингуэя* и *Ш. Андерсона*.

**Декаданс.** На исходе XIX столетия стали сказываться явления *декаданса*, природа которого — объект живых научных дискуссий. Под ним (слово «декаданс» означает упадок) подразумевается достаточно широкий круг тенденций европейской и русской литературы, отмеченных пессимизмом, горечью, развенчанием идеалов, что характеризует атмосферу «конца века». В декадансе налицо ощущение кризиса традиционных ценностей, мотивы угасания, смерти, эстетизация утонченной болезненности. В нем искусственная псевдожизнь начинает подменять живую реальность. По Ницше, признаки упадка — это «оскудевшая жизнь, воля к концу, великая усталость». Декаданс при достаточной размытости этого понятия сопряжен с некоторыми «измами» конца века (натурализм, символизм, импрессионизм), с авангардистскими веяниями начала 1900-х гг. Он один из истоков и предтеч *модернизма* как явления уже XX в.

Яркий образец декаданса — упомянутый *О. Уайльдом* в «*Портрете Дориана Грея*» роман французского писателя *Ж.-К. Гюисманса* «*Наоборот*», который читается протагонистом. Герой Гюисманса, аристократ, эстет, удаляется на загородную виллу, где пребывает в экзотическом мире наслаждений и драгоценных изысков. Подобная самоценная красота, изысканный «гламур» из позапрошлого века предстанет как противовес плоской, утилитарной действительности.

**Неоромантизм: авангардистские течения.** Как и в других странах Европы, неоромантизм, генетически и типологически восходящий к романтизму, играл заметную роль в литературе Франции. Он имел особую героическую окраску как контраст плоской, пронизанной духом плоского мещанского здравомыслия жизни, но действие в нем происходило

в отличие от романтизма обычно не в условной, а в реальной среде. Стилистика неоромантизма воплотилась в жанре «героической драмы» («Сирано де Бержерак»), ярко представленной в творчестве Эдмона Ростана. Его влияние ощутимо в романе «Жан Кристоф» Р. Роллана. Неоромантизм активен в Англии в творчестве *Р. Л. Стивенсона*, *Р. Киплинга*, *Джозефа Конрада*, в США — *Джека Лондона*. В немецкой литературе следы неоромантизма ощутимы в философско-критических трудах *Ницше*, драме *Гауптмана*, стихах *Рильке*.

Ощущение кризиса цивилизации, рост мещанско-собственнических настроений, прагматизм, культ выгоды в ущерб художественным духовным ценностям, забвение самого понятия Красоты — все это вызвало к жизни такое течение, как *эстетизм*. Оно получило особое распространение в Англии и отразилось прежде всего в творчестве *О. Уайльда*, в теоретических работах *Дж. Рёскина*, *У. Пейтера*. Его сторонники исходили из *самоценности высокого искусства* как противоположности вульгарной реальности.

Первые десятилетия XX в. были отмечены становлением ряда *авангардистских* школ и течений. Их *авангардизм* означал прежде всего разрыв с традиционными формами, даже их эпатаж, культ нетрадиционных приемов, нового содержания, эксперимент стилиевой и языковой. Все эти «измы» не были столь влиятельными, базировавшимися на серьезной философско-эстетической основе, а зачастую оказывались скоротечной модой.

Одним из популярных течений был *футуризм* (от лат. *futurum* — будущее), первоначально возникший в Италии, где его пропагандистом и теоретиком стал *Ф. Маринетти* (1876—1944). Он был автором «*Манифеста футуризма*» (1909), пронизанного духом эстетического бунтарства и эпатажа, провозглашавшего ломку традиционной стилистики, использования «телеграфного языка». В России футуризм — не без влияния итальянских образцов — представлен в творчестве *В. Хлебникова*, *Д. Бурлюка*, *А. Крученых*, раннего *В. Маяковского*.

В 1910-е гг. в англо-американской литературе возникло недолго просуществовавшее течение *имажизма* (англ. *image* — образ). Его эстетика наиболее ярко представлена в стихах *Эзра Паунда* (1885—1972), одного из мэтров модернизма. Она базировалась на воспроизведении «чистого и строгого образа», освобожденного от лиризма и эмоциональности. Апологеты новых ритмов и форм, имажисты



делали акцент на словесном и ритмическом эксперименте. В России близким к имагизму был *имажинизм*, влиятельный в 1910—1920-е гг. (*С. Есенин, В. Шершеневич, А. Мариенгоф* и др.).

Одним из наиболее значительных течений в начале века был *экспрессионизм* (от лат. *expression* — выражение), который дал щедрые плоды в литературе и в живописи, особенно в графике. Экспрессионизм пронизан ощущением катастрофичности и хаотичности мира, безжалостности социальных катаклизмов, когда герои уподоблялись маскам, марионеткам, а реальность выделялась в резких черно-белых красках. Экспрессионизм, наиболее активный в 1910—1920-х гг., получил распространение в Германии (в раннем творчестве *И. Бехера, Б. Брехта*), американской драме (*Ю. О'Нил, Э. Райс*), в прозе *Кафки*.

Своеобразие авангардистских течений, таких как *кубизм, дадаизм, сюрреализм* (а он оказался особенно влиятельным), их преломление в творчестве конкретных писателей, специфика в рамках национальных литератур — все это должно быть понято в свете сложной проблемы *модернизма*. В связи с ней нам необходимо обратиться к его генезису, к философским истокам, к *Ф. Ницше, С. Кьеркегору, З. Фрейду*, а также к *А. Бергсону* и *К. Юнгу*.

Изучая конкретных писателей, их творческую индивидуальность, их художественную методологию, мы убеждаемся в том, что нередко они не могут быть однозначно охарактеризованы с помощью однозначного литературоведческого понятия, как, скажем, реалист, натуралист, символист и т.д. Они обычно шире, интереснее. Здесь необходимы уточнения и указания на новые жанровые разновидности.

Золя-художник выходит за рамки своей теории натурализма, Гауптман на разных этапах своего пути в разных пьесах предстает и как натуралист, и как символист, и как реалист с психологическим уклоном. Джек Лондон не только неоромантик: в нем черты натурализма и реализма. Очевидно, что такие большие художники, как *Ибсен* и *Шоу, Франс* и *Роллан, Мопассан* и *Метерлинк, Верхарн* и *Рильке* по-своему отзывались на художественные веяния своей эпохи и могут быть по-настоящему поняты и оценены в широком контексте философско-эстетических исканий эпохи. Но это обстоятельство относится едва ли не ко всем большим мастерам XIX в., когда расширившиеся межлитера-

турные связи делают реальным такое понятие, как *всемирная литература*.

Наконец, рассматриваемый период отмечен не только художественными шедеврами, созданными писателями Франции и Англии, Германии и США; на мировую арену выходят ставшие международно значимыми представители «малых литератур»: *Ибсен*, *Гамсун* (Норвегия), *Стриндберг* (Швеция), *Метерлинк*, *Верхарн* (Бельгия), *Рильке*, *Кafka* (Австрия) и др.

**ФРАНЦИЯ**





# Глава 1

## НА ВЕРШИНАХ СИМВОЛИСТСКОЙ ПОЭЗИИ: П. ВЕРЛЕН, А. РЕМБО, С. МАЛЛАРМЕ

Так музыка же, вновь и вновь.  
*П. Верлен*

Одно из самых впечатляющих явлений французской литературы последней трети XIX в. — *символистская поэзия*, новаторские достижения которой имели общеевропейский резонанс. Среди большой группы так называемых *проклятых поэтов* три наиболее звонких имени: *Верлен, Рембо, Малларме*. Они прошли через «парнасский» этап, прежде чем явили образцы *новой поэзии*. И не только оставили блистательные стихотворные шедевры, но и стали теоретиками символизма в его стихотворной ипостаси, явились его оригинальными истолкователями

**Поль Верлен: «Музыка — превыше всего».** Поль Верлен (1844—1896) входил, по мнению многих критиков, в «*большую четверку*» европейских поэтов, творивших на переломе столетий (в ней были также *Э. Верхарн, Р.-М. Рильке* и *А. Блок*). Художник мощного таланта и трагической судьбы, Верлен воспитывался в семье армейского офицера, но рано приобщился к поэзии. Два первых поэтических сборника Верлена («*Сатурновские стихотворения*», 1866; «*Галантные празднества*», 1869) несли следы влияния «*парнасцев*». В дни Парижской Коммуны (1871) Верлен сотрудничал в пресс-бюро коммунаров, за что позднее его лишили работы. В начале 1870-х гг. произошла его встреча с юным гением поэтом *Рембо*, началась их странная дружба, совместные скитания, прерываемые бурными ссорами. Во время одной из них Верлен стрелял в своего друга, ранил его, за что угодил на два года за решетку. В тюрьме Верлен написал один из своих знаменитых своих сборников «*Романсы без слов*» (1874), в котором афористически кратко высказал

свое кредо: «Музыка — превыше всего». По мысли Верлена, смысл поэтической речи выражается не прямо, вербальным способом, а намеками, интонацией, ритмом, но всего наглядней — мелодичностью. В этом сборнике Верлен стремился в поэтическом слове воплотить образцы импрессионистской стилистики. Подобную зыбкость, эскизность настроения в стихотворении «*Хандра*» передал в своем переводе Б. Пастернак:

И в сердце растрáva,  
И дождик с утра.  
Откуда бы, право,  
Такая хандра?  
Хандра ниоткуда,  
На то и хандра,  
Когда не от худа  
И не от добра.

В программном стихотворении «*Искусство поэзии*» (1874) Верлен прокламирует новые принципы творческого процесса, основанного на принципе музыкальности, создает образ лирического героя, поэта, сновидца, созидающего в состоянии озарения:

Пушай он выболтает сдуру  
Все, что, впотьмах чудотворя,  
Наворожит ему заря...  
Все прочее — литература.  
(Пер. Б. Пастернака)

Освободившись из тюрьмы, Верлен вернулся к беспорядочному богемному образу жизни, что отозвалось в его стихах («*Гул пьяных кабаков*», «*В трактирах пьяный гул*»).

В мемуарах «*Мои тюрьмы*» Верлен признавался, что, долго разделявший заблуждения современников, он нашел убежище в обращении к Богу, который одарил его милостью понять Его предостережения. Остро осознавал свое время как исторический перелом, вызывавший параллели с Римом, вступившим в полосу необратимого упадка. В одном из последних сборников «*Параллельно*» (1889) он пишет, что в человеке присутствуют два начала — жажда чувственных удовольствий и устремления духовные. Он на себе испытал их влияние. В стихах позднего Верлена, у же

тяжело больного, — мрачные мотивы тоски, смерти, одиночества, могильного сна...

Верлен — новатор как в области стихотворной ритмики, так и самого поэтического слова: он пользовался жаргонной и просторечной лексикой, что придавало его стихам доверительную интонацию. По словам В. Брюсова, его переводчика и пропагандиста, он владел секретом быть «по-разговорному свержестественно естественным». Верлен разрушал каноны классического, традиционного стиха и стал активно использовать *верлибр*. Пионером в создании «русского Верлена» был Ф. Соллогуб.

В 1894 г., после кончины одного из лидеров «Парнаса» *Леконта де Лиля*, Верлена избрали «королем поэтов». Однако запоздалое признание не уберегло Верлена от бытовой неустроенности, бедности, недугов, скитаний по больницам, душевного надлома. Когда в 1896 г. он ушел из жизни, «короля поэтов» похоронили за городской счет.

В России на кончину поэта, в стихах которого настойчиво звучит столь значимая для декаданса тема смерти, тоски и увядания, отозвался А. М. Горький в статье «*Поль Верлен и декаденты*» (1896). В ней он отделял трагическую фигуру Верлена, его пронзительный талант от декадентствующих литераторов, которые, перепевая темы небытия, мрака, старались отреагировать на скороспелую моду. А. Франс отозвался о Верлене: «Этот безумец создал новое искусство... Это был лучший поэт своего времени».

**Артюр Рембо: мятежный ясновидец.** В триаде выдающихся поэтов-символистов Артюр Рембо (1854—1891) выделяется как ослепительная творческая индивидуальность.

