

ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Теоретическое осмысление неоромантизма: академическая речь Ростана*

Вл. А. ЛУКОВ

(МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)**

В статье в духе тезаурусного подхода анализируется «Речь при вступлении во Французскую Академию» драматурга Эдмона Ростана, главы французского неоромантизма, в которой он сформулировал принципиальные эстетические положения этого течения в литературе рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: французский неоромантизм, Ростан, тезаурусный подход.

Theoretical Conceptualization of Neo-romanticism: the Rostand's Academic Discourse

V. A. LUKOV

(MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES)

In the article the «Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903» by playwright, the head of the French neo-romanticism, Edmond Rostand is being analyzed in the spirit of the thesaurus approach. In this discourse he formulated the fundamental aesthetic statements of this movement in the literature of the turn of the XIX–XX centuries.

Keywords: French neo-romanticism, Rostand, thesaurus approach.

30 мая 1901 г. известный драматург Эдмон Ростан, автор «Принцессы Грезы», «Сирано де Бержерака», «Орленка», был избран членом Французской Академии на место умершего драматурга Анри де Бор-

не. Сам Ростан не выставлял свою кандидатуру, ибо полагал, что ему как стороннику дрейфуссаров путь в Академию закрыт. Однако «Орленок» был воспринят в Академии как свидетельство «гибкой» позиции Роста-

* Статья подготовлена в рамках проекта «Французский неоромантизм», поддержанного грантом Российского гуманитарного научного фонда (09-04-93817/К).

** Луков Владимир Андреевич — директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, доктор филологических наук, профессор, академик Международной академии наук (IAS, Инсбрук) и Международной академии наук педагогического образования, заслуженный деятель науки РФ. Тел.: (495) 374-75-95. Эл. адрес: lookoff@mail.ru

на, его нежелания вмешиваться в политику, как признак ослабления его связей с движением дрейфуссаров.

Два года отделяют момент избрания Ростана в академики и момент его вступления в Академию 4 июня 1903 г. Все это время Ростан работал над речью, которую по традиции произносят вновь избранные академики. В процессе этой работы Ростан теоретически осмыслил основные принципы своего творчества, сформулировал программу неоромантического театра. В этом отношении речь Ростана представляет несомненный научный интерес, особенно для тезаурусного анализа становления теоретической базы французского неоромантизма (о тезаурусном подходе к анализу литературных явлений см.: Луков Вал. А., Луков Вл. А., 2008).

В соответствии с традициями Французской Академии содержание речи тематически группируется вокруг личности и творчества писателя, чье место (№ 13) занял Ростан. Имя Анри де Борнье (1825–1901) ныне почти забыто, между тем успех его трагедии «Дочь Роланда» (1868, пост. 1875) был одним из первых свидетельств оформления неоромантических тенденций в определенное литературное движение. Борнье был одним из первых, кто сознательно попытался вернуть театр к романтической драме в стихах. Эта позиция Борнье получает почти единодушную высокую оценку в консервативной и либеральной критике. Так, Шарль Симон писал: «Г-н Анри де Борнье — новатор, который ищет сюжеты и формы своего искусства в прошлом, а не в будущем. Он взялся воскресить трагедию и перенести ее в область национальной истории» (Simond, С. 1891. P. 1).

Позже исследователи рассматривали творчество А. де Борнье в одном ряду с творчеством Ф. Коппе, раннего В. Сарду, Э. Ростана (см., напр.: Des Essarts, E. 1888; Lemaître, J. 1892; Dejob, С. 1895; Lesigne, l'abbé. 1900; и др.), т. е. в потоке неоромантической литературы.

