

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственного бюджетного образовательного учреждение
высшего образования
«Красноярский государственный педагогический университет
им. В. П. Астафьева»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)
Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Капустина Кристина Сергеевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР М. МЕТЕРЛИНКА (ПЬЕСЫ
«СЛЕПЫЕ», «ТАМ ВНУТРИ», «СМЕРТЬ ТЕНТАЖИЛЯ», «ЧУДО
СВЯТОГО АНТОНИЯ») НА ЗАНЯТИЯХ ЭЛЕКТИВНОГО КУРСА В
ПРОФИЛЬНЫХ КЛАССАХ**

Направление подготовки 44.03.05. Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

Направленность (профиль) образовательной программы Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

И.о. зав. кафедрой мировой литературы и
методики ее преподавания, кан. филол. наук,
доцент Закаблукова Т. Н.

_____ (дата, подпись)

Руководитель канд. пед. наук,
доцент Лебедева Н. В.

_____ (дата, подпись)

Дата защиты _____
Обучающийся Капустина К.С.

_____ (дата, подпись)

Оценка _____
(прописью)

Красноярск
2020

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. «Новая драма»: генезис, поэтика, жанровое своеобразие (рубеж XIX-XX веков).....	7
1.1. Становление «Новой драмы». «Театр молчания» в драматургии М. Метерлинка.....	7
1.2. Своеобразие поэтики пьес «Слепые» и «Там, внутри».....	14
Глава 2. Постигание поэтики «театра молчания» М. Метерлинка в профильных классах.....	26
2.1. Особенности поэтики пьес «Смерть Тентажиля» и «Чудо Святого Антония».....	26
2.2. Элективный курс «Поэтика «театра молчания» в драматургии М. Метерлинка» (11 класс).....	41
Заключение.....	57
Список литературы.....	59

Введение

Творчество известного бельгийского писателя М. Метерлинка играет важную роль в драматургии рубежа XIX-XX веков. По словам А. Блока: «Метерлинк выступил в тот самый момент, когда было нужно, не позже и не раньше» [7, с. 465]. Он внес вклад в формирование драматургии рубежа XIX-XX веков, являясь создателем нового философского «театра молчания».

«Театр молчания» является значимой частью «Новой драмы», которая, начиная с 1870-ых годов, противопоставляла себя развлекательному театру для буржуазного общества, а затем прошла нелегкий путь развития, чутко реагируя на самые различные интеллектуальные и творческие инициативы культуры рубежа XIX—XX веков. Именно поэтому возникает символистское течение в театре с внесимволистскими явлениями, к примеру, с романтической и натуралистической драмой. Поэтому принято считать, что символистская драматургия неотделима от общего движения символистской литературы, в рамках которой сложно сочетаются элементы таких направлений, как романтизм, натурализм, неоромантизм, неоклассицизм, экспрессионизм (в начале XX в.) и собственно сам символизм. Благодаря М. Метерлинку эстетика символизма в драматургии заявила в театре о своей значимости и самостоятельности, а также эволюционировала в творчестве таких известных драматургов, как Г. Ибсен, Г. Гауптман, А. Стриндберг.

Поэтика «театра молчания» М. Метерлинка отличается глубокой проблематикой символистской драматургии, богатым разнообразием интерпретаций символа в театре. Мы рассмотрим такие известные пьесы М. Метерлинка, как «Слепые», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля» и «Чудо святого Антония».

Учитывая то, что западноевропейская драматургия рубежа XIX-XX веков продолжает активно изучаться, а творчество М. Метерлинка продолжает вызывать у литературных критиков интерес к его эстетической символистской программе, которая стала неотъемлемой частью «Новой драмы», мы считаем, что наше исследование является актуальным.

Актуальность работы заключается в том, что поэтика «театра молчания» в таких пьесах, как «Слепые», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля» и «Чудо святого Антония» были достаточно исследованы, однако не было проделано детального рассмотрения пьес по таким критериям, как поэтика заглавия, система персонажей, ремарки, детали, хронтоп, символика, сюжетостроение, категория молчания, конфликт, проблематика. Поэтому проделанная научная работа может помочь глубже понять и разобраться в художественных принципах и приемах создания нового «театра молчания» в творчестве М. Метерлинка.

Теоретической базой исследования послужили литературоведческие труды Василия Михайловича Толмачева, Бориса Александровича Гиленсона, Инны Дмитриевны Шкунаевой, Леонида Григорьевича Андреева, Майи Геннадиевны Меркуловой и методические труды Анатолия Георгиевича Каспаржака, Льва Николаевича Серебренникова, Надежды Алексеевны Жокиной, Натальи Борисовны Федоровой, Евгении Геннадьевны Раздьяконовой др.

Объектом исследования выступают художественные принципы, формирующие оригинальную поэтику «театра молчания».

Предметом исследования является организация постижения 11-классниками пьес М. Метерлинка на занятиях элективного курса в профильных классах.

Целью данной работы является: выявление художественных особенностей пьес М. Метерлинка и организация их постижения выпускниками профильных классов.

Исходя из этой цели, в работе поставлены следующие *задачи*:

- уточнить понятие «театр молчания»
- рассмотреть и проанализировать поэтические принципы символистской драматургии М. Метерлинка в выбранных нами пьесах
- рассмотреть эволюцию развития поэтики драматургии М. Метерлинка
- разработать элективный курс по поэтике «театра молчания» М. Метерлинка для учащихся 11 классов гуманитарного профиля.

Основным *методом* является описательный, так как он наиболее полно позволяет охарактеризовать поэтическую составляющую художественных текстов и метод педагогического моделирования (разработка элективного курса).

Материалом исследования в качестве основного источника послужили пьесы М. Метерлинка «Слепые» и «Там внутри», «Смерть Тентажиля» и «Чудо святого Антония».

Научная новизна работы состоит в попытке использовать современный подход по указанным выше критериям при анализе драматических произведений М. Метерлинка. Нами предложена методическая разработка полугодового элективного курса для учителей-словесников по данной теме.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования разработанного элективного курса в выпускных классах профильной школы.

Структура. Настоящее исследование состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Глава 1. «Новая драма»: генезис, поэтика, жанровое своеобразие (рубеж XIX-XX веков).

1.1. Становление «Новой драмы». «Театр молчания» в драматургии М. Метерлинка.

Возникновение «Новой драмы» стало важным событием в драматургии на рубеже XIX-XX веков. Художественное явление «Новая драма» представляло собой мировоззренческий кризис в драматургии, противопоставлявший свои принципы классицистической и романтической театральной системам.

«Новая драма» характеризовалась радикальным обновлением канонов традиционной драматургии, поисками новых форм познания действительности, поэтому «культура рубежа веков суммарно расценивалась то как разрушение основ, то как великое обновление» [37, с.8].

