

шут о том, что в его «Андромахе» «разрабатывается классицистический конфликт, осложненный античным мотивом предопределенности»³³ и что «драма его все же оставалась нравственной, а не исторической по своему содержанию»³⁴.

А. С. Пушкин завершил свой высокий отзыв о трагедии П. А. Катенина замечанием: «Андромаха» (...) не разбудила однако ж ото сна сцену, опустелую после Семеновы»³⁵. Сам поэт в «Борисе Годунове» предложил иной, совершенно новый тип русской драмы. Но П. А. Катенин оценить этого творения не смог, о чем с грустной откровенностью поведал своему корреспонденту в 1831 г.: «Не знаю, что думать не только о «Годунове», но даже о самом себе. Или в моем организме какой-то недостаток скрывает от меня красоты «Годунова», или же вся стихом и прозой пишущая братия ошибается»³⁶. Время вносило свои изменения как в исторически формирующееся сознание, так и в те художественные формы, которые это сознание отражают.

Н. В. ТИШУНИНА
Ленинградский пединститут им. А. И. Герцена

ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ ДЖОНА РЕСКИНА И ПРЕРАФАЭЛИТОВ

Английская эстетическая мысль середины XIX в. имеет ярко выраженную специфическую особенность: «Нигде в Европе размышления об искусстве не были столь тесно связаны с оценкой положения духовной культуры в условиях буржуазного развития, как в Англии. (...) Все сколько-нибудь интересное и значительное в духовной жизни английского общества рождается из духа оппозиции к торжествующей буржуазии»¹. При внимательном анализе английской эстетики второй половины XIX в. становится очевидным, что многие ее положения возникают в русле общеэстетического движения, захватившего Западную Европу этого времени.

Когда в 1875 г. Генрик Ибсен написал свое знаменитое «Письмо в стихах», адресованное Георгу Брандесу, то многие художники увидели в нем символическое выражение духовного настроения вре-

³³ Архипова А. В. Драматургия декабристов // История русской драматургии XVII — первой половины XIX в. Л., 1982. С. 246.

³⁴ Родина Т. Русское театральное искусство в начале XIX в. С. 189.

³⁵ А. С. Пушкин — критик. С. 286.

³⁶ Катенин П. А. Размышления и разборы. С. 310.

¹ Аникст А. А. Английская эстетика 1830—1860 гг. // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3. С. 814—815.

мени. Образ «трупa в трюме», столь зловеще возникающий в финале стихотворения, — это всеобъемлющий символ распада, которым отмечена духовная внутренняя жизнь буржуазного мира при всем ее внешнем благополучии и материальном процветании. Этот разрыв между видимостью и сутью явлений стал одним из тех жизненных конфликтов, который художники последней трети XIX в. запечатлевали в своих произведениях с особым трагизмом и особей настойчивостью. Сам этот конфликт был связан прежде всего с неуклонным и обезличивающим наступлением капитализма на человеческую личность.

В самой философии искусства тех лет стала настойчиво утверждаться мысль о фатальной несвободе человека, о зависимости его от иррациональных, необъяснимых сил. Неуклонно надвигающаяся власть обездушенных экономических зависимостей оставляла человеку в конечном итоге лишь иллюзию свободы—некое отвлеченное и призрачное «царство духа». В сознании многих художников этого времени произошло весьма симптоматичное разделение человеческого существования на «истинную», т. е. внутреннюю, духовную, связанную с глубоко индивидуальным, личностным существованием, и «неистинную», т. е. чисто буржуазную, материально-производительную практику. Понятия «истинности» и «неистинности» стали еще разделяться как «глубина» и «поверхность» жизни.