Из 37 лет, отпущенных ему судьбой (срок, в чем-то роковой для поэтов, если вспомнить о Р. Бернсе, Дж. Г. Байроне, А. С. Пушкине, В. В. Маяковском), он писал всего несколько юношеских лет. В. Гюго называл его «ребенок Шекспир». Скромное по объему, но удивительно весомое поэтическое наследие Рембо, как и его старшего современника Верлена, оказало мощное воздействие на развитие французской поэзии XX в. Его жизнь была исполнена непредвиденных, труднообъяснимых перепадов, загадочных приключений. Его жизнь в последние годы — сплошные белые пятна; потому она обросла легендами и мифами.

Артюр Рембо родился в городке Шарлевиль в семье офицера, капитана, красавца, человека, склонного к экстравагантным поступкам, от которого поэт унаследовал нервиче-

ский характер и страсть к скитаниям. Мать, происходившая из семьи крупных землевладельцев, отличалась властолюбием, что лишь стимулировало в сыне дух непокорности и мятежа.

Уже в школе Рембо стал писать стихи, не по годам зрелые, в том числе и на латинском языке, и одновременно демонстрировал выдающиеся способности в разных дисциплинах, равно как и ошеломляющую всех память. В 1870 г. 16-летний Рембо совершил свой первый «побег» в Париж, где стал свидетелем Парижской Коммуны (стихотворения «*Военный гимн Парижа*», «*Руки Жанны-Мари*» и др.). Рембо никогда не был политически ангажированным поэтом, но зрелище оправившихся от панического шока ненавидимых им трусливых буржуа и мещан вызывало у него презрение («*Парижская оргия, или Париж заселяется вновь*»); такое же неприятие пробуждало в нем ханжество «добропорядочного» общества («*Бедняки в храме*»). Рембо эпатировал обывателей в стихах, нарочито натуралистических («*Искательница вшей*»).

После 1871 г. в творчестве 17-летнего поэта обозначился новый этап. Его прежние стихи, динамичные, яркие, но все же традиционные по форме, сменились совершенно нетрадиционными, оригинальными. Рембо изложил свои новаторские представления о природе поэзии в книге фрагментов и размышлений «*Озарение*» (1872—1873) — одной из самых принципиальных эстетических деклараций французского символизма. Рембо полагал себя художником, приверженным к той поэтической методологии, которая одушевляет стихи романтиков А. Ламартина, В. Гюго и Ш. Бодлера. Он обогащал их художественное мировидение: стихотворец призван обрести «ясновидение», обнажить глубинные пласты своего внутреннего «я», пробиться к тайному смыслу слова. Это достигается через бессонницу, алкоголь, наркотики. Так поэт «выражает невыразимое». Проникает в то, что он именует «алхимией слова».

Реализацией теории «ясновидения» по праву считаются два знаменитых произведения Рембо: сонет «*Гласные*» и поэма «*Пьяный корабль*». В сонете «Гласные» поэт предложил свои цветообразы:

«А» черный, белый «Е», «И» красный, «У» зеленый,  
«О» голубой — цвета причудливой загадки;  
«А» черный полог мух, которым в полдень сладки  
Миазмы трупные и воздух воспаленный...

(Пер. В. Микушевича)



«Я избрал цвет гласных! — провозгласил Рембо в статье «Алхимия слова». — Я выверял формы и движения каждого гласного и льстил себе надеждой с помощью ритмов, подсказанных инстинктом, изобрести поэтическое слово, которое рано или поздно станет доступным для всех чувств».

Лаконичная поэма «*Пьяный корабль*» — одна из жемчужин мировой поэзии. Корабль как метафора государства вдохновлял поэтов разных эпох, от элина *Феогнида* до *Лонгфелло* («*Постройка корабля*») и *Уолта Уитмена* («*О, капитан, мой капитан*»). В поэме Рембо очевидная двухплановость: внешний план — *событийный* (скитания корабля без руля и ветрил) и внутренний — *символико-аллегорический*. Конкретные подробности, относящиеся к кораблю, сочетаются с пейзажами разбуженного океана, фантазмагорическими видениями лирического героя: здесь и «пляска молний», и «отливы таинственной меди», и «океан, атакующий коралловый риф». В калейдоскопе красок и звучаний слышится голос поэта, который устал и жаждет покойного пристанища:

Я съеден ржой любви, опоев брагой горя!  
Пушкой течет мой киль! Скорей бы лечь на дно.  
(Пер. Н. Стрижевской)

Пьяный корабль, без руля и ветрил пляшущий на разбушевавшихся волнах, потерявший курс, — это также и символ, наглядный, осязаемо-конкретный, но не поддающийся, однако, бесспорному толкованию. Он может быть осмыслен как метафора человечества, бесцельно блуждающего посреди невыразимых потрясений. Но возможно, корабль — это метафора судьбы самого поэта накануне его «прыжка» в пучину безумных странствий, исканий, взлетов и падений. Но в подобной притягательной тайне — обаяние большого искусства!

Затем настал труднообъяснимый длительный кризис. Судьбе Рембо, похоже, нет аналогов в мировой поэзии: не достигнув двадцатилетия, гениальный поэт замолк. Фатальную роль в его судьбе сыграла встреча с *Верленом*, их мучительные отношения. Известно лишь, что в дальнейшем Рембо меняет профессии: то на короткое время возвращается на родину в Шарлевиль, то объявляется на Кипре, в Северной Африке. Работает в коммерческих фирмах, торгует оружием. Биографы с трудом, не до конца могут уловить биографиче-

скую нить Рембо, отделить мифы от правды. В то время как во Франции его известность росла, он, похоже, запечатывал, что когда-то писал стихи. Весной 1891 г. его поразила смертельная онкологическая болезнь, и он вернулся на родину. В ноябре того же года он скончался в Марселе. В некрологе сообщалось о кончине «негоцианта Рембо».

**Стефан Малларме: смерть лебедя.** Стефан Малларме (1842—1898), последний в триаде выдающихся символистов-поэтов, уступавший Верлену и Рембо в мощи таланта, был чужд их божественно-неупорядоченному образу жизни. Он жил размеренно, почти бессобытийно, пребывал в достатке, почитался коллегами как законодатель литературной моды. Выходец из буржуазной семьи среднего достатка, получил хорошее образование, специально изучал в Лондоне английский язык, что позволило ему в подлиннике штудировать Эдгара По, кумира как его, так и многих других символистов. Долгое время Малларме занимался не очень для себя обременительным преподаванием английского языка, что гарантировало ему материальную стабильность и обеспечило свободное время для занятий поэзией, философией, искусством.

Подобно Верлену Малларме прошел через «парнасскую» фазу творческой эволюции, что сказалось в его ранней поэме *«Послеполуденный отдых фавна»*, близкой по форме к эклоге — жанру, излюбленному в эллинистической поэзии. С конца 1870-х гг. Малларме постепенно стал отходить от эстетики «парнасцев», о чем свидетельствует поэма *«Иродиада»* (1871), построенная на сюжете из Нового Завета о казни Иоанна Крестителя.

Малларме сочетал труд поэта с основательной теоретической разработкой проблем символизма (статьи *«О литературном развитии»*, *«Кризис страха»*, *«Тайна поэзии»* и др.). При этом он по-своему учитывал выводы своих коллег, таких как Ж. Мореас (*«Манифест символизма»*), П. Верлен (*«Поэтическое искусство»*), А. Рембо (*«Озарения»*). С 1885 г. в квартире Малларме регулярно проводились «литературные вторники», на которых он выступал признанным мэтром, авторитетом, особенно для поэтов-дебютантов.

**Теоретик искусства.** В своих философско-эстетических работах Малларме затрагивал как общие проблемы мироздания, так и конкретные вопросы поэтики, стиля, языка. Подобно другим символистам и их предтечам романтикам он отводил искусству огромную всеобъемлющую роль: поэзия нового типа была призвана средствами языка, стиля,

ритма пробиваться к загадкам и тайнам бытия. Поэзии «чистого» лиризма, служащей самовыражению автора, свободному излиянию его эмоций, впечатлений, нередко ситуационных, Малларме противопоставлял стихи иного свойства, в основе которых заключалось рациональное философское начало. Отсюда вытекала задача поэта — не «рисовать» вещь, а постигать, порой интуитивно, глубинную суть явления, а следовательно, возноситься к метафизическим высотам.

Для Малларме окружающий мир — некий *Абсолют*, уподобленный беспредельному океану, лишенный временных параметров, прошлого, настоящего, будущего. *Абсолют* равновелик *Красоте*, единственной способной упорядочить материальный мир. Поэзия и только она способна постигнуть Красоту. Поэт — это тот, кого посещает озарение, позволяющее пробиться к сокровенной сути вещей. В самой поэзии заключена тайна и стихотворного текста, и языка, и ритма. Малларме ратовал за *суггестивное*, т.е. предельно насыщенное смыслом, а потому стимулирующее богатые аллюзии и ассоциации. Малларме полагал предпочтительными недосказанность текста, «пустоты», способные активизировать воображение и фантазию.

Если обыденный язык «утилитарен», прост, незамысловат, служит средством бытового общения, то язык поэзии — метафоричен. Слово «перерастает» в образ, символ. Характерен для методологии Малларме хрестоматийный сонет «*Лебедь*»:

Могучий, девственный в красе извивных линий,  
Безумием крыла уже не разорвет  
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней  
Полетов скованный 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 шейей отряхнет смертельное бессилье,  
Которым вольного теперь неволит даль,  
Но не позор земли, что приморозил крылья.

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

(Пер. М. А. Волошина)

Точное толкование смысла сонета, как и в случае с «Пьяным кораблем» Рембо, вряд ли продуктивно. Поистине, цель поэзии — сама поэзия. Лебедь — прекрасная птица, парящая над землей в красивом полете, она ассоциируется с высоким искусством. Ослепительно белый цвет может рассматриваться как метафора самоценного творческого начала, хрупкого, незащищенного, гибнущего при соприкосновении со «льдом». А он — символ холода, бездуховности бытия. Искусство и Смерть взаимосвязаны.

Сонет строится на внутренних антитезах: Красота — Жизнь, Искусство — Жизнь, Искусство — Смерть. Обратим внимание на самый многообразный образ птицы в искусстве рубежа XIX—XX вв., на щедрые ассоциации, его сопровождающие: это чеховская «Чайка», «Дикая утка» Ибсона, «Синяя птица» Метерлинка, «Буревестник» Горького, «Гамаюн» Блока и т.д. Нарастающая «зашифрованность» и одновременно тенденция сближения стиха и прозы, их «взаимопроникновение» — приметы позднего творчества Малларме.

После смерти Верлена (1896) Малларме на два года, вплоть до своей кончины, наследовал трон «короля поэтов». Он олицетворял, по словам одного из своих современников, «чистый источник эстетических удовольствий». С уходом Малларме фактически завершился ренессанс поэтического символизма. Но как философско-поэтический принцип, как продуктивный прием в широком плане он сохранил свою значимость для словесного искусства и художественных исканий XX столетия; об этом свидетельствует стилистика таких выдающихся мастеров, как *Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, А. Камю, Дж. Стейнбек, Т. С. Элиот, Ю. О'Нил, Дж. Джойс, Ф. Кафка* и многие другие. Стихи французских символистов оказали влияние на поэзию многих стран, в том числе и на русских поэтов «серебряного века» (*Брюсова, Бальмонта, Блока, Мандельштама, Волошина* и др.).

## Глава 2

# ЭМИЛЬ ЗОЛЯ: СТРАСТЬ К ИСТИНЕ

Произведение искусства — это уголок природы,  
увиденный через темперамент художника.

Э. Золя

Эмиль Золя — одна из ключевых фигур в литературе конца XIX в. Романист, теоретик искусства, критик, публицист, художник-гражданин, он сыграл выдающуюся роль поборника жизненной правды не только во Франции. Его писательский опыт, его эстетика — то, что называли *золаизмом*, — дают о себе знать также в литературах Германии, США, Великобритании, скандинавских стран.