Формирование «нового» театра было обусловлено культом науки, бурным развитием естествознания, философии, психологии, открытием новых сфер познания, и поэтому драматурги «нового театра» искали новые формы познания мира, взяв за основу научный анализ. «Новая драма» оказалась способной впитать в себя самые разнообразные влияния различных идейно-стилевых течений, ее становление проходило под влиянием литературных школ натурализма и символизма.

Формирование «Нового театра» связано с такими именами, как Генрик Ибсен, Герхарт Гауптман, Бернард Шоу, Август Стриндберг, Эмиль Золя, Морис Метерлинка и другие известные драматурги, каждый из которых вложил особый и неповторимый вклад в развитие нового течения.

В историко-литературном контексте «Новая драма» ознаменовала собой начало драматургии XX столетия.

Драматурги нового течения подошли к современности с самыми серьезными этическими и идеологическими требованиями, они

стремились показать не «хорошо сделанные» традиционные пьесы, которые были далеки от реальности, а создать такие пьесы, которые могли бы решить проблемы общества, ответить на вопросы о причинах несовершенства мира и человека, постараться привлечь внимание к наиболее болезненным проблемам человечества. «Новая драма» не только была злободневна, она стремилась выводить новые социальные типажи, подчеркивая драматизм бытия. В связи с расширением горизонтов познания, новые открытия в биологии, медицине и психологии человек в общественном сознании стал терять былую самостоятельность активной и независимой «единицы», и поэтому отсюда вытекает необходимость наличия в «новой драме» острого морально-философского конфликта между сознанием и бытием, между «истиной» и «ложью», мыслью и поступком.

В. М. Толмачев, рассматривая рубеж XIX-XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие, говорит о том, что это «особый тип эпохи», в «сердцевине» которой «напряженная рефлексия об истории, которая, словно выйдя из берегов (привычных форм мироотношения), ставит под сомнение прежние принципы структурирования бытия...в сознании культуры намечается трагическое расщепление субъекта и объекта истории...» [37, с.6]. Автор, характеризуя символизм во французской и бельгийской литературе, отмечает важную мысль: «У мира есть смысл, и человек к этому смыслу причастен,— вот мирозерцательное зерно, из которого способна вырасти символистская литература...» [37, с. 138].

Л. Г. Андреев в своей работе также отмечает, что история западноевропейской литературы рубежа XX века отличается «мощным подъемом драматического искусства» [1, с.24], возникает «подлинный переворот» в драматургии. «В эстетике реалистической драматургии, в формуле «мы сами в наших собственных обстоятельствах» (Б. Шоу)

получил адекватное выражение, пафос достоверности, нацеленность на современность, движение от исключительного к обыденному, «каждому». Апофеоз реалистического жизнеподобия- театральная эстетика «четвертой стены», «система Станиславского» с идеей «вживания» актера в образ» [1, с.5].

Рассматривая европейскую драматургию символизма, В. М. Толмачев выделяет несколько контекстов. Он говорит о том, что символистская драматургия является важнейшей неотделимой частью «новой драмы», что имеется собственно театральное измерение символизма, а символизм есть антипод натурализма и жизнеподобия. Нужно отметить, что «суммарно проблематику символистской драматургии можно было бы представить как конфликт «жизни» и «сна», внешних и внутренних форм жизни, грезы и реальности, сознательного и бессознательного, свободы и несвободы» [36, с. 181]. Конфликт должен быть наполнен высокой трагичностью, «пробуждением» в высоком смысле этого слова.

Для постижения «пробуждения» к «новой жизни» символисты обращались к античной драме («Электра», «Царь Эдип» Г. фон Гофмансталя), пасторалям («Дочь Иорио» Г.Д' Аннунцио), историческим и костюмированным драмам («Легенда об Антонии» Э. Дюжардена, «Монна Ванна» М. Метерлинка), мистериям («Аксель» Ф.О.М. Вилье де Лиль Адана), сказкам, легендам («Принцесса Греза» Э. Ростана), аллегориям («Слепые» Метерлинка), психологическим драмам («Дикая утка» Х. Ибсена).

Рассмотрим более подробно поэтику «театра молчания» в драматургии бельгийского писателя М. Метерлинка.

Творчество Мориса Метерлинка (1862—1949) занимает особое место среди ключевых фигур драматургии европейского символизма (Г. Д'Аннунцио, А. Стриндберг, П. Клодель, Г. фон Гофмансталь, А. Блок, У. Б. Йейтс). В творчестве драматурга идея символизма представлена

наиболее эффектно и последовательно. Метерлинка можно назвать «прирожденным» символистом [37].

М. Метерлинк видел смысл и задачу своего творчества в возможности осторожно подтолкнуть современников к духовному поиску. Он считал, что поэзия не столько подытоживает, сколько предвосхищает [37]. Розанов В. В. написал о творчестве драматурга следующее: «[Метерлинк] не философски доказал, но художественно начертал мир «потенций», — того, чего нет еще — но будет, того, чего нет уже — но было: но начертал это не как будущее и прошедшее (это — все знали и умели), а как сейчас существующее, полуосязаемое, полувидимое, несравненно могущественное, но чему нет имен и вида».

А.А. Блок, говоря о М. Метерлинке и других бельгийских писателях, образовавших новое литературное течение на рубеже XIX- XX вв., делает емкое замечание: «Эти писатели изображают сокровенную жизнь вещей и жизнь души», но Метерлинк прославился «описанием едва уловимых движений души, тончайших чувств в минуты любви, смерти, разлуки» [24, с.388].

Бельгийский писатель впервые в драматургии переосмысливает категорию «молчания», возводя его «в ранг эстетической категории» [39, с. 101], он вкладывает в эту категорию собственное глубокое понимание сущности бытия. Метерлинк как философ утверждал, что именно молчание есть ключ к постижению вечности, смерти, именно благодаря молчанию открывается родство душ.

Драматург, переосмысливая слово «молчание», говорит, что в силу своей материальности это слово не может быть носителем чистой духовности. Драматург считал, что для общения с «высшей духовной сферой» обычный язык слишком прост и несовершенен, потому что наш язык- это всего лишь «царство субъективности», которое «бессильно даже указать на сущность бытия» [22,с.345]. Указывая на поверхностный

характер речи, Метерлинк писал: «Если все слова сходны, то молчания всегда различны» [22,с.347]. Поэтому молчание в драматургии Метерлинка выступает как особая категория, связанная с познанием сущности бытия.

Пьесы бельгийского писателя отличались своей неповторимостью и оригинальностью: драматург «осуществил синтез поэзии и драмы» [9], что придавало его пьесам особую поэтичность и философскую глубину.

Важно отметить, что драматург обращался не только к художественной литературе, но и занимался натурфилософией, писал естественно-научные труды, книги по проблемам религии, морали, этики. Поэтому «интерес Метерлинка к естественным наукам и философии объясняет важнейшую особенность поэтики его произведений: герой помещен не только в конкретную социальную среду, но представлен как частица Космоса, Мироздания, Поставлен лицом к лицу с Роком, Судьбой, Смертью» [9].