Сама эта разорванность жизни на «истинную» — «глубинную» и «неистинную»—«поверхностную» со всей остротой поставила вопрос о художественной правде в искусстве и о ее критериях. Правдой оказывалось именно то, что было скрыто за видимой поверхностью, что открывалось человеку чаще всего в ощущении или переживании. Но раз мир «истинный» оказывался связанным именно со сферой духовного индивидуального переживания, то высшим воплощением этого переживания становилось искусство — акт индивидуального художественного творчества. Именно «бытие в искусстве» становилось сферой истинного «внутреннего» существования. А оно уже, в свою очередь, «опредмечивалось» в реальной жизни в виде эстетических феноменов. Таким образом, сама форма «двойственного существования» в конце XIX в. неизбежно должна была привести определенную часть художников к мысли о «духовной эмансипации» искусства, об обособлении любой формы индивидуальной творческой деятельности и об абсолютной самоценности ее. Процесс этот в свое время применительно к искусству романтизма был тонко охарактеризован Н. Я. Берковским. «Эстетизм — красота во что бы то ни стало, независимо от того, есть ли настоящий повод к ней или нет его, красота без достаточного основания в ней, страстная, малоустойчивая, не подсказанная всей совокупностью жизненных явлений или же существования их (...).

Когда пошатнулась вся жизненная система, внутри которой держалось прекрасное, то его вынудили отныне питаться из собственных средств»².

Именно от романтизма берет свое начало специфическая эстетическая реакция на всю систему буржуазных отношений, буржуазной морали и этики. В Англии она получила свое выражение в трудах Т. Карлейля и Дж. Рескина, а затем во взглядах прерафаэлитов, Пейтера и Уайльда. Философом, связавшим английский романтизм с эстетикой второй половины XIX в., стал Томас Карлейль (1795—1880). «Томасу Карлейлю, — писал Ф. Энгельс, — принадлежит та заслуга, что он выступил в литературе против буржуазии в то время, когда ее представления, вкусы и идеи полностью подчинили себе всю официальную английскую литературу; причем его выступления носили иногда даже революционный характер»³.

Являясь страстным последователем немецких романтиков, Т. Карлейль принял для себя многие основополагающие идеи романтизма, обоснованные им в трактатах «Sartor Resartus» (1833—1834), «Прошлое и настоящее» (1843), «О героях, культе героев и героическом в истории» (1841). Одна из центральных идей романтиков, а вместе с ними и Карлейля — это идея постижения через искусство великой божественной тайны Природы. «В чем же состоит эта великая тайна? Это открытая всем, но почти никем не видимая божественная тайна, которой проникнуто все, все существа, божественная идея мира, «лежащая в основе всего видимого», по выражению Фихте; идея, всякого рода проявления которой, от звездного неба до полевой былинки, и в особенности человек и его работа, составляют только обличье, воплощение, делающее ее видимой. Эта божественная тайна существует всегда и везде»⁴. Понимание Природы как выражения идеи Бога, божественного провидения является одним из основополагающих философских принципов в эстетике романтизма. Поэтому Т. Карлейль столь большое значение придает особому языку художественных символов, ибо именно этот язык, с точки зрения романтиков, становится наиболее адекватным способом воплощения божественной природы искусства. «Символ в собственном смысле слова содержит в себе некий более или менее явственно выраженный элемент воплощения, самораскрытия бесконечного в конечном; бесконечное сливается в нем с конечным, дабы принять видимый облик (...). Человек живет в мире символов, познанных или непознанных; сама Вселенная есть не что иное, как единый великий Символ Бога;

² Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 363.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957. Т. 1. С. 461.

⁴ Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории // История эстетики. Т. 3. С. 849.

да и человек — что он, если не Символ Бога? (..) Всякое творение рук его — будь то хоть самый убогий шалаш — есть видимое воплощение мысли, внешнее проявление скрытых сущностей и — в трансцендентальном смысле — символ в той же мере, что и реальность»⁵. Подобное понимание природы символа впоследствии получило свое дальнейшее развитие в творчестве художников-символистов конца XIX в.

И, наконец, одним из важнейших положений эстетики Т. Карлейля является утверждение нерасторжимости красоты и духовного благородства. Мысль о том, что прекрасная форма заключает в себе прекрасное содержание, что красота служит для утверждения нравственных идей, — эта мысль станет принципиальной для последующего развития английской эстетики.