Таким образом, необходимость традиционного восхваления своего предшественни-

ка по академическому креслу не противоречила осмыслению задач французского неоромантического театра. Рассказывая о рождении, юности, зрелости Борнье, Ростан одновременно намечает свой взгляд на характер романтического героя новой эпохи. Анализ различных драматических произведений Борнье позволяет Ростану сформулировать отдельные положения своего взгляда на художественное творчество. Рассматривая «Женитьбу Лютера» и «Данте и Беатриче», Ростан показывает зависимость трактовки художественного произведения от настроения эпохи; анализ «Дочери Роланда» позволяет писателю выдвинуть идею панаша, концепцию героического характера и патриотической темы; рассмотрение «Апостола» используется для выяснения широты той области, которой может касаться искусство, и для выявления иллюзорного характера театрального искусства; «Магомета» — для выражения идеи о свободе автора от политики и одновременно зависимости судьбы его произведения от политики; «Сына Аретино» — для разработки проблемы моральной ответственности писателя, трактуемой в противовес натуралистским и декадентским концепциям. Наконец, в последней части речи Ростан, оставив в стороне фигуру Борнье, провозглашает программу создания поэтического героического театра.

Выдвигая те или иные положения своей программы, Ростан охотно прибегает к чисто художественным средствам. Он не обладает даром теоретика, ему в малой степени присуща аналитическая научная мысль. Он поэт не только по профессии, но и по особому поэтическому взгляду на мир. Именно так и объясняет Ростан в начале своей речи особенности своего мировосприятия: «Господа, у меня никогда еще не было большого искушения не говорить прозой. Произнося эту речь, я предпочел бы прибегнуть... к фантазии драматурга» (Rostand, E. 1903. P. 5. В дальнейшем при цитировании речи в скобках указаны страницы по этому изданию, перевод наш. — Вл. А.). Таким образом, Ростан сразу переводит свою речь из теорети-

ческого, аналитического плана в план поэтический.

Поэтический взгляд на действительность является частью неоромантической концепции мира, которую Ростан разрабатывал в своих пьесах, начиная с «Принцессы Грезы», и которая утверждается в его речи. Концепция мира занимает значительное место в программе писателя, определяя характер его взгляда на личность, а также задачи искусства.

В речи Ростан раскрывает свое представление о мире через поэтический образ города Люнеля (Эро) на юге Франции, в котором родился А. де Борнье. Реальный город Люнель ничем не примечателен, однако Ростан, вспомнив слова провансальской песенки: «Жители Люнеля поймали луну», — превращает заштатный городок в сказочное селение, где жители по ночам выходят с сетями на ловлю луны, отражающейся в реке Видурль (Р. 7). Из дальнейшей разработки этого образа, являющегося одним из лейтмотивов речи, становится ясным его смысл: ловля луны уподобляется поэтическое творчество. Эта ловля не преследует никаких меркантильных и — шире — реальных целей: «Ловцы луны забрасывают свои сети, никогда не надеясь поймать звезды» (Р. 27).

Образ Люнеля — один из наиболее концентрированных художественных образов в творчестве Эдмона Ростана, призванных воплотить мысль о том, что в самых обыденных явлениях мира есть поэтическая, романтическая сторона, и следовательно, идеальное и реальное существуют не в разных мирах, а слиты в едином идеально-реальном мире. Эта концепция мира, подробно разработанная в «Принцессе Грезе», а затем в последующих пьесах Ростана, приобретает в речи новое свойство. Если в «Принцессе Грезе» или «Самаритянке» мир действительности был изначально экзотичным, легендарным и его слияние с миром мечты возникло естественно, то в образе Люнеля фантазия придает значительность и романтическую заурядность провинциальному городку. Таким образом, Ростан говорит здесь

о синтезе идеального и обыденного с большей определенностью.

Сам Борнье оказывается порождением этого идеально-реального мира. Исторический Борнье был довольно бесцветной фигурой, но Ростан заменяет объективную оценку личности академика художественным образом, применяя приемы создания литературного персонажа на основе фактов биографии определенной исторической фигуры, которыми он пользовался в своем творчестве.