Ранняя драматургия бельгийского писателя опиралась на эстетическую теорию, которую он описал в своей работе «Сокровище смиренных» (1896), ядром которого является эссе «Трагическое повседневной жизни». В этом эссе М. Метерлинк сформулировал основные принципы символистской «новой драмы»: он обозначает свой театр понятием «театр статический» или «театр молчания», выступая «в качестве новатора сцены, пересмотрев такие традиционные драматургические компоненты, как конфликт, диалоги, способы развития действия...» [39, с. 101].

М. Метерлинк считал, что «эмпирическая реальность является лишь отблеском неведомой истины, которая иногда приоткрывается человеку посредством некоего мистического озарения» [39,с.102]. То есть «мистическое озарение» можно постичь только находясь в молчании и спокойствии, когда «внутреннее «Я» обращено к духовной сфере бытия»

[39, с.102]. Такие минуты драматург считает самыми ценными и сокровенными в жизни: «Людам следует овладеть искусством молчания, научиться вступать в «неслышный», внутренний диалог друг с другом» [21, с. 300] — полагал драматург.

М. Метерлинк в своей эстетической концепции выделил два типа молчания: ложное и истинное. Ложным он считает «бездеятельное», «спящее молчание», являющееся отражением сна, дышащее смертью, и которое разобщает души людей. А истинное «окружает нас со всех сторон, оно— основание нашей внутренней жизни» [22, с. 360], потому что это и есть счастье, свобода души.

Для драматурга «истинное» молчание— это бесконечный философско-этический символ, в котором запрятана основа бытия. Истинная жизнь— это и есть то самое молчание, и «кроме молчания, ничто никогда не будет значительно. Эта истина— наша собственная истина о смерти, судьбе и любви; мы могли провидеть ее только в молчании» [20, с. 392].

Драматург отвергал «театр идей», считая, что обсуждение нравственных проблем на сцене не приведут к просветлению человеческих душ. Он ввел драматургический принцип «двойного диалога», где изображен не естественный диалог, а диалог души, диалог таинственной и красивой поэзии, который передает неуловимый порыв человеческой души. Т.е. М. Метерлинк освобождает театр от активного действия, заполняя его всеми чувствами, особенно «шестым чувством», чувством духовной интуиции.

Также особенностью «театра молчания» является состояние бездействия героев— ожидания. Автор использует эту сюжетную концепцию ожидания для отражения духовного содержания героев, для того, чтобы показать их духовное пробуждение («Непрошенная», «Там, внутри», «Слепые»).

Символы в пьесах М. Метерлинка ограничены, как и ограничены места действий, писатель использует «романтическое» пространство условно, а точной характеристики пейзажа драматург не раскрывает. «Метерлинк словно призывает вслушиваться и вглядываться в немногие вещи, если и не всегда окружающие человека в реальном мире, то издавна живущие в поэзии» [37, стр. 186].

Все творчество бельгийского писателя пронизано таинственной символикой, наполненной тишиной, недосказанностью и мистикой. Эстетическая концепция «театра молчания» в драматургии М. Метерлинка становится важнейшей категорией, через которую постигается духовного бытия, «внутреннее Я».

И. Д. Шкунаева отмечает в своей работе то, что в творчестве Метерлинка слова выступают как форма ожидания, как защита от молчания [40].

В. И. Максимова, исследователь символистского французского театра, отмечает, что молчание становится «важнейшим конструктивным элементом драм Метерлинка» [19, с.11] и во многом определяет их поэтику.

Итак, символизм М. Метерлинка включает в себе, прежде всего, идейный характер, а его пьесы «являются произведениями на программные символистские темы», надо сказать, Метерлинком первые в театре рубежа веков найденные и сформулированные, чем последовательной реализацией именно символистской поэтики» [37, стр. 192]. Бельгийский драматург создал «театр молчания», который настраивал читателей на особое эмоциональное состояние, где молчание в драме превращается в момент предельной экспрессии глубокого лиризма [37]. М. Метерлинк со своим мистическим видением мира внес элементы новой театральности, но эта театральность как бы на грани собственно символизма и романтизма (особенно в «Монне Ванне», «Синей птице»))»

[37, стр.192]. В ранних пьесах «театра смерти» драматург практически исчерпывает возможности символа на сцене, уже прибегая в более позднем творчестве к аллегориям на символистские темы. Пиком творчества М. Метерлинка становится символистская драма «Синяя птица», написанная в 1908 году, в которой заключается «синтез его философско-нравственных исканий» [9]. «Синяя птица» — это сказка, облеченная в драматургическую форму, в которой бельгийский писатель пересматривает концепцию «театра молчания», возведя на первый план виталистическое мировоззрение.

1.2. Своеобразие поэтики пьес «Слепые» и «Там, внутри».

Пьеса «Слепые», опубликованная в 1890 году, является ярчайшим классическим примером символистской драматургии М. Метерлинка.

Рассмотрим поэтику заглавия пьесы, поскольку она играет важную роль в понимании драмы. В названии «Слепые» драматург обозначает уже не просто главных действующих героев, а закладывает глубокую и таинственную символику, которая на протяжении всей драмы будет держать читателя в эмоциональной напряженности ожидания. Название пьесы имеет двоякую подоплеку: слепота в прямом значении этого слова, т.е. физическая, и слепота духовная. С другой стороны, название можно рассмотреть в аллегорическом смысле: драматург закладывает духовную слепоту всего человечества.

Перейдем к системе персонажей. На сцене двенадцать главных героев, не считая священника и младенца. Драматург не случайно на сцену вводит двенадцать незрячих слепых: он уподобляет их двенадцати апостолам, которые ждут своего священника, олицетворяющего Иисуса Христа. Священник является для слепых опорой и верой, без которого главные герои не способны предпринять какое-либо самостоятельное решение.

Проанализируем первую ремарку, описывающую обстановку, в которой находятся главные герои. Перед читателем открывается «первобытный северный лес» под «звездным небом», «окутанный ночным мраком» [25], который находится на острове, и среди этого мрака находится мертвый герой- священник-пастырь, который вывел на прогулку слепых. Драматург подробно описывает мертвенность старого священника: его восковая желтизна, запрокинутая голова, синие полураскрытые губы, немые глаза, которые «уже не смотрят по сю, видимую сторону вечности, они словно налились кровью от неисчислимых, незабываемых мук и слез» [25], а его лицо «светлее и неподвижнее всего, что его окружает в чутком безмолвии угрюмого леса» [25].

По правую и левую стороны от мертвого священника располагаются слепые, которые ожидают пастыря-поводыря. Они не подозревают, что среди них находится труп священника: «Почти все они, поставив локти на колени и закрыв лицо руками, чего-то ждут; должно быть, они давно уже отвыкли от ненужных жестов и не поворачивают голов на неясные тревожные звуки» [25]. Стоит подчеркнуть важный мотив ожидания, который проходит через всю драму.