Идеи Т. Карлейля развил и по-новому осмыслил Джон Рескин (1819—1900) — в истории английской эстетики XIX в., безусловно, фигура самая значительная. Человек редкой разносторонности — историк и теоретик искусства, поэт и литературный критик, общественный деятель и естествоиспытатель — он вывел эстетику из узких академических рамок и сделал ее фактором широкого общественного сознания. Дж. Рескин хотел претворить эстетические положения в способ реального преобразования мира и пересоздания личности на основе красоты, добра и благородства. Он стремился сделать эстетические идеи руководством к действию, и действие это имело четкую направленность: против капиталистической вульгаризации и опошления жизни. Мир буржуазных отношений, обезличивающих человека, лишаящих его духовной цельности, вызывал в Дж. Рескине глубочайшее отвращение. «В сущности, разделен не труд, а человек разделен на частицы, разбит на мелкие осколки и крохи жизни, так что всего того кусочка разума, который ему остался, недостаточно, чтобы сделать булавку или гвоздь, его хватает только на то, чтобы заострить булавку или сделать шляпку гвоздя. Конечно, хорошо сделать в один день много булавок, но если бы мы могли увидеть тот порошок, полирующий их острия, порошок толченой человеческой души, которую можно различить только под сильным микроскопом, тогда нам пришлось бы признать, какой огромной ценой мы расплачиваемся за все это»⁶. Капитализм убивает человеческую личность, следовательно, он безнравствен, а раз безнравствен, значит безобразен — вот глубочайшее убеждение Дж. Рескина. Так начинается его эстетика, конечным смыслом которой становится критика капитализма с позиции красоты и нравственности.

⁵ Карлейль Т. Sartor Resartus // История эстетики. Т. 3. С. 851.

⁶ Рескин Дж. Камни Венеции // История эстетики. Т. 3. С. 866.

В основании эстетики Дж. Рескина лежат три основополагающих момента — новая концепция художественной правды, новая концепция природы и новая концепция красоты как способа нравственного воспитания. Эти положения он начал разрабатывать в трактате «Современные художники» (1843). В дальнейшем они получили свое развитие в трактатах «Семь светочей архитектуры» (1848), «Камни Венеции» (1850—1852), позже в работах «Лекции об искусстве» (1870), «Гнезда орла» (1872) и др.

Правда в искусстве есть следование природе. Обоснование художественной правды он начинает с защиты живописи У. Тернера, творчество которого, с точки зрения Дж. Рескина, являет собой новый тип художественного мышления в искусстве. Одна из первых русских исследовательниц творчества Дж. Рескина Зинаида Венгерова писала: «В Тернере Рескин увидел своего единомышленника, художника, который смог гениально воплотить на полотне неопишное, потому что ему открылся дух природы, потому что он умел созерцать борьбу стихий в самые величественные моменты»⁷. При этом важно, что изображение природы, по мнению Дж. Рескина, становится подлинно значительным и художественным, когда оно, как у У. Тернера, проникнуто человеческими чувствами: «Вся мощь в изображении природы зависит от ее подчиненности человеческой душе. Человек — солнце мира; он больше, чем реальное солнце. Пламя его чудесного сердца — это единственный свет и тепло, которые достойны внимания. Там, где человек, находятся тропинки; там, где его нет, — ледяная пустыня»⁸.

Размышления Дж. Рескина о природе искусства, об искусстве как о выражении личности художника приводят к его новому пониманию художественной правды, которое все более широко утверждается в искусстве последней трети XIX в. Если традиционно правда в искусстве понималась как полное соответствие изображаемого реальности, то Дж. Рескин полагал, что она осмысливается художником, проходя через его душу, включает в себе ее отблеск. В передаче правды чувствования немаловажную роль играет воображение.

