

ТВОРЧЕСТВО КЕЙТ ШОПЕН В РУСЛЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

ШМЕЛЕВА Т.Н., асп.

Представлен сопоставительный анализ творчества признанных классиков французской литературы Г. Флобера, Э. Золя, Ги де Мопассана и пока еще мало изученной отечественным литературоведением американской писательницы Кейт Шопен, помогающий понять истоки, природу и своеобразие ее стиля.

Ключевые слова: французская культура, литературные традиции, натуралистическое направление, философия позитивизма.

KATE CHOPIN'S WORK IN FRENCH LITERATURE OF THE LATE XIX CENTURY CONTEXT

SHMELEVA T.N., postgraduate

The article concerns the comparative analysis of avowed French classical authors works Flaubert, Zola, Gui de Mopassant and still little studied by Russian literary criticism American writer Kate Chopin, it helps to understand the background, the nature and peculiarity of her style.

Key words: French literature, literary traditions, naturalist trend, positivism philosophy.

Как известно, искусству не чужд закон преемственности. Самобытность и оригинальность писателя являются результатом глубокого, напряженного изучения и переосмысления творческого опыта предшественников и их исканий. Отношение любого художника к традиции всегда избирательно, и критерий выбора того или иного предшественника в качестве учителя во многом может объяснить истоки, природу и эволюцию литературного дара писателя. В этой связи было бы интересно провести сопоставительный анализ эстетических принципов, художественных приемов и мировоззрений крупнейших французских писателей второй половины XIX в. Гюстава Флобера (1821–1880), Эмиля Золя (1840–1902), Ги де Мопассана (1850–1893) и американской писательницы Кейт Шопен (1851–1904). Ее имя пока еще мало известно отечественному читателю, хотя у себя на родине Кейт Шопен, признанный классик конца XIX в.

Обращение Кейт Шопен к французской литературе кажется закономерным не только из-за того, что творчество упомянутых писателей являет собой значительную веху в мировой литературе и в той или иной степени повлияло на ее ход, но еще и потому, что, будучи креолкой, Кейт Шопен в какой-то мере ощущала сопричастность французской культуре, в совершенстве владела французским языком и читала произведения этих великих мастеров в оригинале. Думается, что обнаруженные сходства между знаменитыми французами и Кейт Шопен в конечном итоге помогут лучше понять оригинальность художественного почерка американской писательницы.

В случае с Кейт Шопен мы имеем дело с особым типом художника, который сформировался благодаря обширному самостоятельному чтению. Известный американский исследователь ее творчества Бернард Колоски в статье «Надежда, ярость и гармония в романе

Кейт Шопен «В заблуждении»» (Hope, Violence, and Balance in Kate Chopin's *At Fault*) показывает, насколько широк был диапазон ее чтения,¹ а ее произведения убеждают, насколько самобытно этот разнородный материал преломился в ее творчестве. Таким образом, речь идет не о подражании, а о литературной традиции, органично вошедшей в сознание художника и во многом определившей его творческую манеру. Здесь уместно вспомнить высказывание Уильяма Фолкнера о литературных заимствованиях (сам он кстати никогда не скрывал своего ученичества у других писателей): «Художником владеет не то, чтобы клептомания, но скорее то же чувство, которое заставляет сорочку или хомяка подбирать все, что плохо лежит. Мне кажется, именно так писатель идет по жизни, так воспринимает книги и собственный жизненный опыт. Он ничего не пропускает, и не потому что он перед завтраком дал себе задание: не проходить мимо, но потому что за него работает эта духовная мускулатура, и, когда нужно, писатель находит то, что он видел раньше, не помнит даже где, это для него и не важно. Главное в том, чтобы использовать материал достойно».²

Гюстав Флобер – один из великих реалистов XIX в. – в поисках средств отражения новых жизненных явлений своего времени нашел новые нетрадиционные формы для их воплощения. Он предвосхитил некоторые черты натуралистической эстетики, открыл неизвестные до этого аспекты художественного познания душевной жизни и поведения человека. Литературное наследие Флобера сравнительно невелико. Это три романа: «Госпожа Бовари» (1856), «Саламбо» (1862), «Воспитание чувств» (1867); незаконченный роман «Бувар и Пекюше»; несколько пьес и повестей. Флобер был убежден, что истина познается через красоту, а точность языка – это один из компонентов его понимания красоты. Поэтому он так