Нужно обратить внимание на некоторые важные детали, которые несут в себе символический характер: «кладбищенские деревья - тисы, плакучие ивы, кипарисы» [25], а рядом с мертвым священником цветут высокие асфодели, которые символизируют загробную жизнь, смерть и скорбь. Асфодель— цветок мертвых душ и цветок теней.

Драматург отмечает такую деталь: на сцене «необычайно темно, несмотря на лунный свет, который кое-где пытается хотя бы на мгновение пробиться сквозь листву и прорезать мрак» [25]. Исходя из этого, можно сказать, что даже свет не способен пробить мрак.

Итак, в начале пьесы на сцене предстают двенадцать слепых, олицетворяющих апостолов, и мертвый священник, который являет собой Иисуса Христа. Важно отметить расположение героев на сцене: мертвый священник находится в центре сцены, а по бокам расположены слепые. Ассоциативно возникает картина «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Однако среди слепых есть один зрячий персонаж, младенец слепой помешанной, который не включен в действующие лица.

Если углубиться в символику пространства, то главные герои находятся на острове, окруженном океаном, то есть они находятся в некоем «замкнутом кольце», из которого нет выхода. Северный лес, в котором находятся герои, заполнен мраком и чернотой, несмотря на наличие звездного неба. Эти детали сужают пространственную композицию, акцентируя внимания на главных героях, закрывая их от внешнего мира.

Временная категория в построении композиции драматургом также сужается: действие в драме начинается ночью и проходит несколько часов. Рассматривая семантику времени, стоит отметить, что автор разворачивает действие в ночное время, символизирующее какую-то неопределенность. Эта неопределенность времени усиливается за счет слепых героев, которые не способны определить в каком временном промежутке они находятся, не отличая полночь от полудня.

Если рассматривать семантику цвета, то, как мы уже писали выше, на сцене преобладают темные цвета: черный, восковой, желтый. Однако в этом мраке контрастно выбивается образ священника, лицо которого «светлее и неподвижнее всего, что его окружает в чутком безмолвии угрюмого леса». Т.е. уже в начале драмы на сцене контрастно выступает лесная тьма и светлое лицо мертвого священника, а из этого уже вытекает некая противоречивость образа священника. И не случайно принято считать, что в пьесе именно двенадцать действующих лиц, потому что

мертвый священник уже не являет собой никакое действие, но является неким «катализатором» для последующего внутреннего развития действия.

Перейдем к рассмотрению сюжетостроения. Исходя из принципа «театра молчания» или по-другому «статического театра», мы понимаем, что в драме «Слепые» заложена не традиционная форма сюжетного строения, а новая форма драмы, некая статика, в которую автор закладывает категорию «молчания». Драма не делится на действия и явления: после списка действующих лиц сразу идет небольшая ремарка, описывающая место, время действия и кратко характеризуя персонажей, а после этого разворачивается уже диалог. Если рассматривать структурные элементы сюжета, то в драме выдержаны экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация. Развязка же отсутствует, финал остается открытым.

Экспозиция, как мы уже рассмотрели, заключается в первоначальной небольшой ремарке, которая характеризует пространство, время и персонажей. Завязкой является смерть священника, которая также заключена в начальной ремарке. Смерть священника, как мы уже отметили, является «катализатором» развития действия внутренней жизни слепых. Кульминационной символической точкой заканчивается драма: «Молчание. Затем отчаянный крик ребенка» [25]. Драматург заканчивает свою драму на наивысшей эмоциональной напряженной точке, оставляя финал «молчаливо» открытым.

Немаловажную роль играет мотивный анализ драмы «Слепые». Стоит отметить, что драма находится в статическом положении, но это только внешняя неподвижность, за которой прячется движение внутреннее. Именно мотив ожидания развивает внутренний сюжет персонажей: герои ждут своего поводыря, так как без него они не могут ступить ни шагу, они беззащитно слепы, и вера в своего проводника— это

единственный способ выжить, то есть они абсолютно зависимы и несамостоятельны. Постоянно повторяется героями слова «ожидание», «ждать», «подождем». Они на протяжении всей драмы постоянно спрашивают друг у друга, куда ушел священник, зачем он ушел, что он сказал на прощанье. И с каждым вопросом ожидание усиливается страхом героев за свою жизнь, их пугает неизвестность. Они боятся каждого шороха, рокота прибоя, взмаха крыльев. Поэтому можно говорить о страхе, как еще об одном мотиве. Также мотив неизвестности, который мучает персонажей: они не знают, где они, не знают, сколько времени, не знают, как вернуться домой. Перечисленные мотивы развивают внутреннее молчание главных персонажей, создавая сюжетную линию.

Категория молчания сквозит в каждой строке: речь слепых обрывочна, много пауз, многоточий, персонажи порой говорят о своем, не слыша друг друга, и находясь в своем внутреннем одиноком молчании. Во время долгого ожидания, вместо попытки выбраться из леса, они ведут разговоры о ненужных пустых мелочах, задавая бессмысленные вопросы. Но сквозь эти разговоры можно уловить их внутренние переживания, их мироощущение: «он очень стар— он не успеет нас исцелить», «я вижу только, когда сплю», «я предпочитаю не выходить из приюта» [25]. Также, в воспоминаниях героев возникают проблески прошлой жизни: «...я видела солнце, воду, огонь, горы, лица, необыкновенные цветы... Однажды я смотрела на снег с высокой горы... Я начинала различать тех, кто будет несчастен...» [25]. Лес, в котором находятся герои, также усиливает молчание редкими шорохами, шелестами и рокотами моря.

Переходя к анализу конфликта, стоит сказать, что герои делятся на слепорожденных, которые никогда не видели мира, и людей, потерявших зрение. Все герои не способны к созерцанию мира, они полностью поглощены внутренним «мраком слепоты», но есть проблески душевной жизни у старых слепых. Однако из всех героев выделяется самая юная

слепая, способная чувствовать мир красоты, мир природы, и у которой есть воспоминания. Фрагмент, который ярко передает контраст между юной слепой и остальными персонажами:

«Юная слепая. Чувствую запах цветов вокруг нас...

Первый слепорожденный. Я лишь чувствую запах земли!

Юная слепая: Есть цветы, есть цветы возле нас!

Второй слепорожденный. Я лишь чувствую запах земли!» [25].

Данный фрагмент показывает нам, насколько юная слепая чутко и ярко воспринимает окружающий мир, наслаждается красотой, которую не способна увидеть, но способна почувствовать.