Эмиль Золя (1840—1902) провел детство в маленьком городке Экс. Мать была француженкой, отец, рано умерший, — итальянцем, блестящим инженером, строителем мостов. Переехав в Париж, Золя долгое время жил в нужде, служил мелким чиновником, скитался по съемным квартирам. В 1864 г. увидел свет его первый роман «*Исповедь Клода*». В середине 1860-х гг. он сблизился с художниками-импрессионистами (*К. Моне, Э. Мане, О. Ренуар, Э. Дега* и др.), подвергавшимися нападкам со стороны влиятельной академической критики. Золя смело поддерживал их в своих ранних статьях искусствоведческого характера. Роман «*Тереза Ракен*» (1867), в котором были реализованы некоторые принципы *натурализма*, принес Золя известность, которую закрепил роман «*Мадлен Фера*» (1868).

**Критик и теоретик.** Параллельно с написанием романов Золя трудится как критик и теоретик натурализма, формулируя его положения в серии программных публикаций (сборники «*Экспериментальный роман*», 1880; «*Натурализм в театре*», 1881; «*Наши драматурги*», 1881; и др.). Выступления Золя вызвали живую полемику и резкие нападки его влиятельных недругов. Статьи же писателя по рекоменда-

ции И. С. Тургенева были впервые напечатаны не на родине, а в русском журнале «Вестник Европы».

Воздавая должное великим предшественникам, прежде всего Бальзаку и Флоберу, и одновременно полемизируя с ними, Золя исходил из тезиса: «Произведение искусства — это уголок природы, увиденный через темперамент художника». Верность «природе» — это безупречность наблюдения, нелицеприятное восприятие всех сторон жизни, включая самые «темные», «неприятные», которых писатели прежде не касались. Вместе с тем Золя упрекал Стендаля и особенно Бальзака за романтические «преувеличения».

Золя явил новаторский прорыв в художественной практике в свете своих теоретических установок. Словесное искусство призвано стать зеркалом современной эпохи с неизбежным учетом новейших открытий в науке, естествознании и медицине. Сочинение романа должно быть поставлено на научный фундамент. А это означает — соединить *методологию литератора и ученого-исследователя*, т.е. придать словесному тексту максимальную объективность, уподобиться экспериментатору в лаборатории. И тот и другой ставят опыты: первый — с людьми, второй — с материалом.

Для Золя индивид — продукт социума, но одновременно он следует своей биологической природе. Писатель разделял *теорию наследственности*, получившую широкое признание благодаря трудам итальянского психиатра *Ч. Ламброзо*. Подобно ученому, изучающему, например, свойства азота, писателю противопоказано высказывать оценку изображаемого предмета, т.е. брать на себя функции политика, философа, моралиста. Но, исследуя в рамках «*экспериментального романа*» человека, его природу, ум и чувства, а также наследственный фактор в его поведении, Золя отклонял упреки в «фотографии» и «фатализме».

Защищая принципы натурализма и подвергаясь нападкам, Золя *не во всем и не всегда следовал своей теории* в художественной практике. Уязвимым оказался его тезис об *аполитичности художника*, что опровергла позиция самого Золя в период *дела Дрейфуса*. Все его искусство — а его взлеты претерпевали эволюцию — было исполнено духом неприятия режима Второй империи. Приверженный принципу *детерминизма*, Золя отнюдь не отказывал человеку в способности преодолевать враждебные обстоятельства. В его концепции «*научного*» романа, основанного на необходимом

включении фантазии, воображения, домысливания, были свои привлекательные стороны.

**Цикл Ругон-Маккаров.** Свою двадцатитомную романную эпопею — цикл Ругон-Маккаров (1870—1892) — Золя задумал как «*биологическую и общественную историю одной семьи в годы Второй империи*». По размаху, масштабности замысла цикл сопоставим, с известными оговорками, с бальзаковской «*Человеческой комедией*». Тема всего цикла, состоящего из более чем 20 романов, — судьба двух ветвей семьи Ругон-Маккаров, одна из которых — «здоровая», другая — «больная». В цикле множество действующих лиц, принадлежащих к разным социальным группам и профессиям, от министров, финансовых и промышленных воротил до крестьян, ремесленников, шахтеров, рабочих, военных, куртизанок, торговцев, врачей, живописцев. Эти персонажи интегрированы в социальный контекст Франции эпохи Второй империи. Сами же романы насыщены богатейшей фактографией, деталями, относящимися к *миру вещей*. Таким образом, романы цикла становились своеобразными *путешествиями в разные социальные сферы, будь то биржа, «коридоры власти», шахта, рынок, будуар куртизанки, студия живописца, огромный магазин, рабочее предместье столицы*. По мере реализации замысла, осуществлявшегося почти два десятилетия, Золя отклонялся от узкой задачи, художественной иллюстрации натуралистических тезисов, расширяя психологическую и общественно-политическую проблематику.

Первый роман «*Карьера Ругонов*» (1871) — пролог эпопеи. В центре изображения — события в провинциальном городке Плассане, своего рода модели французского общества. Время действия — 1851 г., государственный переворот, осуществленный Луи Бонапартом.

В ретроспективе Золя сообщает историю рода Ругон-Маккаров. *Аделаида Фук*, дочь богатого огородника, женщина, о которой говорят, что она не в своем уме, выходит замуж за крестьянина Ругона. Их сын *Пьер Ругон* положил начало «здоровой» ветви Ругонов. После скоропостижной кончины мужа Аделаида сходится с контрабандистом и пьяницей Маккаром, от которого пошла ветвь Маккаров, пораженная «дурной» наследственностью.

За романом «*Карьера Ругонов*» последовали другие: «*Добыча*» (1872), «*Чрево Парижа*» (1873), «*Завоевание Плассана*» (1874), «*Проступок аббата Мура*» (1875), «*Его превосходительство Эжен Ругон*» (1876).

**«Западня»: роман о народе.** Роман «Западня» (1877), вызвавший интенсивную полемику в прессе, — одно из принципиально значимых звеньев многотомного цикла. Отмеченный смелостью и новаторством, роман Золя, — «картина жизни определенной части рабочего класса и в первую очередь литературный опыт — попытка воссоздать язык парижских предместий». Писатель художественно освоил материал, которого неохотно касалась литература: жизнь рабочей семьи, ее труд, запечатленный во всей наглядной, детальной конкретности. Верный своей эстетике, Золя писал: «Я обнажил язвы, разъедающие высшие классы, и уж, конечно, не стану скрывать язвы на теле народа».

В центре романа горькая доля простой женщины, труженицы, *Жервезы*, дочери Антуана Маккара. Золя назвал свой роман драмой. Жервеза, добрая, трудолюбивая, вызывающая сострадание, — жертва обстоятельств, дурной наследственности, но прежде всего среды.

Любовник Жервезы *Лантье* бросил ее с детьми. Оставшись одна, Жервеза, страдающая врожденной хромотой, вынуждена трудиться в прачечной, среди душных испарений, грязи, в атмосфере злобы и грубости. Эта среда держит ее цепко, как капкан. Желания Жервезы более чем скромны — «жить так, чтобы ее больше не били», «иметь работу», «свою комнату, стол, кровать, два стула, не больше». После долгих колебаний она выходит замуж за кровельщика *Купо*, надеясь, что в ее участи случится поворот к лучшему. Поначалу Жервезе удастся приобрести собственную маленькую прачечную. Но потом случается несчастье. Купо соскальзывает с крыши и калечит ноги. Жервеза тратит на его лечение все средства. В итоге Купо не способен уже вернуться к профессии кровельщика. Лишившись работы, он вместе с друзьями «прописался» в кабаке под названием «Западня». Алкоголизм поработочает его и ведет к деградации, а затем и к гибели. Тот же порок, пробудившийся в Жервезе, приводит к разрушению семьи и к жалкой смерти героини. Золя так о ней отзывается: «Жервеза — самый привлекательный, самый нежный образ из всех, какие я создал». И добавим мы: воплощенное самопожертвование. Новизна романа — в изображении труда и образа жизни «низов».

**«Жерминаль»: шахтерский роман.** Наиболее решительное развитие темы, связанной с людьми труда, темы, заявленной в «Западне», ее качественно новый аспект явил всемирно прославленный «шахтерский» роман «*Жерминаль*»



(1885). В нем писателем не только запечатлен горький удел пролетариев, но и документально, достоверно наглядно изображены те, кто добывает уголь. Золя также одним из первых обратился к конфликту труда и капитала на его ранней фазе.

Действие романа происходит в шахтерском поселке близ городка Воре на севере Франции. Сюда приходит механик *Этьен Лантье*, который устраивается на работу в шахту и поселяется в семье старого забойщика *Маэ*. Выписанный романистом *групповой портрет* семейства Маэ — выразительное социально-психологическое обобщение. Маэ, которые работают все от мала до велика, бессильны вырваться из тисков нужды.

Неотвратим и конфликт рабочих и хозяев. Во главе недовольных — Этьен. Хозяева призывают на помощь полицию. Забастовка подавлена. Этьен винит в этом себя. Когда он в последний раз спускается в шахту, происходит обвал. Трое суток находятся в страшном плену Этьен, его удачливый соперник Шаваль и любимая им Катрин. Этьен убивает Шавалья, а когда горняки наконец поднимают их на поверхность, Катрин мертва. Этьен уходит из поселка. И все же роман завершается на мажорной ноте. Перед глазами героя — картина первых весенних ростков, оживающей природы, символизирующей надежду.

**После «Жерминаля».** Во второй половине 1880-х — начале 1890-х гг., создавая огромную художественную фреску, Золя целеустремленно осваивает все новые пласты и сферы жизни. Это мир художников, профессиональный труд живописцев («*Творчество*», 1886); тяжелый быт крестьян («*Земля*», 1887); финансисты и биржевики («*Деньги*», 1891).

Финальная точка в художественном исследовании Второй империи поставлена Золя в предпоследнем романе цикла — «*Разгром*» (1892). Он о франко-прусской войне, в изображении которой Золя обнаруживает новую грань своего таланта — художника-баталиста. Перед нами правдиво выписанные эпизоды и в частности «массовые» сцены боевых действий, среди которых выделяется незабываемая панорама катастрофического поражения под *Седаном*, завершившегося окружением и пленением французской армии. В романе Золя запечатлены представители всех слоев общества на фронте и в тылу; с ироническим нажимом обрисована разложившаяся бездарная армейская верхушка во главе

с императором Наполеоном III, тяжело больным, символизирующим внутреннюю обреченность режима. «Разгром» — роман многоплановый. Золя выводит разнообразную характерологию персонажей, сущность которых, как лакмусовая бумажка, обнажает война. Здесь и шкурники (фабрикант *Делазри*, кулак *Фушар*), и герои (лейтенант *Рош*, скромный бухгалтер *Вейс*, капрал *Жан Маккар*). В финале Золя показал героизм коммунаров, но сами идеи Коммуны воспринимаются романистом с неодобрением. Завершает серию роман «*Доктор Паскаль*» (1893), герой которого — врач.

**Последние романы: дело Дрейфуса.** За двадцатитомной эпопеей последовал цикл романов «*Три города*» («*Лурд*», 1894; «*Рим*», 1896; «*Париж*», 1898), в которых писатель перешел на почву современности, проследивая мучительные поиски нравственно-религиозного идеала главного героя — «неверующего священника» *Фромана*. Последние годы Золя трудился над оставшимся незавершенным циклом «*Четыре Евангелия*» (1899—1902), создав романы-трактаты. В них в беллетризованной форме Золя пропагандировал свои реформистские проекты обретения общественного блага в результате союза труда и капитала, роста рождаемости, достижения социальной справедливости.