много работал над формой и стилем своих произведений. Его мучительные поиски совершенной формы выражения, сосредоточение всего внимания на слове, о чем он на разные лады не уставал повторять в своих письмах и дневниках, стали причиной того, что в XX в. приверженцы структуралистского «нового романа», утверждающие самодостаточность текста, доминанту формы над содержанием, объявили Флобера родоначальником своего направления. Однако необходимо заметить, что одна из представителей этого течения в литературе Натали Саррот в своей полемической статье «Флобер – наш предшественник»³ опровергает положения своих коллег о бессодержательности прозы Флобера. Саррот убедительно доказывает, что новые особенности флюберовской формы работают на проникновение через слово во внутренний мир персонажа. Известный отечественный критик Д. Затонский видит в этой особой заботе Флобера о форме «единственный способ извлекать красоту из житейской прозы, .. и тем самым бороться за выживание искусства».⁴ Другим отличительным художественным приемом Г. Флобера является объективный, безличный метод изображения. Он отказывается от повествования, в котором бы были прямые оценки, комментарии автора. В связи с этим требованием объективности в эстетике Флобера особое значение приобретает проблема обусловленности. Литературный психологизм, как известно, начинается с непредвиденности в поведении героя, основанном на несовпадении между поведением и чувством. Исследуя особенности становления и развития художественного психологизма в литературе XIX в., Л.Я. Гинзбург замечает, что у Флобера «импульсы, управляющие страстью, уже не могут быть выражены однозначно, связь между обстоятельствами и чувствами предстает как опосредованная и скрытая. Из системы Флобера прежде всего исчезла бинарность, логически ясное противопоставление устремления и препятствия».⁵

Материалом для сопоставления творчества Г. Флобера и К. Шопен в критической литературе, посвященной творчеству писательницы, служат романы «Госпожа Бовари» и «Пробуждение» (*The Awakening*, 1898). Сходство романов в общих очертаниях сюжета, судьбе героини очевидно. Однако направленность книг прямо противоположная. Если героиня Флобера в своем бегстве от однообразия и скуки провинциальной жизни стремится уйти от действительности, то основное желание Эдны – избавиться от условностей, которыми оплетена ее жизнь, прорваться к реальности. Множественность трактовок финала романа «Пробуждение», существующих в современной критике, – это яркое воплощение многозначной природы конфликта, основы которого восходят к творческому наследию Флобера.

Творчество Эмиля Золя традиционно связывают с натуралистическим направлением в литературе. Золя – крупнейший французский романист второй половины XIX в., автор монументального труда «Ругон-Маккары» (1871–1893) – романного цикла, состоящего из 20 томов, который он задумывал как продолжение «Человеческой комедии» Бальзака на новом этапе. Этот цикл представляет собой своего рода социальную биографию, документально-правдивое произведение о жизни представителей разных слоев Франции. У истоков натуралистического направления находится роман Гюстава Флобера «Госпожа Бовари», в котором автор одним из первых использовал для создания образа литературного героя приемы физиологической психологии. Эмма Бовари неспособна к философскому осмыслению своей судьбы, она живет мечтами и эмоциями, а ее поступки мотивируются не логикой и разумом, а скорее велениями души и тела. Впервые же программно натурализм заявил о себе в творчестве братьев Гонкур, в романе «Жермини Ласерте» (1865), и в романе Золя «Тереза Ракен» (1867).

Натурализм явился своеобразным ответом литературы на философию позитивизма, когда умами с новой силой завладел просветительский идеал прогресса, на эволюционную теорию Дарвина и на открытия в области медицины и физиологии. Считая себя учеником Бальзака, Золя полагал, что он совершенствует реализм бальзаковского типа, привнося в него научность. Провозгласив теорию «экспериментального романа», Золя призывал писателей экспериментировать над характерами, страстями, фактами личной и социальной жизни человека и создавать произведения на основе наблюдения и научных достижений и открытий своего времени (теории наследственности, идеи борьбы за существование, естественный отбор, учение об эволюции).