Все остальные герои вместе с потерей зрения утрачивают смысл жизни: «Напрасно мы касаемся друг друга руками— глаза знают больше чем руки», «Для того чтобы любить, нужно видеть» [25]. Такова позиция многих слепых: их жизнь бессмысленна и пуста без зрения, их глаза «мертвы», они полностью погружены в дремоту жизни, и только смерть священника становится для них роковым событием. В юной слепой нет страха перед неизвестностью, именно она подносит ребенка к тому месту, где таится нечто или некто. Она символизирует собой надежду, и к ней тянутся все герои, так как в ней таится искра жизни: «Мои веки сомкнуты, но я чувствую, что глаза мои живы».

Таким образом, конфликт состоит во внутреннем бездействии главных персонажей, неспособности находиться и существовать в этом мире.

Слепые— это люди, которые потеряли смыслы и ориентиры, надежду и любовь, а, потеряв священника, они утратили веру и опору в своей жизни. До этого происшествия, случившегося в лесу, их жизнь, можно предположить, протекала в обыденном молчании, привычном для них, но смерть священника, символизирующего веру, становится для них роковым

трагическим событием, которая обнажила их физическую и духовную беспомощность.

Рассмотрев художественные особенности пьесы «Слепые», мы попытались проанализировать категорию молчания, которая раскрывается через мотив ожидания, разворачивая внутреннюю сюжетную линию пьесы. Именно в молчании М. Метерлинк отражает внутреннее пробуждение главных персонажей.

Рассмотрим особенности художественного мира в пьесе «Там, внутри», опубликованной в 1894 году.

Проанализируем поэтику заглавия. М. Метерлинк снова «играет» с семантикой слова, создавая неоднозначное понимание драмы. С одной стороны «внутри»— это пространство дома, которое видят герои с улицы из окна, а с другой стороны «внутри»— это внутренний сокровенный мир души героев, находящихся внутри этого дома. Поэтому можно сказать о том, что «внутри»— это есть внутренняя и внешняя стороны жизни людей.

Рассматривая систему персонажей, стоит отметить, что действующие лица поделены на героев, находящихся в саду, и героев, находящихся внутри этого дома, при этом говорящие персонажи действуют только в саду, а герои дома, играют бессловесную, нейтральную роль. Т.е. мы видим сцену глазами героев, находящихся в саду, а они являются наблюдателями семейной жизни в доме.

Рассмотрим первую ремарку, характеризующую обстановку дома: в глубине сада находится дом, окна которого освещены светом, «довольно явственно видно семью, сидящую при лампе». Отец около камина, мать «смотрит в пустоту», держа в руках дремлющего ребенка, дочери «вышивают, мечтают и улыбаются в тишине комнаты» [25]. Перед нами обычная домашняя семейная обстановка, наполненная спокойствием, тишиной и уютом, кажется, что ничего не предвещает страшного. Мы

отметили одну важную деталь в ремарке: «Когда кто-нибудь встает, ходит или шевелится, то благодаря расстоянию, свету лампы, и неотчетливо видным оконным стеклам величественные, медлительные, скупые движения человека кажутся бесплотными» [25]. Этой деталью автор подчеркивает некую бестелесность, прозрачность героев, создавая размытые образы людей. Возможно, этим автор хотел подчеркнуть не внешнюю обстановку дома, а внутреннее спокойствие и уединение семьи.

Пространство поделено на две части: первая часть— это сад, внешняя сторона, где находятся старик и незнакомец, которым поручено сообщить трагическую новость о смерти девушки-утопленницы, и которые не могут решиться зайти во «внутрь», и вторая часть— это дом, в котором протекает спокойная мирная жизнь семьи, еще не знающая о трагедии.

За счет пространственного деления драмы, усиливается трагизм повседневности: с одной стороны, внешне мы видим абсолютно счастливую семью в доме, «им кажется, что они в безопасности», с другой стороны, глазами людей из сада, знающих о трагедии, мы смотрим на семью в другом ракурсе восприятия: «Они спокойны за свою маленькую жизнь и не подозревают, что другим известно о ней гораздо больше; не подозревают, что я... держу, как большую птицу, все их маленькое счастье в своих старых руках, которые я не смею разжать» [25].

Также, можно говорить о том, что дом— это символ внутреннего сокровенного мира души людей, и за внешней повседневностью спрятана глубочайшая тайна движений внутри каждого человека. Драматург показывает не просто существование человека, но стремится сделать это существование видимым, значимым.

Драма разворачивается в течение двух или трех часов, однако действие тянется долго, так как его растягивает молчаливость героев в саду, их нерешительность войти «внутрь». Действие происходит вечером, и поэтому на сцене это создает еще более контрастный эффект: внимание

акцентируется на окна освещенные светом, в котором мелькают люди, а вокруг стоит обволакивающая темнота, символизируя собой неизвестность.

Перейдем к сюжетной линии драмы. Пьеса «Там, внутри», как и пьеса «Слепые», представляет собой внешнюю сюжетную неподвижность: смерть девушки уже известна в самом начале драмы, и все действие построено на диалоге героев, которые находятся в саду в ожидании вхождения «внутри» дома.

Экспозиция обозначена в первой ремарке, где дана небольшая, но емкая характеристика домашней обстановки. Развитием внутреннего действия можно обозначить диалог незнакомца, старика и других пришедших в сад героев, которые рассуждают о том, как стоит сообщить трагическую новость семье. Кульминационной символической точкой заканчивается драма: глазами героев из сада наблюдается молчаливая сцена в доме с известием смерти их дочери, и после того, когда все выбегают из дома, «посреди пустой комнаты, в кресле, ребенок по-прежнему спит сладким сном. Молчание... Ребенок не проснулся!» [25]. Снова в пьесе ребенок завершает драматическое действие. Если в «Слепых» драма заканчивается «отчаянным криком ребенка», символизирующим неизвестность и страх, то в пьесе «Там, внутри» трагедия, постигшая мир взрослых, не касается ребенка, он остается в бессознательном, нетронутым мире души.

Перейдем к рассмотрению мотивного анализа драмы «Там, внутри». Главным сюжетобразующим мотивом является мотив ожидания. Старик, его внуки и незнакомец находятся в саду, наблюдая за семьей в окно, и старик должен сообщить трагическую новость, но он боится зайти «внутри», боится разрушить семейную идиллию, он всячески оттягивает время, думая о том, как облегчить страдание людей: «Если я войду один, мне придется заговорить сейчас же; они узнают все сразу, и я уже ничего

не смогу прибавить, а я боюсь молчания, которое следует за последними словами, возвещающими несчастье» [25]. Молчание вызывает у героя страх, так как из-за нескольких слов молчание способно приобрести абсолютно другой характер, молчание станет символом, предвещающим трагедию, а до этого в доме молчание- это спокойствие и уют. Т.е. символика молчания может резко приобретать абсолютно противоположное значение.