Искусство воображения не способно ко лжи, оно в своих «вымышленных созданиях» следует «законам истины и вероятности». «Выразительная сила каждой картины зиждется на проникновении воображения в истинную природу вещей (...) на свободе от оков и пут одних внешних факторов, которые могут мешать раскрытию подразумеваемого смысла (...)»⁹.

⁷ Венгерова З. Литературные характеристики. Кн. 2. Спб., 1905. С. 232.

⁸ Рескин Дж. Сельские листы: (Отрывки из «Современных живописцев»). М., 1902. С. 38.

⁹ Там же. С. 20.

Понимание художественной правды — как выражения скрытого смысла вещей, который доносит до простых смертных поэт-пророк, было выдвинуто еще романтической эстетикой. Развивая это положение, Дж. Рескин указывает на различия, которые, с его точки зрения, существуют между правдой и подражанием. «Во-первых, подражание может относиться только к предметам материальным, а правда относится к передаче как свойств материальных предметов, так и чувств, впечатлений и мыслей. (...) Отсюда «правда» — термин, имеющий универсальное применение, подражание же ограничивается узкой сферой искусства, которое занимается только материальными предметами. Во-вторых, правда может быть передана любыми знаками и символами, имеющими определенное значение в сознании тех, к кому они обращены, хотя сами по себе такие знаки не имеют ни подобия, ни сходства ни с какими предметами»¹⁰. Знаменательно, что здесь, так же, как у Т. Карлейля, речь идет о символизации художественного языка и с тем, чтобы выявить скрытую истину. Но у Т. Карлейля символ — это видимое и осязаемое выражение того «идеального», что составляет содержание всякого конкретного и материального явления (т. е. в романтическом символе план содержания и план выражения связаны между собой единым значением). У Дж. Рескина символы имеют «определенное значение» лишь в сознании тех, к кому они обращены», а сами по себе «не имеют ни подобия, ни сходства ни с какими предметами» (т. е. план содержания и план выражения постепенно отрываются друг от друга). Здесь в его рассуждениях намечается переход от художественной стилистики романтизма к художественной стилистике символизма.

Это понимание художественной правды, по мысли Дж. Рескина, лучше всего раскрывается через изображение природы, пристальное изучение природы есть способ постижения скрытых законов жизни, другими словами, есть путь постижения Бога, присутствие которого может быть явлено в самой Природе. Это стремление увидеть в «конечном бесконечное», «прочитать» Природу как «книгу Бога», наделение Природы божественной сущностью составляет, как уже отмечалось выше, основу романтического мирозерцания. В этой своей идее Дж. Рескин — прямой наследник романтизма.

Если Природа, по Дж. Рескину, это великая книга Бога, то художник призван стать ее толкователем, а само искусство есть средство постижения скрытых, но единственно истинных законов жизни. Отсюда в его философии возникают три бесспорные истины: Бог — Природа — Искусство.

Искусство — все, что прекрасно, благородно, возвышенно. В концепции прекрасного у Дж. Рескина следует выделить главное:

¹⁰ Рескин Дж. Современные художники // История эстетики. Т. 3. С. 860.

связь понятия прекрасного с понятием нравственного — эта мысль проходит через все его творчество. Все «неблагородное» не должно изображаться художником. Художников и писателей, бравших «низкие» сюжеты из жизни, он упрекал в безнравственности, понятие «безобразное» исключал из сферы искусства как безнравственное и выдвигал в качестве одного из условий — не изображать страданий людей, не изображать человеческое лицо с выражением мучения, ужаса или порока. Само понятие красоты у Дж. Рескина становилось категорией в большей степени внутренней, чем внешней. «Картина, в которой больше благородных идей, как бы нескладно они ни были выражены, выше и лучше картины, в которой идеи менее благородны, как бы прекрасно ни выразили их. Никакие достоинства и красота исполнения не могут перевесить даже одной крупницы мысли. (...) Величайшее художественное произведение — то, которое любимыми средствами дает сознанию зрителя наибольшее число наиболее великих идей»¹¹. Таким образом, именно идея у Дж. Рескина — основа прекрасного. И в этом своем стремлении воплотить в искусстве жизнь и торжество идей он становился впоследствии близок и понятен символистам.