Кейт Шопен в отличие от натуралистов не свойственно преклонение перед наукой. Лишь в одной из ее новелл прослеживается последовательная реализация теории наследственности. Это новелла «Тайна миссис Мобри» (*Mrs Mobry's Reason*, 1893). Ничем непримечательная Эдита Пейн прежде чем дать согласие, три года подряд упорно отказывалась выйти замуж за состоятельного предпринимчивого Джона Мобри. Причина такого поведения Эдиты, искренне удивляющего окружающих, обнаружилась спустя двадцать пять лет. В роду Эдиты из поколения в поколение передавалась душевная болезнь, жертвой которой становится ее дочь, красавица и умница Наоми. Наследственность в данной истории является определяющим фактором в жизни миссис Мобри. Она же становится причиной жесткого детерминизма в изображении характера. Главная сила, управляющая поведением мис-

сис Мобри, – это страх перед своей наследственностью. Отсюда первоначальное нежелание выходить замуж, затем повышенное внимание к здоровью детей, стремление разрушить возникающее у Наоми чувство влюбленности.

Слабой стороной натурализма оказалась попытка объяснить закономерности общественной жизни биологическими законами. Многие романы Золя перегружены откровенно грубыми деталями, а преувеличенное внимание к физиологии являлось порой, как в романах «Западня» (1877), «Земля» (1887), «Человек-зверь» (1890), причиной одномерного изображения персонажа, поступки и решения которого мотивировались в основном его природой. Созданная им самобытная и новаторская художественная система преодолевает натуралистическую заданность. В качестве самой сильной и оригинальной стороны литературного дара Золя отечественный критик З.М. Потапова определяет «пластичность, зрелищность словесного описания вещного мира, превращающегося в живописное полотно, наделенное движением, блещущее красками и всеми оттенками света». ⁶ Характеризуя импрессионистические описания Золя, она замечает, что «для Золя важно не звучание эпитета, а его смысловое наполнение, передающее эффект осязания, обоняния, вкуса. Здесь, – продолжает исследователь, – проявляется пристрастие Золя к чувственно-конкретному изображению материального мира». ⁷

Рассмотрение эстетических принципов, художественных приемов, авторской позиции Золя приобретает особый смысл в свете частого сравнения К. Шопен и Э. Золя в американской критике XIX в., упоминание о чем встречается в статье современной американской исследовательницы А.В. Ховард «Женщина, определившая свое время» (*A Woman Far Ahead of Her Time*). В частности после публикации скандально известного романа «Пробуждение» тезис о несомненном влиянии Э. Золя на К. Шопен нашел весьма категоричное отражение: «It out Zolas Zola!». Следует заметить, что Шопен в отличие от Золя, совершенно не свойственна склонность к документальности, фактографии и социальному обличению. Их взгляды совпадают относительно круга жизненных наблюдений, достойных отражения в литературе. Вслед за Золя Шопен своим творчеством утверждает – для писателя нет запретных тем. Реальная жизнь, а не воображение становится источником вдохновения для нее. В литературном наследии Шопен мы не встретим фантастических сюжетов, зато, по свидетельству отечественного критика М.М. Кореневой, она была первым американским художником, затронувшим тему женского алкоголизма (образ Фанни в романе «В заблуждении» (*At Fault*, 1890)). Разбирая тему развода в этом произведении, Шопен

не стремится осудить это явление, что было ново для американской литературы. ⁸ Новым было то, что, как отмечает один из наиболее авторитетных исследователей Пер Сейерстед, в романе «Пробуждение» встречается более подробное и многостороннее описание сексуальных эмоций, чем в произведениях других американских писателей того периода. ⁹ Вероятнее всего, именно такие моменты вызвали у критиков XIX в. ассоциации, связавшие воедино имена Шопен и Золя.

Косвенную оценку Шопен творчества Золя можно обнаружить непосредственно в одном из художественных произведений. В новелле Шопен «Сирень» (*Lilacs*, 1896) в уста героини – актрисы Адрианы – вложена авторская оценка творчества Золя: «Предупреждаю, Софи, увесистость и тяжесть господина Золя такова, что без сомнения собьют тебя с ног, тебе повезет, если после этого у тебя останутся силы встать на ноги» (*Now I warn you, Sophie, the weightiness, the heaviness of Mons. Zola are such that they cannot fail to prostrate you; thankful you may be if they leave you with energy to regain your feet*). ¹⁰ Очевидно, что эта ироническая оценка относится не только к физическим параметрам одной из книг Золя, но также и к его стилю. Обращает на себя внимание и то, что сам тон монолога напоминает оценку Золя самой Шопен. Для нее Золя – «великий реалист», который, тем не менее «берет жизнь слишком грубо и серьезно». ¹¹