Категория «молчания» имеет важнейшую роль в драме. Старик с незнакомцем в саду начинает рассуждать о том, что в душе каждого человека есть свое молчание, и что никто не способен зайти «внутри» чужого мира: «В душу не заглянешь, как в эту комнату. Скрытные натуры все таковы... Они говорят о самых обыкновенных вещах... Месяцами живешь рядом с тем, кто уже не принадлежит этому миру и чья душа не в силах более покоряться; ему отвечают, не подумав, а видите, к чему это ведет... У них вид неподвижных кукол, а между тем сколько событий совершается в их душах!» [25]. Старик говорит о молчании, как о внутреннем непостижимом мире души, которое всегда будет тайной для всех окружающих, молчание даже не подвластно самому себе: «Они сами не знают, что они такое...» [25] .

Молчание происходит как внутри дома, так и в саду. Использование ремарок, в которых постоянно подчеркивается «молчание», при этом это молчание усиливается неподвижностью и затаенностью персонажей в саду: они шепчутся, боятся, что их заметят из окна, боятся лишний раз пошевелинуться, они боятся нарушить счастливый мир этого дома. Но старик осознает, что это всего лишь стены, что внутренний мир человека настолько обнажен и наивен, что никакие стены не способны защитить душевный покой: «Слишком велико их доверие к этому миру... Они думают, что ничего не может случиться, раз они заперли двери. Они не

знают, что в душах всегда происходит нечто и что мир не кончается у дверей дома...» [25].

Ведущими героями являются, как мы уже отметили, старик и незнакомец. Через призму их переживаний отражается философская проблематика трагического и непредсказуемого. Тема смерти становится для драматурга ключом для постижения внутреннего мира людей. Философский смысл пьесы заключается именно в словах старика: «До сих пор я не знал что в жизни столько печального и что она так страшна для тех, кто ее созерцает... И если бы даже ничего не произошло, я бы все-так испытывал ужас, глядя, как они спокойны...» [25].

В пьесе драматург продолжает развивать конфликт внутренней и внешней жизни, конфликт сознательного и бессознательного, где человек остается непостижимой тайной: «Мы не знаем, как далеко простирается человеческая душа...» [25].

Таким образом, рассмотрев художественный мир пьесы «Там, внутри», можно отметить, что внутренняя трагедия души разворачивается через призму категории «молчания», и с помощью приемов символики драматург развивает философскую идею драмы.

На примере ранних пьес М. Метерлинка «Слепые» и «Там, внутри» нами был проделан подробный анализ, рассмотрен процесс формирования «Новой драмы» рубежа XIX-XX веков. Для достижения поставленных целей выявить художественные особенности и определить специфику жанра в пьесах М. Метерлинка были рассмотрены такие элементы, как поэтика заглавия, сюжетостроение, система образов, конфликт, хронотоп, сюжетобразующие мотивы.

Мы углубились в эстетику символизма, рассматривая «категорию молчания» как особый элемент драматургии М. Метерлинка. В обеих пьесах молчание является «важнейшим конструктивным элементом» [8]. Обе пьесы являются одноактными, в которых происходит сужение

времени и пространства, а сюжетообразующим мотивом является мотив ожидания, который разворачивает внутреннюю сюжетную линию. Было отмечено, что в обеих пьесах внутренний сюжет, завуалированный символикой молчания, развивается на фоне бездействия и внешней неподвижности. Драматург через призму мировосприятия героев отражает философскую проблематику трагического и непостижимого, а тема смерти становится главным ключом для постижения духовного мира людей. В пьесах представлен конфликт внутренней и внешней жизни, конфликт сознательного и бессознательного, при этом пьесы наполнены таинственной символикой, молчаливостью, недосказанностью и мистической поэтикой.

Таким образом, нами были выделены наиболее важные художественные принципы, способствовавшие формированию оригинальной поэтики «театра молчания» в драматургии Метерлинка на этапе его раннего творчества.

Глава 2. Постигание поэтики «театра молчания» М. Метерлинка в профильных классах.

2.1. Особенности поэтики пьес «Смерть Тентажиля» и «Чудо святого Антония».

Рассмотрим особенности художественного мира в пьесе «Смерть Тентажиля», опубликованной в 1894 году.

Начнем с поэтики заглавия пьесы. В название автор закладывает семантику смерти, которая в дальнейшем будет прослеживаться в сюжете, и знакомит читателей с главным героем по имени Тентажилль. М. Метерлинк уже в начале пьесы подготавливает читателей к трагическому концу главного героя.

Перейдем к системе персонажей. Главными героями является мальчик Тентажилль, его две сестры, Игрэн и Белланжер, их старый слуга Агловаль и три служанки Королевы. Однако на сцене есть еще один внесценический персонаж— это сама Королева, живущая в замке, о которой говорят, которую боятся, но которую никто никогда не видел. Героев можно поделить на два полюса: мальчик Тентажилль и его сестры, прячущиеся от злой Королевы и второй полюс— это некое таинственное «темное царство» [10], представителями которого являются Королева и ее три служанки. Стоит отметить, что автор уже в списке действующих лиц прописывает «Королеву» с заглавной буквы, закладывая в нее особый символ, который мы рассмотрим далее.

В отличие от двух рассмотренных выше нами пьес в этой драме отсутствует подробная ремарка, описывающая обстановку. Автором дается только небольшое замечание: «на холме, высоко над замком» [25]. Однако, подробную обстановку мы видим глазами Игрэн и Тентажиля, которые предстают в начале пьесы, стоящие на холме: остров, на котором «чернее здешних сумерек» стоит «в глубине долины» замок.

Рассмотрим пространство драматического произведения. Как и в пьесе «Слепые», М. Метерлинк помещает своих персонажей на остров, окруженный морем, то есть опять автор помещает своих персонажей в «замкнутое кольцо», из которого нет выхода, он их словно изолирует от всего мира, концентрируя все внимание только на этом небольшом «клочке» земли. Однако на самом острове нам показано не одно конкретное место, как в пьесе «Слепые», где действие разворачивается только в лесу, в статичном положении, а в нескольких разных местах: в первом акте мы видим героев, возвышающихся на холме, во втором и третьем актах действия разворачиваются в комнате замка, в четвертом— в коридоре перед комнатой, а в пятом завершающем акте все происходит перед «большой железной дверью под сумрачными сводами» замка.

Временная категория в построении композиции драматургом снова сужается: действия происходят примерно около одного дня, в ночное время суток. Как мы указывали выше, ночь в драматургии М. Метерлинк играет особую роль: именно ночью совершаются таинственные и страшные движения человеческой души.

Более подробно рассмотрим пейзаж в первом акте, так как драматург, в отличие от остальных выше рассмотренных нами пьесах, в этой драме уделяет особое внимание описанию природы, которую мы видим сквозь призму диалогов главных персонажей. Именно глазами Игрэн мы видим предстает мрачная природа острова, и эта природа является живым страшным существом: «деревья плачут в темноте», «луна все медлит и застыла за тополями, которые душат дворец», «мертвые деревья, отравляющие горизонт» [25], трава, которая не растет, плачущие деревья, черная низина. Большое количество олицетворений не столько оживляет природу, сколько делает ее зловещей и смертоносной.