Красота — это единственный способ воспитания личности и преобразования жизни, и именно красота должна спасти мир от всех буржуазных уродств — вот тезис, который в итоге стал девизом его эстетики. Таким образом, Дж. Рескин в своих взглядах — прямой продолжатель и наследник основных положений романтической эстетики, наметивший дальнейшие пути ее развития в общественно-художественной ситуации второй половины XIX в.

Эстетические идеи Дж. Рескина во многом воплотили в своей художественной практике прерафаэлиты. В то же время в их творческой деятельности явно обозначился переход к символистскому типу мышления в искусстве, но в его специфическом английском варианте¹². В целом сама английская культура в последней трети XIX в. наследовала несколько иные, нежели на континенте, мировоззренческие и эстетические традиции¹³. Если в традиционном французском символизме обособлялся «дух», становясь часто категорией абстрактной и отвлеченной, то в Англии обособлялся сам способ жизни. Эстетизм как форма художественного мировоззрения формировался именно в этой стране. Но эстетизм — это ско-

¹¹ Рескин Дж. Современные художники // История эстетики. Т. 3. С. 856—857.

¹² При этом сразу же следует заметить, что прерафаэлитизм не отождествляется нами полностью с традиционным понятием символизма.

¹³ «Течения «конца века», определились в Англии позже, чем во Франции. Сдерживало «викторианство», отсутствие должных контактов с Францией. После 1815 г. наступила длительная эра взаимного недоверия и недружелюбия» (Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1980. С. 186).

рее декларация определенного социального бытия, нежели художественный метод. Именно поэтому в Англии «художественные течения» второй половины XIX в. «складывались не столько как стили искусства, сколько как стили жизни»¹⁴. Эстетизм и вместе с тем все нереалистические течения последней трети XIX в. являлись в конечном итоге одной из форм духовной реакции на исторический прогресс капитализма, на торжество буржуазного сознания и буржуазного способа жизни. Именно поэтому Т. Манн утверждал, что «эстетизм стал первой формой духовного бунта Европы против всех моральных установлений буржуазного века»¹⁵. Поэтому же английские эстетические программы часто заключали в себе этический смысл. «Высшее, что может сделать искусство, — это представить истинный образ благородного человеческого существа. Красота искусства является показателем нравственной чистоты и величия того чувства, которое им выражается», — эти слова Дж. Рескина стали во многом программными для его прямых последователей — прерафаэлитов.

Мир буржуазных отношений с его машинным бездушием и унылой серостью существования казался прерафаэлитам уродливым, вульгарным, антиэстетическим. «Девушка может петь об утраченной любви, но скряга не может петь об утраченном кошельке», — вполне резонно замечал Рескин. Поэтому прерафаэлиты и создают для себя эстетическую утопию — царство красоты и поэзии, где между людьми существуют совершенно иные отношения и само общество строится по другим законам. Поэтому у прерафаэлитов и появляется стремление утвердить свой «стиль жизни» со своим «эстетическим способом производства»¹⁶. Не случайно на этом фоне возникают знаменитые мастерские У. Морриса, где вручную, и только вручную, производились предметы домашнего обихода, мебель, где разрисовывались обои и планировался интерьер. Все эти вещи, с одной стороны, являлись непременно функциональными, потому что искусство должно было прежде всего преодолеть собственное «отчуждение» и перестать быть изолированной деятельностью одних лишь избранных. С другой стороны, все производимое в мастерских Морриса превращалось в уникальные произведения искусства. В вульгарный и заштампованный капиталистический мир необходимо было вернуть утраченную идею красоты.

«Жизнь без деятельности — преступление, но деятельность без искусства — скотство», — провозглашал Рескин, и в этих словах звучал призыв к возрождению в самом человеке мастера-художника. Поэтому одним из существеннейших моментов в английском

¹⁴ Андреев Л. Г. Импрессионизм. С. 186.