Завершающее десятилетие жизни Золя отмечено драматическими событиями. В 1894 г. французский военный суд обвинил капитана генштаба Дрейфуса, еврея по национальности, в том, что он якобы шпионил в пользу Германии. Позднее, ознакомившись с делом Дрейфуса, Золя пришел к выводу, что оно было сфабриковано. 13 января 1898 г. романист опубликовал в газете «*Орор*» знаменитое открытое письмо Президенту Французской республики Феликсу Форю под знаменитым пронзительным заголовком «*Я обвиняю*». В нем Золя назвал высшие военные чины «зловредной шайкой подлинных преступников», виновных в судебном подлоге. Выступление Золя, имевшее общеевропейский резонанс — в России оно получило одобрение А. П. Чехова, — вызвало взрыв ярости «ура-патриотов», черносотенцев и националистов, обвинивших писателя в клевете на армию и возбудивших против него судебное преследование. В деле Дрейфуса, расколовшем Францию на два лагеря противников и сторонников Золя, речь шла не только о судьбе одного невинного человека. Обнажилась вышедшая на поверхность конфронтация сил демократии и реакции. Честные люди, либералы, цвет литературы встали на сторону Золя. В 1902 г.

писатель неожиданно умирает, отравившись угарным газом. Выступая на похоронах, Анатоль Франс воздал должное гражданскому подвигу Золя, назвав его «этапом в сознании человечества».

**Поэтика Золя: указать роману новый путь.** При жизни Золя воспринимался как живой классик. Часто цитируется фраза Треплева из чеховской «Чайки»: «После Толстого и Золя как-то не хочется читать Тригорина». То, что два писательских имени стоят рядом, глубоко значительно. По масштабу и мощи созданных Золя эпических картин имя его достойно быть рядом с именами крупнейших романистов XIX в. Биограф писателя *Арман Лану* сравнивает его романы с архитектурой античного Рима и пишет об их создателе как о «поэте-зодчем».

Созданию этих социальных полотен предшествовала кропотливая подготовительная работа социолога и историка, накопление документально-фактического материала. Фокус писательского внимания направлен не только на увлекательный сюжет (хотя он, конечно же, важен для романиста), но и на воспроизведение характеров, типов, среды и ее реалий. Повествование дробилось на отдельные «кадры». Золя еще до появления немого кино братьев Люмьер во Франции (1898) было свойственно «кинематографическое» видение жизни. Важнейшая примета его поэтики — массовые сцены, фиксирующие поведение толпы. Их немало в «*Чреве Парижа*», «*Дамском счастье*», «*Жерминале*» и, конечно же, в «*Разгроме*». Выразительны описания *мира вещей*, как, например, сочные натюрморты рыбных и мясных рядов столичного рынка («*Чрево Парижа*»).

Стилистику писателя характеризуют и выразительные метафоры, несущие социальную функцию. В «*Жерминале*» шахты, например, сравниваются с хищниками, поглощающими и переваривающими человеческую плоть. Золя — мастер жанровых зарисовок. О молодой продавщице Элизе Кеню («*Чрево Парижа*»), излучающей щедрое телесное здоровье, говорится, что «на ее пухлой шее и розовых щечках повторялись нежные тона окороков и прозрачная нежность сала». Наконец, Золя, выступавший с поддержкой художников-импрессионистов, образы которых запечатлены в его романе «*Творчество*», брал на вооружение их живописную технику в картинах, например, вечерних парижских улиц. В его стиле сфокусированы бытопись, психологический анализ, натурализм, импрессионизм и документализм. Задаваясь вопросом, к какой школе принадлежал Золя, правомерно было бы ответить: «*К школе гуманизма*».

## Глава 3

# ГИ ДЕ МОПАССАН: ЯСНОВИДЕНИЕ МИРА

Вкус — деликатное чувство, способное к совершенствованию и столь же важное, как зрение и слух. Не иметь вкуса — значит быть лишенным замечательного дара, умения оценивать достоинства пищи, подобно тому, как можно быть лишенным умения оценивать достоинства книг или произведений искусства. Это значит быть лишенным важнейшего чувства, частицы того, в чем выражается человеческое достоинство.

*Г. Мопассан*

Писательская судьба Мопассана сложилась благоприятным образом: не в пример другим литераторам, на долю которых выпали, особенно в начале пути, суровые тернии, его талант был рано замечен, получил поддержку и счастливые условия для роста. К сожалению, путь его оборвался безжалостно рано.

**Жизнь и этапы творчества.** Ги де Мопассан (1850—1893) принадлежал к обедневшей дворянской семье, которой не были чужды художественные интересы. Детство и юность будущего писателя прошли в Нормандии, его «малой родине»: он полюбил ее природу, знал ее людей. Все это нашло отзвук в его творчестве, придав ему особый аромат. Она поистине стала *страной Мопассана*.

Мопассан учился в Руанском гуманитарном колледже, где вел занятия поэт *Луи Буйе*, взявший под свое крыло высокоодаренного ученика. В Руане жил *Флобер*, знакомый матери Мопассана (существовала недоказанная версия, что он был отцом Мопассана). Буйе и выдающийся мэтр стали опекать Мопассана, следили за его художественным ростом.

Во время франко-прусской войны (1870) Мопассан служил в интендантских частях, затем в течение почти 10 лет, с 1870 по 1880 г., тянул чиновничью лямку последовательно в ряде министерств, сочиняя стихи и прозу. Но по совету Флобера почти ничего не публиковал, целеустремленно аккумулируя жизненный и литературный опыт. После же триумфа «*Пышки*» (1880) он вышел в число французских писателей «первого ряда». По его словам, «ворвался в литературу, как метеор».

Затем последовал творческий взлет, характеризуемый редкой продуктивностью, продолжавшийся с 1880 г. до 1886—1887 гг. За этот недолгий срок он выпустил несколько сборников новелл, четыре романа, очерковые книги. Заключительный этап, начавшийся с конца 1880-х гг., был омрачен тяжелой, сказавшейся на его творчестве болезнью, которая и свела его в могилу. В эти годы им было написано два романа («*Сильна как смерть*», 1889; «*Наше сердце*», 1890) и новеллистический сборник красноречиво озаглавленный «*Бесполезная красота*».

**Уроки мастеров: Флобер и Тургенев.** Мопассан, бескомпромиссно требовательный к себе и своему творчеству, быстро вырос в оригинального и яркого художника слова. Уроки многих мастеров, но прежде всего двух — *Флобера* и *Тургенева*, он усвоил, вырабатывая собственную художественную методологию. Пример Флобера убеждал Мопассана в том, что талант — это труд, доведенный до самоотречения, преданность призванию, жажда стиливого совершенства. Флобер в частности настаивал: должно быть найдено единственное, наиболее точное слово, эпитет, фраза, способные описать конкретное лицо, явление, сцену.

Тургенев, с которым Мопассан также был лично знаком, олицетворял для него и высокое искусство, и одновременно гуманистические традиции русской классики, пафос жизненной правды, веру в добрые качества, заложенные в простых людях. Мопассану импонировала тургеневская манера, ее изящество, лаконизм, лиризм.

В писательской методологии самого Мопассана, реалистической в своей основе, отозвались современные ему тенденции французской прозы, отдельные стилистические черты *натурализма*, *символизма* и *импрессионизма*. Обогащая национальную новеллистическую традицию, фольклорные сюжеты, фэблию, Мопассан поднял на качественно новый уровень планку новеллистического искусства, став

классиком жанра. По словам Чехова, его высоко ценившего, после Мопассана стало уже невозможно писать по-старому.

**«Пышка»: общество в миниатюре.** В обширном новеллистическом наследии Мопассана сверкает, наверное, наиболее драгоценнейший ее алмаз — новелла *«Пышка»* (1880). В ней налицо его оригинальность как мастера «малого жанра»: умение в частном разглядеть значительное, типическое. Дилижанс и его пассажиры — это *модель французского общества в миниатюре*. Его герои «репрезентируют» разные социальные группы.

Это супруги *Луазо*, оптовые виноторговцы. «Коротышка» Луазо нажился на спекуляциях, продавая мелким торговцам «самое дрянное вино». Крупная буржуазия — это величественный господин *Карре-Ламадон*, лицо «особо значительное», владелец трех бумагопрядилен, кавалер ордена Почетного легиона. Другая семейная пара, граф и графиня *Юбер де Бревиль*, — дворяне, богачи, носители одной из старинных и знаменитых нормандских фамилий.

Эта «великолепная шестерка» «олицетворяет уверенный в себе и могущественный слой общества, слой людей, влиятельных и религиозных и с твердыми устоями».

Персонажи статусом ниже — это две монахини, а также «демократ» *Корнюде*, «пугало всех почтенных людей», диссидент (если употребить современный термин), сторонник республики, а в сущности безобидный болтун. Главная же героиня — также приметное лицо французского социума. Это особа легкого поведения, «маленькая, кругленькая, заплывшая жирком», получившая прозвище Пышка. Она малообразована и вульгарна. Но в отличие от других пассажиров не лишена простодушия и доброты.

В новелле нет батальных эпизодов и сцен, но крайне выразительны детали: говорится об удушливой атмосфере, «тяжелом, нестерпимом запахе» оккупации пруссаков. И новеллист не скрывает презрения к своекорыстным обывателям и трусам, «разжиревшим и утратившим всякую мужественность». Бегло, но весомо сообщается и о другой стороне войны, о народном сопротивлении, мести оккупантам. Лодочники и рыбаки не раз «поднимали с речного дна вздувшиеся трупы немецких солдат, зарезанных или убитых ударом кулака». Эта тема получит развитие в ряде его новелл о франко-прусской войне. Война — это «момент истины», суровое испытание, позволяющее обнажить с жестокой наглядностью природу и структуру социума. Проверить,

кто чего стоит. Одни сражаются, а люди из уважаемых семей, едва оправившись от шока, вызванного оккупацией, покидают город по разного рода деловым мотивам.

Конфликтная ситуация в новелле — задержка экипажа прусским офицером и озвученные им «требования», подобно лакмусовой бумажке, выявляет подлинную суть так называемых порядочных людей. Они составляют заговор против Пышки, изобретают разнообразные аргументы, побуждая ее уступить пруссаку.

Их окончательное саморазоблачение совершается в заключительной сцене драмы. Пышка сдается, выторговывая тем самым долгожданное освобождение для своих попутчиков, которые, мгновенно перестроившись, меняют свое отношение к героине. Каждая фраза Мопассана весома. «Она чувствовала, что ее захлестывает презрение к этим почтенным мерзавцам, которые сперва принесли ее в жертву, а потом отшвырнули, как ненужную старую тряпку». Видя уезжающий дилижанс, Пышка плачет под звуки «Марсельзы»!

В основе новеллы — всепроникающая ирония Мопассана. «Непорядочная» женщина — единственно достойный, совестливый человек, посреди мнимо порядочных людей.

**Новеллистка: классика жанра.** В новеллах Мопассана действуют персонажи едва ли не из всех слоев французского общества: мелкие чиновники, военные, крестьяне, продажные женщины, буржуа, рантье, торговцы, светские франты и т.д. Мопассан демонстрирует тонкое проникновение в их психологию, мотивацию их поступков, во многом обусловленных их личными качествами и социальным статусом. Его характеры несут приметы времени, профессии, укоренившихся норм и понятий. Обычно это обыватели, люди средние, заурядные, как, например, мелкий служащий господин *Караван*, «каторжник», прикованный к канцелярскому столу, пребывающий в неизбывном страхе перед начальством («*В кругу семьи*»).

Господин *Сакреман* из новеллы «*Награжден*», как и многие его сослуживцы, томим тщеславием и готов терпеть бесчестье ради получения ордена Почетного легиона. Обычно в ситуациях, когда дело касается прибылей, наград, выгоды, многие мопассановские персонажи отменяют морально-этические соображения. Предприимчивый *Пасьянс* организует публичный дом, задействовав небольшой «штат» — собственную жену и свояченицу («*Приятель Пасьянс*»). В новелле

«Мать уродов» крестьянка во время беременности подпоясывается жестким ремнем, чтобы родились уродливые дети для продажи в паноптикум, в то время как аристократка калечит детей ради сохранения фигуры.

Рыбак *Жавель-младший*, запутавшись в сети, получает тяжелую травму руки. Чтобы ее спасти, необходимо рубить снасть. Но сеть стоит полторы тысячи франков. Жалея денег, *Жавель-старший* не решается прибегнуть к помощи топора. В итоге его младший брат лишается руки («*На море*»).