Ростан, в соответствии с опытом «Орленка», пытается каждый незначительный эпизод биографии Борнье истолковать как значительный, показать, что в этом образе слиты воедино обыденное и возвышенное, смешное и героическое. Таков портрет Борнье: «Я видел г-на де Борнье два или три раза, так что он сохранил для меня всю трогательную тайну старого маленького дворянина из романа, оригинального, живого и доброго, с розовым лицом, полностью скрытым серебряной бородой, с чистыми глазами, крошечными ручками, всегда спокойными и часто скрывавшимися в широких манжетах... он мне казался кобальдом из Трагедии» (Р. 7).

«Его жизнь нужно бы прошептать, как легенду...» (Р. 7) — говорит Ростан и создает несколько таких «легендарных» картин из жизни Борнье.

В романтическом ключе решает Ростан эпизод посещения двадцатилетним Борнье Виктора Гюго. Дочь Гюго Адель, принявшая утром первое причастие, избавляет юношу от смущения перед знаменитыми гостями отца (Р. 9). Таким образом, мысль об общности творческих установок Гюго и Борнье излагается не прямо, а художественными средствами, через мелодраматический эпизод.

Образ Борнье, каким он изображен в двадцать лет, в дальнейшем не претерпевает существенных изменений. Из двух принципов изображения персонажей, которыми руководствовался Ростан в своем творчестве, — неоднозначность, подвижность характера (в «Сирано де Бержераке») и од-

нозначность, статичность характера (в «Орленке») в образе Борнье утверждается второй принцип.

Не случайно этот образ обладает рядом черт герцога Рейхштадтского из «Орленка». Там Ростан впервые в своем творчестве подробно разрабатывал проблему соотношения «мира отцов» и «мира детей» как проблему двух типов романтических характеров.

Эпический мир прошлого, возникший в «Орленке» для противопоставления и сопоставления с настоящим, возникает и в речи Ростана. Так, из предков Борнье писатель выбирает для описания романтические фигуры двоюродного деда и отца поэта, прославившихся героическими подвигами. Нужно заметить, что Ростан, изображая прошлое, с восхищением описывает героизм и сторонника Людовика XVIII, и солдата Наполеона, и русского офицера: политическая сторона событий не волнует писателя, для него ценен героизм сам по себе, героизм как свойство человеческой природы.

История Борнье под пером Ростана аналогична истории «Орленка»: сын слишком слаб, чтобы повторить героические деяния отца, жизнь его бесцветна (работа в библиотеке Арсенала в качестве служащего), но его героизм — в его душе. «Я утверждаю, — писал Э. Ростан, — что, когда этот тихий чиновник семенил по грязной мостовой, в мечтах своих он освобождал принцесс и останавливал разгоряченных лошадей» (Р. 15–16).

Данная характеристика весьма важна для понимания общей ростановской концепции человека, ибо она связывает воедино две основные (по Ростану) черты человеческой природы: героизм и способность мечтать. Эти черты, различным образом варьируясь, создают ряд человеческих типов.

Первым таким типом является собственно герой, совершающий различные подвиги, прежде всего нравственные. Подобных героев Ростан обнаруживает в лучшей и наиболее известной драме в стихах Борнье «Дочь Роланда».

В данной пьесе изображены события, следующие за теми, которые описаны во французском героическом эпосе «Песнь о Роланде». Согласно сюжету пьесы Ганелон, предавший Роланда, не погиб, он живет в глуши под вымышленным именем графа Амори и воспитывает своего сына Жеральда в лучших традициях рыцарства, надеясь, что этим он искупит свой грех. Убежище Амори случайно находит дочь Роланда Берта. Жеральд и Берта влюбляются друг в друга. Жеральд во имя своей любви и повинувшись правилам чести, отправляется на подвиги: он решил отвоевать меч Роланда Дюрандаль у сарацин, что и удается смелому юноше. Для бракосочетания с Бертой Жеральд с отцом должен явиться ко дворцу Карла Великого, где выясняется, что граф Амори — Ганелон. В последней сцене четвертого акта король Карл Великий уверяет Жеральда, что преступное прошлое отца не умаляет его славы, что он достойный наследник Дюрандаля. Карл Великий провозглашает брак между Бертой и Жеральдом. Но тот, называя себя «сыном преступления», отказывается от руки Берты. Берта в горе, но согласна с его решением, и Жеральд уходит искать смерти вдали от родины (см.: Bornier, Н. 1875).