Сопоставление творчества Ги де Мопассана с творчеством Кейт Шопен давно стало общим местом в критической литературе, посвященной наследию американской писательницы. Это имеет свои основания: Шопен сама открыто выражала свое восхищение талантом и мастерством знаменитого современника. Так, в неопубликованном при жизни автобиографическом произведении «Секреты» (*Confidences*) она пишет о его творчестве: «Здесь была жизнь, а не вымысел, передо мной был человек, преодолевший силу традиции и авторитетов, заглянувший в себя и посмотревший на жизнь сквозь собственное «я», а затем непосредственно и просто рассказавший нам, что он увидел». ¹²

Все без исключения биографы Мопассана (например, А. Лану, А. Савинио) из многочисленных событий жизни писателя самым важным называют его знакомство и дружбу с Флобером. Под руководством Флобера Мопассан предпринял свои первые литературные опыты. Он показывал Флоберу почти все им написанное, а тот нещадно критиковал прочитанное, передавая своему «ученику» принципы творчества, которые представляли собой итог его собственных длительных и терпеливых исканий. Мопассан воспринял уроки Флобера и унаследовал от последнего присущую ему шлифовку стиля. Как и Флобер, Мопассан

стремится к максимальной объективности, но если Флобер полагал, что «личность автора должна исчезнуть в своеобразии книги»¹³, то для Мопассана бесстрашие неприемлемо. Как замечает отечественный критик З.М. Потапова, «писатель <Мопассан – Т.Ш.> не скрывает своего отношения к персонажам, зачастую вмешивается в повествование. Да и сам образ рассказчика, который столь часто фигурирует в новелле, – прием, дающий автору возможность вести повествование с индивидуальных, субъективных позиций».¹⁴

В 1876 г. Мопассан сблизился с кругом писателей-натуралистов, вместе с которыми участвовал в сборнике рассказов «Меданские вечера», где и была напечатана «Пышка» (1880), принесшая ему славу. Позже Мопассан отходит от меданского кружка (Золя, Эник, Сеп, Гюисманс, Алексис). Сохраняя уважение к Золя-художнику, он не разделял постулатов теории «экспериментального романа». В творческой практике Мопассана можно обнаружить отзвуки тех доктрин, которые проповедовали натуралисты, например о роли темперамента и среды. Подобно большинству меданцев Мопассан интересовался шопэнгауэрианской концепцией любви. Он многократно возвращался к представлениям Шопенгауэра о женщине как существе полуживотном, предназначенном для продолжения рода. Отсюда трактовка материнства как «ловушки», расставленной природой человеку. Эти идеи осмыслены и воплощены в новеллах «Бесполезная красота» (1890), «Встреча» (1884), романе «Монт-Ориоль» (1887) и других произведениях. Такое «антифеминистское» восприятие любви и деторождения существенным образом отличается от трактовки этих тем Э. Золя, который был уверен, что брак, не преследующий цели рождения детей, является бессмысленным. Наиболее последовательно эту мысль Золя проводит в романе «Плодовитость» (1899), где сюжетная линия Матье и Марианны Фроманов – это гимн материнству, продолжению жизни, смысл которой заключается в ее постоянном обновлении. Переломная сцена романа Кейт Шопен «Пробуждение» (*The Awakening*, 1898) – когда главная героиня Эдна, присутствуя при родах подруги, вспоминает при этом свои собственные и сравнивает происходящее с пыткой, наблюдая «с внутренней болью, с горячим искренним протестом против обычаев природы» (*with an inward agony, with a flaming outspoken revolt against the ways of Nature*),¹⁵ – выглядит в духе Мопассана. Однако, думается, что автору этот эпизод необходим для освещения другого аспекта этой темы, ускользающего из поля зрения писателей-мужчин. В работе отечественного американиста И.В. Морозовой «"Южный миф" в произведениях писательниц Старого Юга» приводятся обстоятельства, которые дополняют и дают правдивое изображение

этой стороны жизни женщин. Многие женщины были далеко не рады своему частому пребыванию в состоянии беременности. В качестве доказательства приводятся дневниковые записи одной из матрон штата Джорджия, которая всего за шесть лет супружеской жизни – с 18 до 24 лет – перенесла шесть беременностей, но в живых осталось только двое детей. Согласно современным гендерным социологическим исследованиям, высокая смертность женщин в то время объясняется тяжелыми родами.¹⁶ Таким образом, передача чувств Эдны в романе «Пробуждение» – это выражение страхов и переживаний многих женщин того времени, которые они доверяли лишь своим дневникам.