За внешней холодноватой, ироничной манерой Мопассана заметны понимание и сострадание. Он сочувствует тем, кто стал жертвой жестокости, эгоизма, алчности. Такова героиня новеллы «*Иветта*» — 18-летняя девушка, любовник которой *Жан де Севиньи* — светский фат, бонвиван, охотник за наслаждениями. Вообще же Мопассан неистощим в создании незабываемых, остроумных жизненных ситуаций, вызывающих неугасающий читательский интерес.

**Любовь: истинная и продажная.** Заметен в его новеллах легкий налет эротики. В них всеобщая аморальность показана как норма, повседневность образа жизни, обнимающая и сферу интимных отношений. Среда в новеллах и романах Мопассана лишена нравственных ориентиров, а адюльтер, измены, бесчестье предстают как нечто нормальное, прочно укорененное. Значительную прослойку в его типологии составляют «жрицы любви». Писателя даже упрекали в том, что он оклеветал соотечественниц, акцентировав их продажность. Ложь, цинизм разлагают семью и человеческие отношения. Респектабельные отцы семейства посещают дом свиданий наряду с юнцами («*Дом Телье*»). Вдова, госпожа *Бондериу*, лицемерная ханжа, заводит сразу двух любовников («*Заместитель*»). Глубоко порочна молодая девица из новеллы «*Подруга Поля*». Но «ясновидение» Мопассана проявляется и в том, что его взгляд на мир лишен односторонности. Горестна участь тех, кто прошел мимо любви, не узнав ее радости («*Прогулка*», «*Крестины*»). Пишет Мопассан и о светлой стороне любви, об апофеозе высокого чувства, как это блистательно показано в лирической новелле «*Лунный свет*».

**Франко-прусская война: в зеркале «малой прозы».** События несчастной для Франции войны (1870) отражены в нескольких хрестоматийных новеллах Мопассана: «*Старуха Соваж*», «*Пленные*», «*Папаша Милон*» и др. У Мопассана мы не найдем батальных сцен, как, например, у Золя в «Раз-



громе». Писатель пишет о проблемах, порожденных войной, о ее влиянии на людей, их поведение и поступки. Участник войны, Мопассан помнил, что героизм и патриотизм присутствуют прежде всего простому народу. Шестидесятивосьмилетний крестьянин *Милон* превращается в беспощадного мстителя («*Папаша Милон*»); парижане, приятели-пенсионеры достойно принимают смерть («*Два приятеля*»); проститутка *Рашель* убивает прусского офицера, оскорбившего французских женщин («*Мадмуазель Фифи*»).

**Крестьянская тема.** В ряде новелл Мопассан без всякой идеализации правдиво описывает быт и нравы крестьян. При этом он тонко использует местный колорит, фольклор, создавая характерных для его «малой родины» персонажей («*Нормандец*», «*Нормандская штука*», «*Туан*»). Мопассан объективен, он не склонен наделять крестьян привлекательными чертами лишь по той причине, что они труженики или бедняки, хотя в литературе проявлялась тенденция приукрашивания «честной бедности» (у Р. Бернса, Ж.-П. Беранже, Н. Некрасова).

В новелле «*Отец Амабль*» скупость, озлобленность героя — это не столько врожденные качества, сколько продукт тяжелой доли. И все же нередко именно простые, скромные люди оказываются носителями доброты и порядочности. Таков преданный сторож дядюшка *Ковалье* («*Сторож*»); почтальон, которому не страшен даже сам мэр («*Маленькая Рок*»); сельский кузнец *Филип* («*Папа Симона*»).

**Поздние новеллы.** Поздние новеллы Мопассана, которого уже подтачивала роковая болезнь, образуют сборник «*Бесплезная красота*». Во многих из них («*Покойница*», «*Вечер*» и др.) — мотивы горечи, непознаваемости мира, страха, который начинает преследовать писателя. Герой рассказа «*Орла*» (1887) пребывает в состоянии ужаса не в силах проникнуть в «тайну Незримого». Страх перед подобным загадочным феноменом столь необорим, что герою остается одно — убить себя.

**Мопассан-романист: «Жизнь» — судьба женщины.** Новеллы Мопассана создаются параллельно с написанием романов. Эти жанры, «малый» и эпический, органически взаимодействуют внутри его художественной системы. Отдельные образы, ситуации, темы «перекочевывают» из новелл в романы, где освещаются с большей полнотой и обстоятельностью. В романах заметна рука мастера миниатюриста: например, роман «*Жизнь*» может быть охарактеризован как

длинная новелла или даже сюита новелл, связанных господствующей идеей.

Уже в романном первенце «Жизнь» (1883) ярко заявил о себе Мопассан-художник: перед нами тонкий психологизм, лирическое начало, глубокое понимание женской души. Название романа, если его точно перевести, — «Одна жизнь». Его содержание — судьба женщины от ранней юности до глубокой старости. Но русский перевод подчеркивает: роман философичен, освещает вечную тему — бытие человека, его уроки, иллюзии, ошибки, смысл.

Главная героиня *Жанна де Во* покидает монастырь, где провела 6 лет. Очаровательная, простодушная, она приезжает в имение родителей, отца барона де Во, человека доброго и непрактичного, и матери баронессы, жеманной старухи, интересы которой зациклены на дворянских родословных, а представления о жизни почерпнуты из романов Вальтера Скотта. «Жизнь» несет ненавязчивые черты *романа воспитания*: героиня поначалу «естественный человек», наивная девушка, которой все видится в радужном цвете. Будущего мужа, *Жюльена де Ламара*, «сельского виконта», выбранного ей благодушными родителями, она почти не знает. За тонким слоем внешней благопристойности в нем таится корыстолюбивый и пошлый мещанин. Светлые дни брака недолговечны. Супругов мало что связывает. Еще до брака Жюльен изменяет Жанне с ее служанкой *Розали*. Не надеясь восстановить отношения с мужем, Жанна полностью посвящает себя сыну *Полю*. Жюльен же заводит роман с графиней *Фурвиль*; позднее любовники гибнут. Пятнадцатилетнего Поля отдают в колледж. Жанна остается совсем одна. Лишившись матери, она переживает смерть старого барона, крайне непрактичного, не вылезавшего из долгов. В итоге Жанна вынуждена продать родовое поместье «Тополя». Прежде полагавшая родителей идеальной парой, она обнаруживает, что у матери был любовник.

Но и это не последний удар. Сын, сошедшийся с проституткой, вспоминает о матери лишь тогда, когда требуются ее деньги. А Жанна печально размышляет о своей неудавшейся жизни. За Жанной теперь ухаживает Розали, бывшая любовница Жюльена. После смерти возлюбленной Поль привозит Жанне внучку. Встреча с ней — последний всплеск радости. Жизнь продолжается. В уста Розали вложена заключительная сентенция романа, его философия: «Вот видите, какова

она — жизнь: не так хороша, да и не так уж плоха, как думается».

Манеру Мопассана отличают стилистическое изящество и гармоничность. Пейзажи созвучны психологическому состоянию героини. Когда счастливая Жанна едет из монастыря в «Тополя», за окном кареты светлый летний дождь. Напротив, грустные эпизоды в жизни героини гармонируют с картинами осеннего дождя, увядания.

В композиции романист следует флоберовской методологии. Если Золя рельефно членит романы на «акты», то Мопассан *плавно переходит от одного эпизода к другому*. Он стремится, по его словам, «освещать полным светом основные события». Запечатлеть само течение жизни. Это дало основание Тургеневу отозваться о «Жизни»: «Роман — прелести и чистоты чуть ли не шиллеровской».

**«Милый друг»: блеск и нищета антигероя.** «Милый друг» (1885) — второй роман Мопассана, произведение иной стилиевой тональности. Мягкая лиричность с налетом грусти уступает место иронии и сатирической ретуши. Из провинциального «далека» писатель переносится в современный Париж. Если Жанна добра, простодушна, «трогательное существо», то протагонист «Милого друга» *Жорж Дюруа* циничен и лишен совести. В нем есть что-то от Жюльена де Ламара, только он «укрупнен» до столичного масштаба. «Милый друг» — емкое социальное обобщение, символ аморальности, болезни общества.

В начале 1880-х гг. стала очевидна природа Третьей республики, «республики без республиканцев». Духовная атмосфера характеризуется падением морали и всепронизывающей продажностью, появлением того социально-психологического феномена, который Мопассан описал в очерке со звонким, как пощечина, заголовком *«Мужчина проститутки»* (1883). Резкую характеристику буржуазного общества Франции в эту пору дает Салтыков-Щедрин в своей книге «За рубежом».

Герой романа *Жорж Дюруа* — из породы сердцеедов. Он — Дон Жуан, но «сниженный», лишенный обаяния, зато востребованный обществом. Плебей, сын деревенских кабатчиков, он не наделен ни умом, ни способностями, зато хитер, красноречив, ловок. Прослужив в войсках в Алжире, не поднявшись выше унтер-офицера, герой расстается с армией и приезжает в Париж, где изнывает от безденежья и безделья. Но судьба дарует ему счастливый случай, встречу

со старым приятелем — добродушным *Шарлем Форестье*, удачливым журналистом.

В романе два плана: «амурный» и карьерный, определяющий облик протагониста. Дюруа, получивший первое задание — написать очерк о своей алжирской поре, не только неопытен, но и бездарен. На помощь ему приходит *Мадлена*, жена Форестье, успешная журналистка, а главное, дама с многочисленными светскими связями. Постепенно Дюруа усваивает элементарные навыки репортажа желтой прессы — это его потолок. Бесцеремонность помогает ему продуцировать броские репортажи и выполнять любые заказы хозяина.

В доме Форестье Дюруа завязывает выгодное знакомство с *Клотильдой Марель*, замужней светской дамой более чем свободного поведения. Дюруа становится ее любовником, живет на ее средства и завоевывает восхищение ее малолетней дочери *Лорины*, ласково именующей его милым другом.

В амурных делах Дюруа руководствуется исключительно выгодой. После смерти Форестье Дюруа порывает с Клотильдой Марель и женится на ее ближайшей подруге, вдове Форестье, *Мадлене*.

Дюруа из породы везучих, бездарных и бесцеремонных. Его дом — полная чаша. Он объявляет себя дворянином и именуется отныне *Жорж Дюруа де Кантель*. *Мадлена* и *Дюруа* образуют не только семейный, но и деловой союз. Верный своей натуре, герой завоевывает госпожу *Вальтер*, жену миллионера, а попутно влюбляет в себя и ее дочь *Сюзанну*, молодую неопытную девушку, планируя получить ее огромное приданое.

Теперь главное для него — избавиться от *Мадлены*. В удобный момент он неожиданно является домой, где, как и планировал, застаёт жену с любовником *Ларош-Матье*, министром иностранных дел. Это выгодное ему обстоятельство упрощает процедуру желанного развода и попутно позволяет убрать с поста и самого министра. Все многоходовые комбинации Дюруа приводят его к намеченной цели. Иронически окрашенный финал — пышная церемония бракосочетания Дюруа и *Сюзанны*. Герой не только породнился с влиятельным богачом, превратился в уважаемого гражданина, но готов к новым амурным приключениям и очередному карьерному витку.

**Сатирические мотивы в романе.** Аморальность — неприменная примета столичного, «гламурного» бомонда. Ирония перерастает в сатирическую заостренность. Гуляя в Булон-

ском лесу, Жорж Дюруа отзывается о «сливках общества»: «Экий сброд! Шайка жуликов, шайка мошенников!» Коррупцирована пресса, если такой «литератор», как Жорж Дюруа, — один из ее столпов, который специализируется на «трескучих публикациях» о «чести» и «патриотизме». В своих журналистских «расследованиях» герой сталкивается с «уважаемыми» людьми, «сказочное состояние которых началось с кражи». Продажные политики — самые известные. Таков Ларош-Матье, «иезуит под маской республиканца», «один из тех сомнительного качества либеральных грибов, что сотнями растут на навозе всеобщего избирательного права». Политики, «слуги народа» действуют в тесной связке с финансовыми мошенниками, проворачивая спекулятивные аферы.