Если финал пьесы напоминает аналогичную сцену в «Звезде Севильи» Лопе де Вега, то в целом пьеса выдержана в духе подражания корнелевскому «Сиду».

Однако Ростан противопоставляет «Дочь Роланда» и «Сиду» по вопросу о типе героя. С его точки зрения, «во всех репликах «Сиды» есть панаш» (Р. 23), в то время как персонажи драмы Борнье «достаточно велики для того, чтобы обойтись без панаша» (Р. 22).

Панаш (panache — рыцарский султан, последнее слово, которое произносит Сирано в прославленной героической комедии Ростана «Сирано де Бержерак») оказывается для драматурга критерием, отличающим «старый» героизм от «нового», и, следовательно, является одним из важнейших категорий его неоромантической концепции.

Панаш получает следующее толкование в речи Эдмона Ростана: «Панаш — не вели-

чие. А нечто, что прибавляется к величию и что развевается над ним... Я бы предложил такое определение: панаш — это душа отваги. Да, это храбрость, доминирующая... над ситуацией...» (Р. 22–23). И дальше еще точнее: «Шутить перед лицом опасности — это высшая вежливость, деликатный отказ воспринимать что-либо трагически; панаш — это стыдливость героизма, как улыбка, которой извиняются за величие» (Р. 23).

Итак, панаш Ростана — это героизм с оглядкой на публику, тот единственный момент зависимости героя от общества, который не только признает, но и пропагандирует Ростан (нельзя не заметить, что в неоромантической идее панаша традиция Корнеля мельчает, теряет свою значительность, а порою и смысл).

Писатель не случайно предпочитает тип «панаширующего» героя типу «чистого» героя. Если последний требует абсолютного величия души и, следовательно, воплощается лишь в единичных, исключительных личностях, то первый предполагает душу, способную на слабость, колебания, сомнения, личность, не способную осуществить и утвердить себя вне общества, «панашировать» может значительная часть общества. Уже в образе Сирано, первого «героя панаша» в творчестве Ростана, зарождается мысль о «панаше» как необходимом качестве романтической личности.

Приблизительно в то же время в эстетике Ростана появляется понятие, обозначающее антипод панаша, — «хвастовство» (*blague*). Впервые этот термин в данном значении употреблен писателем в стихотворении «Ученикам коллеги Станислава» (1898). Уже в нем Ростан противопоставляет панашу «современное хвастовство с его подлым смехом» (Rostand, E. 1922. P. 102).

Понятие «благ» снова появляется в речи Ростана, характеризуя антипод «панаширующего» героя. Панаш — это благородная «поза» (термин Ростана. — Р. 23), и драматург, чувствуя некоторую уязвимость «позерского» героизма, стремится отделить его от «хвастовства, чья наглость, кажется, воз-

рождает самое что ни на есть буржуазное благоразумие» (Р. 34). Грань между панашем и «благ», внешне очень схожими, заключается, по логике концепции Ростана, в духовной наполненности панаша и духовной нищете «благ». Следовательно, человеческий тип, основой характера которого является «благ», оказывается лжегероем.

Галерея героических типов завершается образом «героя в душе», каковым является согласно Ростану Анри де Борнье.

Этот тип вместе с «героем панаша» является важной составной частью концепции «нового» романтического героя.

Ростан неизменно характеризует Борнье как романтика: «Да, Борнье — романтик по преимуществу; все в нем романтично» (Р. 16). Однако здесь, как и в других местах, в характеристике Борнье Ростан употребляет слово «*romanesque*» («романтический»), а не «*romantique*» («романтический», т. е. связанный с романтизмом как литературным направлением). Разделение этих двух терминов, встречавшееся в комедии Ростана «Романтики», весьма характерно.