¹⁵ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 385.

¹⁶ В 1865 г. Ф. Мэрдак Браун пишет картину «Труд», в которой он пытается воплотить идею всеобщего гармонического труда.

праерафаэлитизме являлось то, что он складывался не столько как форма созерцания (ср. с французским символизмом), сколько как способ существования. Таким образом, стремясь к образу «благородного человеческого существа», а вместе с этим и к образу благородного человеческого существования, праерафаэлиты приходили к идее нерасторжимости понятий этического и эстетического¹⁷, красоты и нравственности.

Своеобразие праерафаэлитизма как направления заключалось в том, что в нем одновременно развивались живопись, поэзия, литературная и художественная критика. Назвав себя праерафаэлитами, они тем самым уже декларировали свою эстетическую программу. «В расцвете своего дарования Рафаэль был в отношении условностей художником в высшей степени смелым и независимым (...). Последователи же Рафаэля стали превращать его позы в позирование еще до того, как стали работать самостоятельно. Рафаэлевские повороты головы и линии тела были окарикатурены, фигуры рисовались по шаблону»¹⁸. Праерафаэлиты требовали в искусстве, в противовес «рафаэлитской» традиции, искренности, непосредственности восприятия и отрицания условностей в передаче природы.

Собственно, еще Дж. Рескин провозгласил лозунг — писать, «не выбирая ничего и не отбрасывая ничего». Вместо академической каноничности и патетической гиперболизации — стремление объективно зафиксировать природу. «Праерафаэлиты стали выписывать на своих картинах травинки, листья на деревьях, капли росы, насекомых, каждый волос на голове — все, что опускалось в «высоком стиле». Писали все это с радостным чувством открытия нового мира и небывалой остроты восприятия. Но все эти мелочи были лишь чем-то второстепенным для этих художников и сопутствовали открытию самих себя»¹⁹.

Праерафаэлиты искали правду универсальную и сущностную, и ею становилась правда Красоты. Естественно, что эту «правду» праерафаэлиты не могли найти в современности. Свою красоту они искали в «цельных» дорафаэлевских временах — средневековье, проторенессансе, в легендарной эпохе короля Артура и т. д.

Но сам поиск правды Красоты вел праерафаэлитов не к эстетическому переживанию жизни, а к эстетическому переживанию искусства, т. е. к своеобразной эстетической «вторичности». Само

¹⁷ Размежевание этического и эстетического в искусстве английского эстетизма произойдет значительно позже — в творчестве О. Бердслея и О. Уайльда. Но в лучших образцах своего искусства художники этого направления сохранили гармоническое единство прекрасной формы с прекрасным нравственным содержанием.

¹⁸ Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975. С. 154.

¹⁹ Там же. С. 156.

переживание оказывалось связанным с тем кругом явлений и понятий, которые стали уже фактом эстетической действительности. А сама эта «эстетическая вторичность» во многом характеризует художественную стилистику символизма. С другой стороны, столь декларативная отстраненность от уродливой современности неизбежно должна была привести прерафаэлитов к пониманию Красоты как сферы обособленного, автономного существования. В Красоте жила «Душа мира», которую ностальгически пытались выразить в своем искусстве символисты. Поэтому в творчестве прерафаэлитов происходила постепенная «символизация» Красоты, т. е. превращение ее в автономную идеальную ценностную категорию.