Рассмотрев семантику цвета в драме, мы отметили, что основным цветом является черный, при этом этот цвет неоднократно обозначается

как Тентажилем, так и Игрэн. Например, при первой встрече на холме Тентажилль спрашивает сестру:

Тентажилль. Что-то черное вдали, Игрэн?

Игрэн. Да, черное. Чернее здешних сумерек... Но это наш дом... [25].

Как мы отметили выше, действия происходят в темное время суток, а герои находятся в доме, где «коридоры без окон». Драматург постоянно акцентируем внимание на тени, а персонажи постоянно говорят о темноте: «почему так темно?», «я ничего не вижу», «темнота вокруг».

Перейдем к рассмотрению сюжетостроения. В отличие от пьес «Слепые» и «Там, внутри», которые являются одноактными небольшими пьесами с статическим сюжетом, пьеса «Смерть Тентажиля» уже имеет более динамическую структуру. Драма состоит из пяти актов, и нужно отметить, что М. Метерлинк расширяет сюжетное пространство: действие происходит не в одном конкретном месте, а в нескольких местах в определенной последовательности. Рассмотрев структурные элементы сюжета, в драматическом произведении выдержаны экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация.

Экспозиция заключается в первом акте, когда перед читателями предстают на холме Тентажилль и Игрэн, и именно их глазами мы видим, в каком пространстве они находятся. Завязкой является ожидание сестрами, братом и их слугой прихода служанок Королевы за Тентажилем. Развитие действия происходит во время прихода служанок ночью в комнату спавших сестер, которые отбирают у них маленького брата. Исходя из поэтики заглавия, мы понимаем, какой кульминационной символической точкой заканчивается драма: смертью мальчика Тентажиля и рыданиями Игрэн.

Перейдем к рассмотрению мотивного анализа. Драматург снова использует мотив ожидания, который прослеживается на протяжении всей пьесы и держит читателя в волнительном напряжении: герои сидят в

комнате, прислушиваются к шорохам и звукам, волнительно ожидая прихода чего-то страшного.

Если в предыдущих пьесах мотив ожидания развивал только внутренний сюжет персонажей, то здесь мотив ожидания в результате приводит к внешнему разворачиванию действия: похищение Тентажиля, побег из комнаты, поиск похищенного брата. Горизонты пространства в драматическом произведении расширяются. Однако ведущими мотивами являются мотив страха и неизвестности, герои боятся всего, что их окружает, но больше всего они боятся прихода чего-то таинственно-грядущего и влекущего за собою смерть. Данный фрагмент демонстрирует нам, насколько неизвестность наполняет героев чувством страха и неизбежности:

Молчание. Все прислушиваются.

Белланжер. Я слышу... Их много...

Игрэн. Много? Сколько?..

Белланжер. Не знаю... Их и слышно, и не слышно... Они не ходят... они приближаются... Они... трогали дверь...

Игрэн. — Судорожно сжимая в объятиях Тентажиля — Тентажилль! Тентажилль! [25].

Еще одним важным мотивом является мотив слепоты: «Мы с сестрой бродим по этому острову, словно слепые, с самого рождения, и боимся понимать, что происходит на самом деле» [25]. Герои, живущие на этом острове, будто марионетки, скованные чей-то властью, которая держит их в страхе и не дает возможности видеть мир своими глазами, и поэтому они чувствуют свою слепоту и неспособность понимать мир.

Перейдем к рассмотрению категории молчания. В начале первого акта, рассказывая об острове, Игрэн говорит Тентажиллю такие слова: Мы, наконец, одни... Может быть, одни, здесь всегда нужно быть осторожным. Здесь выследят приближение даже самого скромного счастья. Я сказала

себе однажды, даже Господу было не слышно — так тихо и глубоко в душе, я сказала себе, что я становлюсь счастливей... И что же... Этого было довольно, и вскоре наш старый отец умер, а оба брата исчезли, и ни одна живая душа не знала куда... [25]. Анализируя этот фрагмент, мы отметили, что на острове хранится настолько глубокое молчание, обладающее страшной силой, что даже мысли Игрэн, которые были произнесены «тихо и глубоко в душе» были услышаны темными мистическими силами этого острова. Тишина усиливается в драме настолько глубоко, «что если яблоко, налившись соком, падало в саду, все бежали к окнам смотреть», и слышно биение сердце главного героя, слышны отдаленные «придушенные» за дверью голоса [24]. Молчание в данной пьесе находится во власти темных сил, т.е. во власти Королевы, олицетворяющей собой зло и имеющей страшную силу. Молчание— это некая ловушка, в которую попали главные герои Тентажилль, Игрэн и Белланжер: тихо сказав о малейшем счастье, они обрекают себя на несчастье. Молчание подавляет главных героев, не давая им выразить друг другу своих чувств, передать свою любовь, поэтому они говорят загадками, тихо, шепотом, боясь проронить лишнее слово.

Перейдем к рассмотрению конфликта драмы. Как мы выше уже отметили, персонажи поделены на положительных и отрицательных героев. Положительными главными героями являются Тентажилль, его сестры Игрэн и Белланжер и их старый друг-слуга Агловаль, которые стремятся спасти маленького мальчика от злой Королевы. Отрицательными героями являются злая Королева и ее три служанки, при этом стоит еще раз отметить, что в списке персонажей Королева упоминается косвенным образом: три служанки Королевы. То есть Королева является внесценическим персонажем, который не выходит на сцену, но читатели всегда чувствуют ее присутствие. Как мы уже отметили, злая старая Королева живет в полуразвалившемся старом замке

со своими служанками. Именно по ее воле привозят на остров маленького мальчика Тентажиля, и никто не знает, зачем был дан этот приказ, вероятно, Королева боялась потерять свою власть, свой трон, и поэтому приказала привезти на остров своего внука-преемника Тентажиля. Сестры Тентажиля и сам мальчик предчувствуют что-то страшное, испытывая тревогу, и сам остров, будто предчувствуя грядущую опасность, наполняется мрачными красками: «по морю ходит черный ветер, в старой башне зажегся свет, маленькому Тентажилю нездоровится, старшую сестру Игрёну мучают предчувствия...» [11], «они всегда догадываются, но не понимают» [25]. По мнению М. Метерлинка, «предчувствия, как и молчание, вестники иных миров, они одни истинны» [11]. Поэтому предчувствие Игрёны не обманывает ее, она чутка и восприимчива, и интуиция подсказала ей, что злая Королева хочет отнять жизнь у ее маленького брата Тентажиля, и поэтому сестры решают закрыть все двери на засовы, чтобы уберечь Тентажиля, а Агловаль берет в руки шпагу в случае защиты своих ближних друзей. «Приходится жить в ожидании неожиданного... и надо действовать так, будто на что-то надеешься» [11]. Однако призыв к действию звучит здесь у Метерлинка как вопль отчаяния, а не клич борьбы. «Будто на что-то надеешься», — говорит о неизбежности поражения, об обреченности борьбы с роком [11]. Поэтому, стоит отметить, что в пьесе уже заранее прочитывается неизбежность смерти и «фатальная предрешенность бытия», читатель уже заранее знает, предчувствует, чем закончится сюжетная линия.