**После «Милого друга».** За «Милым другом» последовало еще четыре романа. «*Монт-Ориоль*» (1887) — один из лучших. В нем получают новое наполнение темы «Жизни» и «Милого друга». В обрисовке *Христианы* Мопассан в очередной раз запечатлел всю гамму любовных переживаний. По-своему несчастная в браке по расчету с дельцом *Андерматом*, равнодушному ко всему, что выходит за пределы денег и выгоды, Христиана увлечена художником *Полем Бреттиньи*. Но, как это нередко бывает, натура художественная, незаурядная, Поль — человек эгоцентричный, чувства которого быстро вспыхивают и столь же быстро гаснут. Мысли самого Мопассана о неизбежном человеческом одиночестве созвучны настроениям героини, о которой сказано: «Она поняла, что люди только проходят бок о бок в жизни, но ничего не может нераздельно соединить два существа».

В романе «*Пьер и Жан*» (1888) — классическая, знакомая по сочинениям Бальзака тема наследства как источника семейных раздоров. Последние романы «*Сильна как смерть*» (1889) и «*Наше сердце*» (1890) создавались уже неизлечимо больным писателем. В них он обращается к жанру психологического романа, его интересуют вопросы физиологии, интимные стороны человеческих отношений. Эти аспекты позднее получают популярность в литературе XX в., в частности в связи с открытиями З. Фрейда, а также у Д. Г. Лоуренса, Дж. Джойса, Г. Миллера.

В 1891 г. Мопассан был помещен в психиатрическую клинику, где пытался покончить с жизнью. Он скончался в 1893 г. в возрасте 43 лет.

**Грустный талант: ясновидение мира.** О Мопассане писали как о «грустном таланте». Его жизненная философия была овеяна невеселыми настроениями, в чем сказалось не только влияние философии *Шопенгауэра*, но, главное, наблюдения над окружающими людьми. А в них от него не укрылись человеческие пошлость, эгоизм, продажность. С ранних лет его не покидала мучительная мысль о том, что красота, молодость, любовь проходят, а смерть неотвратима.

Его «ясновидение» — это натренированная наблюдательность, интуиция, проницательность в отношении людей, их внутренней сути, мотиваций их поведения. Все это получило полнокровное эстетическое воплощение, сделало мастером в высочайшем смысле этого понятия. Его отличали чувство меры и изящество. По словам А. Франса, его язык не знает самой высокой похвалы. А вот мнение Э. Золя, провожавшего Мопассана в последний путь: «...Он принес французской душе дары и качества, явившие все лучшее в этом народе. Его понимали, потому что он сам был ясность, сама простота, само чувство меры, сама сила... Его талант отвечал мыслям и чувствам каждого. Мы должны снова и снова прибегнуть к искусству простому и ясному, как прибегают к хлебу насущному, ибо он питает нас, никогда не приедаясь. В этом залог здоровья».

## Глава 4

# АНАТОЛЬ ФРАНС: ПОЭЗИЯ МЫСЛИ

Будущее — в настоящем, но будущее — и в прошлом.  
Это мы создаем его. Если оно плохо, в этом наша вина.

...  
Несчастен тот в ком нет хотя бы крупицы Дон Кихота.

...  
Самое редкое мужество — это мужество мысли.  
А. Франс

Среди своих прославленных современников, таких высокоталантливых художников, как *Золя*, *Мопассан*, *Роллан*, *Гонкуры*, *Гюисманс*, Франс выделялся не только как живой классик, мэтр со «своим лица необщим выраженьем». Он — писатель, органически укорененный в национальную культуру и традиции. За почти 60-летний творческий путь он прошел через разнообразные художественно-философские искания и выступал в разных жанрах — как романист, новеллист, поэт, эссеист, историк, авторитетный литературный критик, мемуарист.

**Годы становления.** Анатолий Франс (1844—1924) родился в семье книгопродавца *Франсуа Тибо*. С ранних лет будущий писатель (взавший позднее псевдоним Франс) помогал отцу в букинистической лавке, постоянно что-то читал, погружался в старинные рукописи и фолианты. А это позволило ему накопить завидный запас гуманитарных познаний, что наложило отпечаток на его творчество.

Среди его кумиров были и *Рабле* с его колоритной карнавальной гротесковой словесной стихией. И, конечно же, *Монтень*, и *Паскаль*, моралисты и философы, и *Вольтер*, историк, философ, сатирик, нетерпимый к невежеству и фанатизму. Из современных мыслителей ему был созвучен *Огюст Ренан* (1829—1892), ратовавший (в знаменитой книге «*Жизнь Иисуса*», 1863) за соединение жизни и религии.

Франс дебютировал как поэт, близкий к эстетике «Парнаса». Он разделял приверженность «парнасцев» к «божественному» слову и современной форме (сборник «Золотые поэмы», 1873; драматическая поэма «Коринфская свадьба», 1876).

Франс активно участвовал в литературном процессе, демонстрируя блестящие образцы писательской критики. Его отличали эрудиция, проницательность, интеллектуализм и безупречный художественный вкус. Его критические труды — это четыре тома блестящих эссе о писателях прошлого и современниках, а также общих вопросах философии, литературы, языка. Его эстетическое кредо таково: литература, высокомерно отрывающаяся от народа, подобна растению, вырванному с корнем. Сердце народа — вот где поэзия и искусство должно черпать силы, чтобы непременно зеленеть и цвести. Оно для них источник живой воды. Как и многие его современники, Франс высоко ценил русских классиков. Прежде всего Тургенева и Толстого. О последнем он писал: «Толстой — это великий урок».

**Ранние романы: рождение прозаика.** С конца 1870-х гг. Франс переключается с поэзии на художественную прозу. Широкую известность приносит ему его первый роман — «Преступление Сильвестра Боннара» (1881). В нем уже определились характерные черты франсовской типологии и писательского почерка. Протагонист *Сильвестр Боннар* — типичный франсовский герой: ученый-гуманитарий, чудаковатый книжник, добряк, оторванный от практической жизни. Этот персонаж духовно близок самому писателю. Одинокий мечтатель, старый холостяк, предающийся «чистым» филологическим разысканиям, он оказывается беспомощным, когда оставляет свой кабинет и соприкасается с прозаической реальностью. Франс предстает в романе как сатирик, обнажающий бездушие и лицемерие общества и государственных структур. Роман был удостоен премии Академии. Позднее Франс станет ее членом — бессменным, что считается высшим признанием литературных заслуг.

**«Таис»: философская повесть.** В новом романе «Таис» (1890), одном из лучших франсовских созданий, писатель переносит читателя в атмосферу первых веков христианства. Внутренняя тема романа, ярко передающего атмосферу эпохи и насыщенного историческими реалиями, — несовместимость религиозного фанатизма с земной любовью, чувственно-радостным восприятием бытия.



В центре произведения, которое определяется Франсом как *философская повесть* — что заставляет вспомнить о Вольтере, — противостояние двух цивилизаций — христианской и языческой.

Драматическая история взаимоотношений религиозного фанатика *Пафнутия* и обольстительной чувственной куртизанки *Таис* развертывается на колоритном культурно-историческом пространстве Александрии IV в. до н.э. Перед нами время, когда столкнувшееся с христианством язычество сдавало позиции, уходило в прошлое. По искусству воспроизведения исторического колорита Франс достоин соперничать с Флобером, автором романов «Саламбо» и «Искушения святого Антония».

Структура романа определяется контрастами. С одной стороны Александрия — великолепный античный город — с дворцами, бассейнами, массовыми зрелищами, дышащими языческой чувственностью. С другой стороны — пустыня, скиты монахов-христиан, убежища религиозных фанатиков и аскетов. Среди них славится *Пафнутий*, настоятель монастыря, жаждущий свершить богоугодное деяние — направить на путь христианского благочестия красавицу-куртизанку Таис, танцовщицу и актрису, чьи выступления вызывают фурор в Александрии и повергают к ее ногам представителей сильного пола. Пафнутий силой страстного убеждения склоняет Таис отречься от «порока и греха», дабы обрести высшее блаженство в служении христианскому Богу. Монах уводит Таис из города в женский монастырь, где та предается безжалостному умерщвлению плоти. Но тем самым Пафнутий загоняет себя в ловушку: он бессилен перед охватившим его плотским влечением к Таис. Та же, истощив себя, умирает. Герою остается лишь казнить. Так аскетическая доктрина Пафнутия, враждебная истинной, живой жизни, терпит очевидное поражение. Значима в романе третья фигура — *философа Никия*, носителя релятивизма и скептицизма, для которого все в мире относительно, в том числе религиозные доктрины, если оценивать их с позиции вечности. Человек стремится к счастью, а оно понимается каждым по-своему.

В «Таис» формируется сюжетобразующий элемент художественной системы Франса — *диалог* как философско-публицистический жанр. Его традиции восходят к *Платону*, а получают развитие в эпоху Возрождения и во французской литературе XVII—XVIII вв. По мотивам «Таис» была

создана одноименная опера *Массне*, а сам роман переведен на многие языки.

**На исходе века: от Куаньяра до Бержера.** Новой значимой вехой на творческом пути Франса стали два романа, образующие своеобразную дилогию, об аббате Жероме Куаньяре — «*Харчевня королевы Гусиные Лапки*» (1892) и «*Суждения господина Жерома Куаньяра*» (1894).

Их главный «сквозной» герой — завсегдатай деревенской харчевни *Жером Куаньяр*. Он — доморощенный философ, бродячий богослов, лишенный должности по причине активного неравнодушия к престолному полу и зеленому змию. Человек «безвестный и бедный», но наделенный живым и критическим, аналитическим умом. В романах мало действия; они «скомпонованы» из вереницы сценок, диалогов, в которых наиболее интересные и развернутые суждения принадлежат главному герою. Куаньяр, его мировоззренческая позиция придают цельность этому конгломерату эпизодов с не всегда четко прочерченным сюжетом.

Язвительные, иронические характеристики французских реалий XVIII в., вложенные в уста Куаньяра, оказывались во многом актуальными для Франции конца XIX в. В романе — прозрачные ассоциации и намеки на грабительские колониальные войны, которые вела Франция в Северной Африке, на позорную «панамскую аферу», на попытку монархического переворота генерала Буланже в 1889 г., выпады по адресу милитаризма, лжепатриотизма, религиозной нетерпимости, коррумпированного чиновничества. Романы создавались, когда широко отмечалось 100-летие Французской революции (1789), ее значение и уроки, ее «безумие», по мысли Франса, в том, что она насильственно вознамерилась *утвердить добродетель*, и Робеспьер, движимый благородными целями, «создал террор».

**«Современная история»: Третья республика в тетралогии.** Завершив дилогию о Куаньяре, Франс-художник переходит на почву современности, чему были весомые основания. В период *дела Дрейфуса* писатель решительно становится на сторону Золя и тех, кто противостоял и наглежащей реакции, шовинистам, и антисемитам. В своем крупнейшем произведении, состоящем из четырех частей («*Под городскими вязами*», 1897; «*Ивовый манекен*», 1898; «*Аметистовый перстень*», 1899; «*Господин Бержере в Париже*», 1901), образующем тетралогию «*Современная история*» (1897–1901), Франс осваивает обширный жизненный пласт.

Это быт провинциального городка; раскаленный политикой воздух Парижа; великосветские салоны; «коридоры власти»; мир темных интриг и «подковерной» схватки за прибыльные должности. Богата и пестра типология франсовских персонажей: провинциальная профессура, служители культа, дамы полусвета, политики, либералы и монархисты. Протагонист, профессор местного колледжа, скромный книжник-гуманист *Бержере* несет в чем-то автобиографическое начало. Филолог, занимающийся многие годы более чем узкой темой (мореходная лексика у Вергилия), на первых порах далек от политической злободневности, погружен в свои лингвистико-исторические медитации. Но в итоге после ряда жизненных потрясений вырастает в человека ангажированного, который делает выбор в пользу демократии. Так в тетралогии прослеживается важная для литературы рассматриваемого периода тема духовного роста личности (она проявляется у Ибсена, Шоу, Лондона, Голсуорси и др.). В тетралогии столь характерные для методологии Франса два повествовательных плана: собственно *событийный* и *идеологический*, т.е. занимающие обильное пространство текста «внесюжетные» споры, дискуссии по философским, историческим, политическим вопросам, в которые включаются персонажи романа.