Романтизм начала XIX в. Ростан представляет в ироническом освещении: образ молодого Борнье, который «причесывался в стиле сына Века» (Р. 13) и дышал воздухом романтического разочарования, должен подчеркнуть всю важность романтического протеста и разочарования, воплощенного в типе «байронического героя». Напротив, «*romanesque*» становится характеристикой «нового романтизма», согласно которому романтика заключается не во внешних проявлениях, а в душевном настрое, позволяющем испытывать возвышенные чувства при взгляде на обыденные предметы. При этом Ростан, ища предшественников такого понимания романтического, приводит слова Шарля Нодье: «Романтический человек не тот, чье существование изменяется из-за предельно большого количества необъятных событий, а тот, в котором события самые простые развивают самые живые чувства» (Р. 16). Нодье, «который видел топазы и изумруды в обычном песке жизни» (Р. 16), как

бы передает эстафету Борнье, также видящему в обычном необычное: «Не было такого скромного обстоятельства, которому навивный взгляд его восхитительных глаз не придавал бы немедленно тайны и красоты» (Р. 16). Согласно Ростану, реальное явление вовсе не должно подвергаться какому-либо (пусть интуитивному) исследованию, у романтических натур оно лишь призвано вызвать полет фантазии, зачастую вовсе не связанной с существом самого явления. Именно так характеризуются героико-романтическое мироощущение Борнье и его способ творчества: «Он доходит... в своей мечте до того, что имя какого-то лавочника, которого зовут Ганьон, заставляет его вздрогнуть, и он в потрясении спрашивает себя: “А не потомок ли он Ганелона?”» (Р. 17). И дальше: «Самое заурадное и обыденное превращается в пищу для его химеры: он замечает серебряный колокол, который служит вывеской у одного реставратора, и тотчас же ему приходит в голову, что именно колоколом призывают Карла Великого его паладины — и он спешит его повесить в драме!» (Р. 17).

Итак, Ростан, не отказывая Борнье и вместе с ним современному человеку в героизме, переносит понятие героического из действительности в область воображения, фантазии. Контраст неказистой внешности и героической души выдвигается Ростаном в качестве единственной причины, по которой Борнье стал писателем-романтиком. Согласно Ростану все образы, созданные этим писателем, суть образы субъективные, реализация духовного героического начала, «подвигов души» Борнье.

Однако Ростан не возводит контраст в непреодолимую противоположность. Напротив, в образе Борнье Ростан воплощает важную для него мысль о неразделимости контрастов: о том, что героическое не существует вне обыденного. Слитность высокого и обыденного выступает у Ростана прежде всего как взаимопроникновение действительности и мечты. Мечта позволяет расширить узкие рамки действительности.

Именно так Ростан решает вопрос о соотношении этих понятий, давая следующую характеристику Борнье: «Так как он родился в стране, населенной наполовину гасконцами, наполовину провансальцами, ничто не было в силах ограничить его воображение, расширившее тесные рамки его существования» (Р. 16).

Представление о способности человека жить одновременно реальной и воображаемой жизнью становится исходным пунктом концепции искусства, изложенной в речи Ростана.

Ростановская концепция искусства — важная составная часть программы писателя, она оказывает большое влияние на конкретное содержание художественного творчества и поэтому представляет важный объект тезаурусного анализа.

В речи Ростана особое внимание уделено формулированию задач искусства. Одна из основных задач по логике этой концепции состоит в стимулировании воображения зрителя, в обучении его вере в иллюзию. «Пьес не пишут для несчастных, которые вспоминают имя актера, когда герой входит на сцену!» (Р. 29) — заявляет Ростан. По всей видимости, вера в иллюзию — не только необходимое качество зрителя, но также и определенная жизненная позиция, встать на которую косвенно призывает Ростан.