Таким образом, в недрах прерафаэлитской эстетики возникали предпосылки для перехода к символистскому пониманию мира. Сам символистский прорыв к духовным универсалиям, к бесконечности становился для прерафаэлитов прорывом к миру Красоты. В прерафаэлитизме утверждался принцип двоемирия: мир переходящих явлений и мир идеальных ценностей, т. е. мир видимых реалий и раскрывающийся за ним глубинный план. Это особенно заметно на картинах Д. Г. Россетти и Э. Берн-Джонса. Не случайно А. В. Луначарский, увидев в Париже на выставке работ У. Морриса полотна Э. Берн-Джонса, сказал, что «все его действующие лица красивы красотой сдержанной, торжественной, словно слегка испуганной бездонностью пространства и тайн жизни»²⁰. То же самое отмечал в прерафаэлитизме и В. Брюсов: «Братство хотело противопоставить холодному изображению действительности — воплощение в зрительных образах метафизических идей, на место частных оно ставило общее»²¹.

Вот это мы и видим в искусстве прерафаэлитов. С одной стороны, материальная осязаемость, предметность, предельная конкретность мира; это мир абсолютной человеческой красоты, гармоничности, праздничности. С другой стороны, сама эта предметность и конкретность несет идею особой духовности, устремленности к чему-то нематериальному, бестелесному, порой мистическому. «Рука пишет душу»²². Душа, ее жизнь, полная загадок и тайн — вот тема творчества прерафаэлитов.

Таким образом, эстетические концепции Дж. Рескина и прерафаэлитов представляют собой переосмысление основополагающих идей романтизма в новой историко-культурной ситуации. Внутри романтической эстетики наметился переход к символизму. Но значение эстетики Рескина и прерафаэлитов этим не исчерпывается.

²⁰ Луначарский А. В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1965. Т. 5. С. 323.

²¹ Брюсов В. К истории символизма // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27—28. С. 270—271.

²² «Рука и душа» — новелла Д. Г. Россетти, являющаяся своего рода эстетической программой художника.

В ней были заложены основы для последующей мифологизации и структурализации литературного мышления, так как образ-символ одновременно становился образом-миром, образом-«структурой», в который, как в матрицу, могли закладываться различные интерпретации понятий и категорий. Так начиналась трансформация самого символизма в другой тип художественного сознания — модернизм XX в.

Н. И. КОРЖЕНЕВСКАЯ
Башкирский университет

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В РАННИХ ПЬЕСАХ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ

Французский театр XIX в. был по преимуществу светским — это относится и к романтизму, и к критическому реализму, и к натуралистическому театру, и к бульварной и мешанской драматургии. В конце XIX в. происходит оживление католической литературы, всех ее жанров. Естественно, это нашло отражение и в сфере театра. Крупнейшим представителем католической драматургии стал Поль Клодель.

Первые его пьесы — «Спящая», «Фрагмент одной драмы», «Золотая Голова» — написаны в конце 80-х гг. прошлого века. Последние произведения вышли в 50-е гг. нашего века. Сценический успех пришел к нему не сразу, настоящую известность ему принесли две пьесы: «Благовещение» и «Атласная туфелька». С течением времени интерес к творчеству П. Клоделя не ослабевает. В послевоенные годы на сцене шли все его пьесы, в том числе и самые ранние, которые до тех пор не ставились. Так, пьеса «Город», написанная в 1890 г., впервые была поставлена в 1954 г., а самая первая многоактная пьеса П. Клоделя «Золотая Голова», написанная в 1869 г., была сыграна впервые в 1959 г. В 1963 г. была впервые поставлена сразу вся драматическая трилогия о Куфонтенах. Его пьесы ставили крупнейшие режиссеры Франции — Ж. Копо, Ж. Питоев, Л. Жуве, Ж.-Л. Барро, Ж. Вилар¹. Высокую оценку раннему творчеству П. Клоделя дал Л. В. Луначарский: «Импонирует его миросозерцание, его глубоко продуманная поэтика, странная цельность, объединяющая его оригинальный ритм и слог, причудливую, полубабстрактную жизнь его персонажей и его верования и чаяния. В нем есть нечто тяжелое, не французское, какое-то титаническое усилие воли и разума»². «Клодель — истинный поэт, человек

¹ Сведения о постановке пьес Клоделя см.:

Marcel G. Regards sur le théâtre de Claudel. P., 1964.

² Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1965. Т. 5. С. 303.