«**Остров пингвинов**». На заре нового века Франс заметно радикализируется и сближается с *социалистическим* движением, пишет утопический роман «*На белом камне*» (1904), в котором достигнутое в будущем равенство соединяется с удручающей уравниловкой. Замечательна его пронизанная симпатией к «маленькому человеку», жертве несправедливого общественного и судебного устройства, новелла «*Кренкбиль*» (1901), вызвавшая одобрение Л. Н. Толстого, сделавшего ее перевод и включившего в серию «Круг чтения», адресованную читателям-крестьянам.

После двухтомного труда, посвященного Жанне Д'Арк (1908), написанного пером историка, Франс публикует знаменитую книгу «*Остров пингвинов*» (1908), сатирическую аллегорию и фантастику, насыщенную актуальным философско-социальным звучанием. По смелости замысла и художественной изобретательности эта книга занимает достойное место рядом с шедеврами таких сатириков, как *Рабле*, *Свифт*, *Салтыков-Щедрин*. Прибегая к иронии, гротеску, а порой и карикатуре, Франс «демифологизирует» и «дегероизирует» многие сакраментальные страницы истории Франции, «очищает» их от официозного украшения.

Язвительность и остроту обретает сатира Франса, когда он переходит на почву современности, изобличая реакционно-националистические круги, сфабриковавшие с помощью фантастических «улик» абсурдное «дело о 80 000 охапок сена» (дело Дрейфуса). Но мировидение Франса пессимистично: история развивается по кругу, человечество лишь повторяет и множит свои ошибки.

Большой и взыскательный художник, Франс находится в постоянном творческом поиске, не останавливается на достигнутом, а пробует свежие темы и стилистику.

За «Островом пингвинов» следует знаменитый роман «*Боги жаждут*» (1912), написанный в традиционном реалистическом ключе, но с очевидным философским подтекстом. Это роман о событиях Великой французской революции, ее пике — якобинской диктатуре, остросюжетное, с яркими характерами произведение. В нем показана героика, субъективная честность якобинцев, а среди них и такой бескорыстный человек, как талантливый художник *Эварист Гамлен*, который, однако, не приемлет их фанатизм, приверженность к известной формуле «Цель оправдывает средства». Во имя прокламированного ими идеала «счастья для народа» они развязывают террор. Симпатии мудрого Франса, вообще чуждого любым крайностям, отданы *Бротто*, аристократу, разоренному революцией, образованному, терпимому, философски мыслящему: даже по дороге на гильотину он не расстается с томиком Лукреция.

Пафос этого романа был актуален и обращен к проблемам современности, как, впрочем, и другого романа о революции «*Восстание ангелов*» (1914), базирующегося на библейском сюжете о бунте ангелов против Иеговы. Смена же одного власть имущего другим ничего не меняет, а насильственные революции бессмысленны. Сегодня это произведение воспринимается как *роман-предупреждение*. Но направляя сатирические стрелы против несправедливости общественного устройства, Франс не снимает ответственности с людей, с «масс», которые могут быть апатичны, невежественны, эгоистичны и корыстолюбивы.

С началом Первой мировой войны (1914) Франс испытывает и потрясение, и прилив патриотических чувств (сборник «*На славном пути*», 1915). Однако постепенно он переходит на антимилитаристские позиции. «В нем мы снова видим господина Бержере», — сообщают газеты. В 1919 г.

Франс ставит подпись с осуждением интервенции Антанты против Советской России. Как и некоторые интеллектуалы Запада, он высказывает симпатии большевикам, коммунистам, однако их репрессивная политика, например, во время процесса над левыми эсерами в 1922 г. вызывает у него неприятие.

В последние годы Франс, подводя итоги, обращается к мемуарно-автобиографической прозе («*Маленький Пьер*», 1919; «*Жизнь в цвету*», 1922). В 1921 г. Франсу (третьему французу после поэта-символиста Сюлли-Прюдона и Роллана) была присуждена Нобелевская премия по литературе за «блестящие литературные достижения, отмеченные изысканностью стиля, глубоко выстрадавшим гуманизмом и истинно галльским темпераментом». Скончался Франс в октябре 1924 г.

**«Искусство думать».** При всей широте жанрового диапазона поэта, критика, прозаика, эссеиста стихия Франса — *интеллектуальная проза*. В этом плане он опирался на национальную традицию моралистики и философии, представленную в творчестве писателей, философов и мыслителей, таких как *Монтень, Паскаль, Дидро, Вольтер, Стендаль*. По мироощущению и методологии он созвучен просветителям, исходя из «учительской» миссии словесного искусства, активно воздействующей на сознание людей. Процесс познания мира, поиски истины, «*искусство думать*» для Франса — это одновременно и полемика с ложными понятиями и заблуждениями. Он верит, что «изысканная история человеческого ума», способная ниспровергать иллюзии и предрассудки, — достойный предмет писательского внимания.

Стиль Франса мозаичен: художественные элементы сосуществуют с публицистическими, с философскими экскурсами, историческими ссылками и ассоциациями. В его манере улавливаются черты импрессионизма. Внимательное чтение Франса побуждает постоянно заглядывать в историко-философские комментарии.

Франс — наследник Флобера. Он мастер фразы — чеканной, исполненной то лиризма, то иронии, но неизменно насыщенной мыслью и философско-интеллектуальными сентенциями. Его язык доставляет наслаждение. В эссе о Мопассане он выделил «три величайших достоинства французского писателя — ясность, ясность и еще раз ясность». Этот отзыв в полной мере приложим к самому Франсу.

## Глава 5

# РОМЕН РОЛЛАН: ПОЭТИКА ГЕРОИЧЕСКОГО

Вокруг нас душный спертый воздух.  
Мир задыхается.  
Распахнем же окна! Впустим вольный воздух!  
Пусть нас овеет дыханием героев.  
*Р. Роллан*

Ромен Роллан — одна из знаковых фигур литературы рубежа XIX—XX вв. Прожив долгую, насыщенную жизнь, он оставил обширное многожанровое наследие. Находился в эпицентре общественно-политической жизни своей эпохи, стяжав мировую известность и признание не только как художник-гуманист, но антимиитарист, антифашист.

**Начало пути.** Ромен Роллан (1866—1944), уроженец маленького городка Кламси в Бургундии на юге Франции (запечатленного позднее в повести «Кола Брюньон»), был сыном нотариуса. В 1886 г. Роллан, со школьных лет проявивший редкую одаренность, стал в Париже студентом Высшей нормальной школы, где проявились его многогранные интересы — литературные, философские, музыкальные, искусствоведческие.

В 1880-е гг. во Франции интенсивно переводили русских классиков: И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого. Роллан сделался их страстным поклонником. Статья Л. Н. Толстого «Так что же нам делать?» произвела на него сильнейшее впечатление. И тогда он решил отправить Толстому письмо с перечнем волновавших его вопросов, главным из которых был «Как жить?».

Нетрудно представить радость Роллана, когда в один из вечеров в октябре 1887 г. в его скромную мансарду пришло ответное письмо со штемпелем «Ясная Поляна». Оно было объемно — 17 страниц, написанных собственноручно Толстым по-французски и открывавшееся словами: «Дорогой брат!» Толстой, а он трудился над письмом три дня,

излагал в нем свой тезис о «ложной роли» науки и искусства, которые служат эксплуататорским сословиям. Правда, молодой Роллан разделял не все воззрения Л. Н. Толстого, но ему был во многом созвучен толстовский трактат «Что такое искусство?», где утверждалось, что искусство и литература призваны нравственно воздействовать на общество, возвышать и облагораживать человеческие души. Это многое определило в нравственно-этическом пафосе Роллана.

Закончив учебу, Роллан использует двухгодичную командировку в Рим для ведения научной работы в области искусства; он пишет две диссертации, одна посвящена итальянской живописи XVII в., другая — истории европейской оперы. В Италии Роллан создает пьесы на исторические темы, а также пробует пробиться на сцену с оперой «*Нюобея*», однако безуспешно. Неуверенность в писательских перспективах побудила Роллана поначалу избрать преподавательскую стезю в Сорбонне, где он ведет курсы по истории музыки и искусствознанию, что было важным для формирования художественной философии и эстетики Роллана.

**Театр Роллана.** Писательский путь Роллана начался с драматургии, что было по-своему закономерно. На исходе XIX в. в Европе происходило становление *новой драмы*, вдохновителем которой был *Г. Ибсен*. Роллан вместе с *Шоу*, *Гауптманом*, *Метерлинком*, *Стриндбергом* стал участником этого процесса.

Пьесы Роллана с их гуманистическим пафосом и актуальной проблематикой строились на историческом материале: они образовали два жанрово-тематических цикла — «*Трагедии веры*» и «*Драмы революции*». В первом, представленном такими пьесами, как «*Святой Людовик*» и «*Аэрт*», история — лишь фон, декорация, в центре же — изображение нравственных коллизий героев, борьба добра и зла в человеке.

В другом, более интересном, цикле — «*Драмы революции*» — события Великой французской революции 1789—1794 гг. Наиболее значительна — «*Дантон*» (1890), в центре которой проблема революционного вождя. Их двое — это полярные характеры *Дантон* и *Робеспьер*. Они вместе сокрушили прогнившую монархию. Но в дальнейшем их пути разошлись. Дантон устал от роли «карающего меча». Он хочет милосердия и снисхождения. Робеспьер, напротив, суров и неподкупен. Это революционный фанатик, для которого любое инакомыслие недавних народных вожжаков воспринимается как предательство. Единственное средство

борьбы с врагами для Робеспьера и его соратников — нож гильотины. В итоге Дантон, обвиненный в измене революции, становится жертвой террора. Поистине, «революция пожирает своих детей». В 1930-е гг. в новых исторических условиях Роллан завершает цикл «Драмы революции» одной из лучших своих пьес — *«Робеспьер»* (1938).

Оставив в начале 1900-х гг. работу над пьесами, Роллан попытожил свои искания в книге *«Народный театр. Опыт эстетики нового театра»* (1903). В ней он обосновал программу *«искусства действия»*, оказывающего активное нравственное влияние на аудиторию. Однако реальная сценическая практика показала эфемерность его планов создания ориентированного на массового демократического зрителя народного театра.

**Героические биографии.** Одним из направлений творческой работы Роллана стала серия *героических биографий*, жизнеописаний выдающихся деятелей: государственных мужей, полководцев, ученых, людей искусства — тех, чьи деяния могли бы служить вдохновляющим примером. Таков был его замысел, но осуществлена была лишь его часть; это своеобразный триптих: жизнеописания Бетховена, Микеланджело и Л. Н. Толстого. Пафос задуманных книг Роллан определял так: «Вокруг нас душный спертый воздух. Мир задыхается. Распахнем же окна! Впустим вольный воздух! Пусть нас овеет дыханием героев».

Воплощение такого героя — «мощный и чистый душой Бетховен». Роллан обращается к нему как к близкому человеку: «Дорогой Бетховен!» Этот образ пройдет через все его творчество. В книге о гениальном композиторе, написанной взволнованно и с нескрываемым восхищением, Бетховен — человек трагической судьбы и героического характера. Перед лицом страшной для музыканта болезни, глухоты, он являет несокрушимую силу духа, создав великое оптимистическое произведение — завершающую Девятую симфонию «Оду к Радости».

В том же эмоциональном ключе были написаны книги о Микеланджело (в которой биография соединилась с искусствоведческим анализом) и о Л. Н. Толстом.