Изучая картину мира, представленную в произведениях Мопассана, необходимо отметить, что порой он предстает перед нами как писатель-натуралист, прославляющий природу и жизнь во всех ее проявлениях. Тем не менее, восприятие Мопассаном вопросов старости и смерти резко отличается от восприятия Золя и сторонников его школы. Он не видит в круговороте материи залога продолжения жизни в иных формах. Для Мопассана была ценна лишь неповторимость человеческой личности, в этом заключается основная причина трагического отношения к смерти – безвозвратной утере человеческой индивидуальности. Если натуралисты уповали на научный прогресс, видя в нем надежду на изменение положения человека, то Мопассан, наоборот, отнесся к нему настороженно, с опаской. Символом надвигающихся изменений для него становится Эйфелева башня – «гигантская механическая машина», «уродливый скелет». Мопассан не раз в пренебрежительном тоне высказывался о научных открытиях своего времени: «И право, в наши дни пленительное и мощное волнение художественных эпох как будто угасло, а взамен этого пробуждаются к деятельности умы совсем иного рода, которые изобретают всевозможные машины, диковинные аппараты, механизмы, сложные, как живые тела; или же достигают необыкновенных, достойных удивления результатов, соединяя различные вещества. И все это для того, чтобы удовлетворять физические потребности человека или чтобы убивать его».¹⁷ С сомнением он относился и к прогрессивному движению человеческой истории: «Человек не меняется ... С тех пор, как забила наша близорукая мысль, человек все тот же ... Ведь мысль человеческая неподвижна ... Она бьется, точно муха, которая в закупоренной бутылке со всех сторон натывается на стену».¹⁸

Ряд французских и отечественных исследователей (Л. Форестье, М.К. Банкар, М.М. Владимирова) сходятся в том, что пессимизмом проникнуто все миропонимание и творчество Мопассана, но отмечают, что оно «не оставляет у читателя ощущения мрачной

безысходности, какое возникает, например, при чтении Ф. Кафки. В новеллах и романах Мопассана много света и жизни, потому что он видел и воплощал красоту жизни».¹⁹

Особенно близкой Шопен была работа Мопассана в жанре новеллы. У новелл Мопассана часто как бы два финала: последний сюжетный ход и заключительная фраза одного из героев. Этот прием чрезвычайно характерен для Шопен, в новеллах которой последние слова часто меняют весь смысл рассказа. Так, в новелле «История одного часа» (*The Story of an Hour*, 1894) миссис Маллард узнает о гибели мужа, ехавшего в поезде, потерпевшем крушение. Однако на смену первой реакции неподдельного горя приходит странное ощущение, которое героиня сначала не может понять. Неожиданно для нее самой в ее душе рождается ощущение радости и счастья от предвкушения жизни, свободной от чьего-либо диктата. «Свободна! Свободна душой и телом!» (*Free! Body and soul free!*) – непрерывно повторяет она про себя, как бы не в силах в это поверить. Спустя час домой возвращается муж, который, как оказалось, был далеко от места крушения. Миссис Маллард умирает, как констатируют врачи «от неожиданной радости» (*of joy that kills*). Последние слова в подобном контексте звучат особенно двусмысленно.

У прозы Мопассана есть одна особенность – это деталь, проходящая лейтмотивом через весь текст произведения. Это свойство повествования унаследует Шопен. Так, у Мопассана в романе «Монт-Ориоль» встречаются повторяющиеся детали, предвещающие недоброе. Перед взрывом утеса, герой замечает собачонку, которой грозит гибель. Рискуя жизнью, он пытается ее спасти, но напрасно. Затем главная героиня видит несчастное животное, которое хозяин, погоняя, колет железным острием. После в бреду она будет просить убрать это животное с дороги. Шопен также обращается к поэтическому лейтмотиву. Роман «Пробуждение» пронизан повторяющимися темами и деталями. В качестве примера можно привести образ птицы: под музыку Шопена в воображении Эдны появляется образ обнаженного человека, стоящего на берегу моря и провожающего безнадежным взглядом улетающую птицу; затем в заключительной сцене самоубийства вновь возникает образ птицы – она кружит со сломанным крылом над водой не в силах подняться ввысь. Птица, таким образом, олицетворяет собой судьбу героини, которая стремится вырваться из своего окружения, но в ходе самопознания так и не может найти приемлемый для себя способ существования, оказываясь в тупике.