Превращение фантазии в иллюзию — задача, определяющая отрицательное отношение Ростана к развлекательному театру, где «комендант вас сразу же предупреждает, что он не верит тому, что говорит» (Р. 28). Для Ростана «театр — великая тайна»... (Р. 28). Декорация, костюмы, реквизит, бутафория под действием веры зрителя преобразуются в мир реализованной фантазии: «Подмости? Я не знаю никаких подмостков. Я знаю траву, по которой ступают Ромео и Джульетта; я знаю песок, который скрипит под крадущимися шагами Дон Жуана; я знаю жнивье, по которому несетесь Собака Фауста; я знаю мрамор, которого касаются сандали Эдипа; я не знаю никаких подмостков!» (Р. 28) — восклицает Ростан.

Важнейшим средством утверждения в театре фантазии как иллюзорной реальности является жанр поэтической драмы, сама стихотворная форма. В самом начале речи, когда Ростан говорит о том, что значительно проще для него было бы выступать не с речью, а с пьесой, в которой изображался бы прием недостойного поэта в Академию, он добавляет: «...и вы согласитесь, господа, что пьеса, в которой есть такое неправдоподобие, может быть написана только стихами» (Р. 5). В этой иронической фразе заключена одна из существенных мыслей Ростана: лежащее в основе неоромантического театра «неправдоподобие», мечта, отлетевшая от обыденного предмета, только в поэтическом мире может раскрываться как иллюзия действительности, в которую поверит зритель.

Однако согласно ростановской концепции пробуждение зрительского воображения — не самоцель, оно призвано решать другую основную задачу искусства — моральное воспитание зрителя. Обе задачи гармонично разрешаются, если на сцене воплощается возвышенная мечта.

Именно поэтому нет, по Ростану, такого священного сюжета, который не может быть воплощен на сцене. Отстаивая право Борнье вывести в «Апостоле» на сцену святого Павла, Ростан (сам в прошлом создавший в «Самаритянке» образы Иисуса Христа и его апостолов) пишет: «Тем хуже для тех, кто согласен, что искусство, которому они посвятили свою жизнь, не имеет права трактовать определенные сюжеты. Есть ли сюжеты, которые слишком прекрасны? Есть ли сюжеты, которые слишком велики? Кто это сказал? Он не поэт!» (Р. 27).

Таким образом, Ростан расширяет область, доступную искусству, до бесконечности, но в одном направлении — в область мечты и возвышенного.

Однако он резко выступает против расширения области искусства в сторону низменного, он выступает за театр идеальной нравственности, утверждает ответственность писателя за моральный уровень своих произведений. По Ростану, художественное

произведение того или иного автора указывает одновременно на уровень его нравственности.

В свете этого взгляда и представляет Ростан работу А. де Борнье над стихотворной драмой «Сын Аретино» (Bornier, Н. 1895).

Прообраз главного героя драмы — Пьетро Аретино (1492–1556), один из талантливейших публицистов эпохи Возрождения, прозванный «бичом королей». В первом действии Аретино предстает как великий злодей, для которого не существует никаких моральных принципов. Ростан изображает муки, которые терпит нравственный Борнье, разрабатывая этот характер: «Во время работы над “Сыном Аретино” он сам приходит в ужас от своей дерзости; он прибегает к г-же де Борнье, восклицая: “Никто никогда не смог бы перенести такой ужас! Я пишу отвратительные вещи!”» (Р. 32). Именно нравственное чувство не позволило Борнье дальше развивать замысел в том же направлении. «Он принимает великое решение, — пишет Ростан — во втором акте Аретино обращен, он святой, и Борнье дышит свободной!» (Р. 33).

Действительно, в последующих актах, действие которых происходит через десять лет, Аретино выступает как образец нравственности. Но сын Аретино, Орфинио, прочтя одну из прежних книг отца, в которой прославлялся разврат, теряет нравственные устои. Опускаясь все ниже и ниже, Орфинио доходит до того, что готов предать вверенный ему остров туркам. Тогда благородный Аретино убивает его.