Бетховен, Микеланджело, Толстой — любимые роллановские герои, олицетворение столь дорогого ему типа творческой индивидуальности, в которых жизненные невзгоды и беды не угасили потребности в созидании. Торжествуя под несправедливостью судьбы, они все равно победители.



Воплощают столь дорогую Роллану формулу *Per aspera ad astra* — через страдания к звездам.

**«Жан Кристоф»:** эпопея современной жизни. Вся предшествующая работа Роллана — драматурга, биографа, публициста — приступ к созданию его главной книги, *эпопеи современной жизни*, «Жан Кристоф». В ней сфокусировались его жизненная и художественная философия, методология писателя и музыковеда. История мировой литературы знает титанические образы *Прометея*, *Фауста*, *Манфреда*, построенные на синтезе реальности и фантастики. Роллан ставит в центр творческого гения, запечатленного в реальной жизненной обстановке. Наделяет *Жан Кристофа* важными чертами бетховенской биографии. Создает образ музыкального гения, носителя той страсти, духовного мужества и бескомпромиссности, которые отличали Бетховена, создателя бессмертной «Оды к радости».

Несомненно, в «Жан Кристофе» автобиографическое начало. Его внутреннее творческое горение присуще и самому Роллану. Герой романа носит фамилию *Крафт*, т.е. сила. Он крепок физически, но еще более могуч духовно. Сделав своего героя немцем, Роллан, непримиримый к узкому национализму и лжепатриотизму, прокламировал интернационалистскую природу своего мировидения. Лучшим другом Кристофа станет француз *Оливье*. Герой — олицетворение «лучших людей Европы». Самый новый жизненный материал, а главное, новый ракурс его освещения — все это потребовало и *новой художественной формы*. Эта эпопея была не похожа на циклизацию романов, по Золя или Франсу, она по-своему предваряла «субъективную» эпопею «*В поисках утраченного времени*» *Пруста*. Почти 10 лет интенсивного труда (1904—1912) отдал Роллан своему литературному детищу, пребывая все эти годы в «доспехах Жан Кристофа».

**Духовная одиссея героя: жизнь как творческий процесс.**

Роллан прослеживает жизненный путь своего героя от рождения до последнего дыхания. Первая часть эпопеи («*Заря*», «*Утро*», «*Отрочество*») обнимает юные годы Кристофа, в ней показаны пробуждение чувств героя, его творческих импульсов, его первые суровые жизненные уроки. Здесь очевидна перекличка с поэтикой *романа воспитания*.

В провинциальном немецком городке на берегу «старика Рейна» появляется на свет ребенок фантастической музыкальной одаренности. Семья проживает в крайней нужде.

Отец ребенка *Мельхиор Крафт*, музыкант в придворном оркестре местного герцога, пропивает деньги скромного семейного бюджета и скоро гибнет. Мать работает кухаркой. А *Жан Кристоф* сызмальства ощущает всю унижительность бедности.

Дедушка дарит внуку рояль. И ребенок начинает сочинять. Впервые Роллан художественно обнажает процесс внутреннего рождения мелодии, открывает внутренний мир юного композитора. В 6 лет Кристоф уже сочиняет пьесы для фортепиано, затем начинает выступать в придворном оркестре, даже пишет музыку на заказ. Это дает заработок семье, но ему явно не по душе. Созревание музыкального таланта неотторжимо от его внутреннего духовно-эмоционального роста, оно сопряжено с его первыми любовными переживаниями и дружескими привязанностями. Но его опыт в этом плане обычно неудачен: Кристоф слишком неординарен, а его жизненные представления высоки и непонятны для обычных людей, его окружающих.

По мере развития повествования «жизнь души» в большей мере, чем внешние события, становится центром художественного внимания. Жан Кристоф восстает против себя самого, критически оценивает свои прежние сочинения и обрушивается на классиков, усматривая в их сочинениях фальшь и сентиментальность. С юношеским максимализмом он готов все переделать и переиначить. Он даже выступает с шокирующими статьями, в которых критикует мэтров.

От «бунта» в музыкальной сфере Кристоф переходит к критическому восприятию ситуации в обществе. Эта фаза его биографии освещена во второй части эпопеи («*Бунт*», «*Ярмарка на площади*»). Кристоф с горечью ощущает, как в Германии, стране композиторов и философов, сгущается «удушливая атмосфера грубого милитаризма». После прямого столкновения с кайзеровской военщиной он вынужден покинуть Германию и бежать во Францию, в Париж. Но в этом, как ему казалось поначалу, очаге свободной художественной жизни Европы он сталкивается с иной реальностью, — с торжищем коммерциализированного, низкопробного искусства, превращенного в товар. А это вызывает у него решительное отторжение.

В третьей части («*Антуанетта*», «*В доме*», «*Подруги*») Кристоф ищет «другую Францию», которую обретает в лице молодого поэта Оливье, ставшего его другом и единомышленником. Подобный духовный союз немца и француза,

обретает под пером Роллана, художника-гуманиста, отвергавшего националистические перегородки, символический смысл. После гибели Оливье во время первомайской демонстрации и столкновения с полицией Кристоф вынужден бежать в Швейцарию. Конец жизни композитора описан в 9-й и 10-й книгах — «*Неопалимая купина*» и «*Грядущий день*». В доме *доктора Брауна* переживает новую мучительную любовь к его жене *Анне*. Но один за другим уходят дорогие ему люди, Кристоф остается один. В финале герой умирает. Река жизни вливается в океан вечности.

**Поэтика Роллана.** «Жан Кристоф» — произведение новаторское и сложное в жанровом отношении. Это *роман-эпопея, роман-биография, музыкальный роман* и, наконец, та разновидность, которую стали именовать *роман-река*: в нем человеческая жизнь воспроизведена в своей внутренней духовно-эмоциональной сущности как *поток чувств, порывов, переживаний*. Это определяет стилистику романа, в которой доминируют лиризм, экспрессия, музыкальность, романтическая патетика и взволнованность. Духовные, творческие искания героя пребывают в эстетической гармонии с архитектурой «Кристофа» как *музыкального романа* с его звучащим словом и метафорическим языком. *Романтическое начало* романа — в его двуплановости: с одной стороны Кристоф — героическая личность, персонификация нового поколения; с другой — он символ Добра, Творчества, Справедливости. Успех романа позволил Роллану сделать Кристофа фигурой, выходящей за чисто литературные рамки, близкой и понятной читателю в разных уголках мира. Роллан слышал их голоса, обращенные в письмах к автору: «Жан Кристоф — наш. Он — мой. Он — мой брат. Он — я».

Путь Роллана после завершения «Жан Кристофа» был творчески насыщен и исполнен не прекращающихся художественных и духовных поисков.

**«Кола Брюньон».** Повесть «Кола Брюньон» (1913) — произведение совершенно иной стилевой тотальности. В ней «новый» Роллан, вырвавшийся из «доспехов Жана Кристофа», погрузился в историю, в фольклор, в народные традиции. Он поставил в центре произведения простого человека, умельца *Кола Брюньона*, резчика по дереву.

В повести, действие которой происходит в 1616 г., уловлен культурно-исторический колорит позднего Средневековья. Повествование выстроено как дневник протагониста. Перед читателями проходит серия эпизодов, изложенных

с доброй улыбкой, иногда с насмешкой и иронией. Кола Брюньон, непохожий на Жана Кристофа, все же близок ему: талантливый умелец, он также предан творчеству, хотя называет его прозаично «рабочий голод». Брюньон делает мебель, утварь, искусно инкрустирует свои изделия. Эта повесть — гимн труду.

С таким же увлечением, как об озарениях музыканта, Роллан пишет об искусстве народного умельца. Его Кола — оптимист. Ни разводы сыновей, ни эпидемия чумы, ни пожар, ни феодальные распри не могут надломить его жизнелюбия. Продолжатель традиций *Ф. Рабле*, Роллан наделяет Брюньона *пантагрюэлизмом*, ощущением красоты мира, способностью наслаждаться жизнью, земными радостями.

Содержание повести гармонирует с ее поэтикой — это ритмизованная проза, «интеграция» в текст каламбуров, шуток, пословиц, поговорок.

**Годы войны.** Первая мировая война (1914—1918) стала судьбоносной для Роллана, который воспринял ее и как личную трагедию, и как преступление перед человечеством. Сострадая жертвам войны, писатель отказался присоединиться к ура-патриотическому хору, что вызвало яростные нападки, поток оскорблений и угроз в его адрес. Чтобы выстоять в подобных условиях, требовалось гражданское мужество.

В публицистической книге с ее афористическим заголовком «*Над схваткой*» (1915) писатель ставил перед собой задачу уберечься от «умственного милитаризма», не присоединяясь ни к одному из воюющих лагерей, — сохранить «духовные ценности мировой цивилизации будущего». В 1915 г. Роллану была присуждена *Нобелевская премия по литературе*. В ней отмечался «возвышенный идеализм его литературного творчества и проникнутая симпатией точность, с какой он обрисовывал различные человеческие типы».

К 1916 г. относится начало переписки Р. Роллана с *А. М. Горьким*. Их 20-летняя дружба, взаимные симпатии, творческие контакты — одна из прекрасных страниц русско-французских литературных связей, вообще исключительно богатых и плодотворных. В годы войны писатель вел подробные дневники, которые не предназначались для публикации. Во время пребывания в Москве в 1935 г. Роллан передал рукописи «*Дневника военных лет*» Библиотеке имени

В. И. Ленина с просьбой обнародовать их через 20 лет, что и было сделано в 1955 г.

Среди художественных произведений, связанных с антимилитаристской темой, выделяется пьеса-фарс *«Лилюли»*, написанная в сатирическом, аристофановском ключе, разоблачающая войну, ее идеологические «обоснования». Иная тональность у повести Роллана *«Пьер и Люс»* (1920). Ее герои — современные автору молодые люди, любовь которых разрушена безумием войны. Герои гибнут во время налета на Париж германской авиации. Еще одному аспекту антивоенной темы — освобождению человека от иллюзий, заблуждений, «патриотических» мифов посвящен роман Роллана *«Клерамбо»* (1920).

После Первой мировой войны в 1920-е гг. Роллан создал книгу об индийских философах *Рамакришне* и *Вивекананде*; драмы *«Игра любви и смерти»* (1925), *«Вербное воскресенье»* (1926), *«Леониды»* (1927); вел интенсивную работу над крупным эпическим произведением *«Очарованная душа»* (1922—1934). Взгляды Роллана радикализируются (сборник *«Прощание с прошлым»*, 1934), он открыто выражает свои симпатии к СССР и вместе с А. М. Горьким стремится объединить «мастеров культуры» в противостоянии фашистской угрозе. В 1935 г., когда он приезжал в СССР, состоялась его встреча с А. М. Горьким, его принял И. В. Сталин.

В 1938 г. Роллан создал драму *«Робеспьер»*, в которой размышляет о революции и судьбе ее вождей. Между тем «чистки», начавшиеся в СССР, тревожат Роллана (как и многих наших друзей на Западе, не решавшихся, однако, выступить с критикой сталинизма). Его попытки помочь «исчезнувшим» (репрессированным) друзьям, выяснить их судьбу не имели отклика. Лишь в конце 1980-х гг. были обнародованы записи писателя, относившиеся к пребыванию в СССР и встречам с А. М. Горьким; «большой террор» вызывал у него тревогу.

Во время Второй мировой войны Роллан пережил немецкую оккупацию. В этих тяжелых условиях, больной, он работал над мемуарами, исследованием о Бетховене, главном герое своей жизни, писал книгу о друге — издателе и журналисте *Шарле Пегу*. Он дожил до освобождения Франции и скончался в самом конце 1944 г.

Роллан всегда имел в нашей стране благодарных читателей и многочисленных почитателей. Как большой художник, гуманист и друг нашей страны он неизменно был объектом

внимания со стороны российских исследователей (Т. Мотылева, В. Балахонов и др.). Правда, последние десятилетия интерес к нему несколько снизился, что представляется несправедливым. Очевидно однако, что художник слова и мыслитель-гуманист Ромен Роллан занимает неоспоримое видное место в истории мировой литературы.