Таким образом, творчество Флобера, Золя, Мопассана охватывает широкий круг проблем общественной жизни, помогает ос-

мыслить закономерности ее развития. Писатели не ограничивались личными наблюдениями, терпеливо собирали документы о событиях, свидетелями которых они не были. В отличие от них Шопен редко отвлекалась от знакомого материала. Она, если так можно сказать, писала с натуры. У Шопен отсутствовала целостная концепция жизни общества, она – наблюдатель частного. Размышляя о природе своего творчества, она как-то отметила в дневнике: «Писание рассказов – по крайней мере для меня – это непосредственное выражение впечатлений, собранных Бог знает где».²⁰ Следует, однако, заметить, что чутье подлинного художника не раз приводило ее к тонким психологическим открытиям. Талант Кейт Шопен ничуть не уступал неординарности ее европейских коллег по перу. Писательница обладала индивидуальной манерой письма, в основе которой лежит своеобразное видение мира, подкупающий лиризм, единственный в своем роде юмор.

Примечания

¹ См.: *Koloski B.* Hope, violence, and balance in Kate Chopin's «At fault» // Вызовы и ответы XXI века. – Волгоград, 2003. – Р. 120–129.

² *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. – М., 1985. – С. 333.

³ *Sarrot H.* Флобер – наш предшественник // Вопросы литературы. – 1997. – № 3. – С. 225–243.

⁴ *Затонский Д.* Эстетика и поэтика Гюстава Флобера // Флобер Г. О литературе, искусстве и писательском труде. – М., 1984. – С. 10.

⁵ *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. – М., 1999. – С. 259.

⁶ *Потапова З.М.* Натурализм. Эмиль Золя // История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1991. – Т. 7. – С. 293.

⁷ Там же.

⁸ *Коренева М.М.* Кейт Шопен // История литературы США: В 4 т. – М., 2003. – Т. 4.

⁹ См.: *Le Marquand J.* Kate Chopin as Feminist: Subverting the French Androcentric Influence // *DeepSouth*. – 1996. – V.2. – № 3. <http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol2no3/chopin.html>

¹⁰ *Chopin K.* Lilacs. <http://www.underthesun.cc/Classics/Chopin>.

¹¹ *Syersted P.* Kate Chopin. – Oslo-Baton Rouge, 1969. – Р. 84.

¹² Цит. по: *Le Marquand J.* Kate Chopin as Feminist: Subverting the French Androcentric Influence // *DeepSouth*. – 1996. – V. 2. – № 3. <http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol2no3/chopin.html>

¹³ *Михальская Н.* Ги де Мопассан: личность и творчество // Мопассан Г. Сильна как смерть. Наше сердце. Рассказы. – М., 1990. – С. 9.

¹⁴ *Потапова З.М.* Ги де Мопассан // История всемирной литературы. В 9 т. Т.7. – М., 1991. – С. 303.

¹⁵ *Chopin K.* The Awakening. – N.Y., 1997. – Р. 182.

¹⁶ *Морозова И.В.* «Южный миф» в произведениях писательниц Старого Юга. – СПб., 2004. – С. 200.

¹⁷ *Мопассан Г.* Полн. собр. соч. В 12 т. – М., 1958. – Т.9. – С. 9.

¹⁸ *Мопассан Г.* Собр. соч. В 7 т. – М., 1977. – Т.5. – С. 379.

¹⁹ *Владимирова М.М.* Истоки и особенности пессимизма в мировоззрении и творчестве Мопассана // Филологические науки. – 1993. – № 1. – С. 50–51.

²⁰ *Коренева М.М.* Указ. соч. – С. 721.

Шмелева Татьяна Николаевна,
ГОУВПО «Ивановский государственный энергетический университет имени В.И. Ленина»,
аспирант кафедры иностранных языков,
телефон (4932) 38-57-72.