Пьеса Борнье была направлена против безнравственной литературы. Однако справедливо писал Макс Нордау: «Такое наивно искаженное и ребячески-упрощающее вещи произведение производит, несмотря на свою очевидную невозможность, впечатление чего-то забавного...» (Нордау, М., 1902. С. 139). Ростан не замечает этой «очевидной невозможности», ибо находит в Борнье единомышленника в понимании задачи нравственного воспитания как важной задачи театра.

Борнье оказывается соратником Ростана и в утверждении третьей основной задачи искусства — в деле возбуждения всенародного энтузиазма. Ростан пишет: «Есть в истории театра тот день, когда афиняне после представления “Персов” бросаются к храмам и стучат в двери, крича “Родина! Родина!”» (Р. 26–27), Именно такой «изумительный эффект одной театральной пьесы», которая может вызывать всеобщий энтузиазм и пробудить патриотизм, вызвала «Дочь Роланда»: «...когда раздалось старинное и прекрасное выражение: “О Франция! Милая Франция!” — ...Франции показалось, что в первый раз после поражения ее назвали по имени, и она залилась слезами, как выздоравливающие, которые чувствуют себя возвращенными к жизни, узнав свое имя!» (Р. 25).

В свете этой способности театра зажигать энтузиазмом целые народы, критикуя театральные течения, внесшие в искусство «яд», «чудесную эссенцию, которая усыпляет убеждение и убивает энергию» (Р. 34), Ростан провозглашает программу неоромантического театра: «Нужно реабилитировать страсть. А также чувство, которое вовсе не постыдно» (Р. 34).

Исходя из программы реабилитации высоких чувств, Ростан формулирует отличительные признаки неоромантического театра: «Вот почему нужен театр, где, экзальтируя лиризм, морализуя красотой, утешая изяществом, поэты, не делая этого специально, дают уроки душе!» (Р. 34). И из этого еще один вывод: «Вот почему нужен театр поэтический и даже героический!» (Р. 34). Таким образом, Ростан считает, что неоромантический (поэтический, героический) театр в наибольшей степени способен решать задачи, стоящие перед театром вообще.

Идея поэтического героического театра скрыто и явно проходит через речь Ростана. Она подготовлена образным изложением концепции мира, выявлением героических типов, раскрытием понятия «панаш». Фор-

мулированием сущности и задач современного театра.

Рамки «речи в честь Борнье» сковывали Ростана, не позволяли вступить в развернутую полемику с различными литературными направлениями (предельно сжата полемика с натуралистами о возможности изображения «безнравственных» сторон жизни, лишь угадывается антидекадентская направленность концепции героической личности). Однако очевидно, что не столько драмы Борнье, сколько опыт «Сирано де Бержерака» и «Орленка» составляет основу теоретических исканий Ростана.

В речи, таким образом, предстает определенная система принципов самого Ростана. Но, что еще важнее, Ростан, обобщив достижения других французских неоромантиков (прежде всего Борнье), сумел сформулировать общие требования французского неоромантизма. Одновременно он воссоздал неоромантическую картину мира — систему образов и констант, занимавшую видное место в европейском культурном тезаурусе рубежа XIX–XX вв.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.
- Нордау, М. (1902) Современные французы: Очерки по истории литературы. М.
- Bornier, H. (1875) *La fille de Roland*. P.
- Bornier, H. (1895) *Le fils de l'Arétin*. P.
- Dejob, C. (1895) *Etudes sur la tragédie*. P.
- Des Essarts, E. (1888) *Portraits de Maîtres*. P.
- Lemaître, J. (1892) *Impressions de théâtre*, sér. 5. P.
- Lesigne, l'abbé. (1900) *Henri de Bornier*. P.
- Rostand, E. (1903) *Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903*. P.
- Rostand, E. (1922) *Le Cantique de l'Aile*. P.
- Simond, C. (1891) *Henri de Bornier // Bornier H. Un cousin de passage. Comment on devient beau*. P.