Стоит отдельно рассмотреть образ злой Королевы. Драматург не случайно пишет это слово с заглавной буквы: в этот образ автором вложен символический смысл. Образ Королевы можно рассмотреть с двух точек зрения, с одной стороны, Королева — это символ смерти, который «подавляет души героев, словно могильный камень, и никто не осмеливается его сбросить». с другой стороны, Королева — это символ

властолюбия, жестокости, деспотизма и несправедливости. Поэтому ее соперниками были, брат с сестрами, олицетворяющими любовь и бунт, так как они стремились противостоять ее власти и жестокости. Важно отметить такую деталь: сестры не называют ее Королевой, не называют имен ее других людей из ее окружения, имен служанок, они используют всегда только местоимение «они», будто боясь, что произнесенные имена обрушат на них страшную беду. Так, например, при первой встрече брата и сестры их диалог наполнен недосказанностью и таинственностью:

Игрэн. Но почему *она* так повелела?.. Я знаю, *они* говорили о многом...

Тентажилль. Сестра, я не слышал ни слова.

Игрэн. Но *они* говорили между собой, ты не слышал о чем?

Тентажилль. *Они* говорили шепотом, сестра.

Игрэн. Шепотом?

Тентажилль. Шепотом, сестра. Или смотрели на меня.

Игрэн. Но *они* говорили о королеве? [25].

В данном фрагменте мы отметили частое употребление в их диалоге местоимения «они», который усиливает таинственную недосказанность, давая понять читателям, что за местоимением «они» скрывается нечто страшное.

Нужно отметить, что образ Королевы является не столь мистическим, сколько сказочным образом: злая, одинокая, старая Королева, живущая в полуразрушенном мрачном замке на острове, желающая отнять у сестры маленьком мальчика. В предыдущих рассмотренных нами пьесах М. Метерлинка заполняет пространство своих драматических произведений мистической и символической поэтикой, однако, в пьесе «Смерть Тентажиля» автор вкладывает новый смысл, где сказочная ситуация расшифровывает мистическую тайну, и поэтому действие из сферы мистически-символического переходит в сказочно-

романтическую сферу [15]. Поэтому перед нами предстает типичный сказочный герой в образе злой Королевы-старухи. Также, драматургом создается романтическое пространство: остров в лунном сиянии, режущее вокруг море и стонущие беспокойные деревья, возвышающийся посреди острова мрачный замок, давно разрушавшийся, и только одну мрачную башню не тронуло время, которая накрывает своей тенью весь замок [11].

В начале 90-х годов М. Метерлинк пересматривает символистскую концепцию. Драматург пишет, что ему показалось «честным и разумным сбросить смерть с трона» и на этот трон «поднять любви, мудрости и счастья» [15]. Поэтому нами был рассмотрен образ главной героини пьесы, сестры Игрэн. Именно образу Игрэн драматург уделяет самое большое место в данном произведении, поскольку в образе Игрэн драматургом выводится на первый план не тема смерти, которую мы проследили в пьесах «Слепые» и «Там, внутри», а тема любви. Именно образ Игрэн отражает в себе воплощение любви: именно она встречает Тентажиля, волнуется за него, всегда держит его в своих объятиях, боясь выпустить его из рук, предчувствует грядущую трагедию, и только единственная Игрэн, не боясь власти Королевы, бежит по следам служанок, укравших Тентажиля. В образе Игрэн воплощается динамический диапазон сильных чувств по отношению к брату Тентажилю. На протяжении всей драмы Игрэн сжимает в свои объятия брата: «...сядь на колени... Теперь обними меня, обвей своими маленькими руками шею...», «обними меня, сильнее, еще, и еще, прежде чем мы уйдем... Ты не знаешь, как любят...» [25]. Она постоянно просит его сидеть на ее коленях, обвивать руками ее шею, она будто боится потерять его: «обвей своими маленькими руками шею... Может быть, их не смогут разнять...». Страх потери любимого человека постоянно тревожит главную героиню и она постоянно находится в состоянии нервного напряжения. Не случайно К. Рагозина говорит, что пьеса «Смерть Тентажиля» — это сплав

театра молчания, театра ожидания и театра крика, так как в пьесе сестра Игрэн изображена драматургом в несколько истеричном образе [29]. Прилив нежности Игрэн к брату может резко сменяться криками, эмоциональными всплесками, обрамленными восклицательными знаками: « Я... не хочу больше жить в тени ее башни... Убирайтесь! Убирайтесь, вы оба, если боитесь. И оставьте меня... Я одна буду ждать...». Еще один яркий фрагмент, демонстрирующий эмоциональный накал страстей Игрэн, когда к ним в комнату пробираются чужие:

«В этот момент Тентажилль, внезапно выпрямившись, приходит в себя и испускает протяжный *крик* облегчения...

Игрэн. Тентажилль!

Все с удивлением смотрят друг на друга.

Белланжер. — Прислушивается у двери — Я ничего не слышу...

Игрэн. — Не помня себя от радости — *Тентажилль!.. Тентажилль!.. Видите, видите его глаза? Они синие!.. Поговори с нами!.. Обними нас!.. Обними нас, я прошу тебя!.. Еще!.. Еще!.. До самой глубины наших душ, Тентажилль!...*» [25].

Категория крика прослеживается на протяжении всей пьесы не только в образе Игрэн, но и в образе маленького Тентажиля: «Служанки бегут в *тишине*. В самом конце коридора Тентажилль, внезапно проснувшись, *кричит* в предсмертной тоске». Здесь драматургом ярко выражен контраст между молчанием и криком, тем самым усиливая драматический конфликт.

Таким образом, в пьесе «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка затрагивает теперь не только тему смерти, но и сталкивает ее с силой любви. Если в предыдущих пьесах героями двигал лишь страх смерти и неизвестности, то в данной пьесе героями движет страх потерять любимого человека. Любовь становится для М. Метерлинка важной

категорией, которая пытается противостоять смерти и злу. Таким образом, драматический конфликт состоит в столкновении любви и смерти.

Поэтическое своеобразие в пьесе «Чудо Святого Антония».

Последняя пьеса, которую мы рассмотрим— это сатирическая легенда в двух действиях «Чудо Святого Антония», относящаяся уже к более позднему творческому периоду М. Метерлинка, написанная в 1903 году, опубликованная в 1920 году.

В отличие от всех выше рассмотренных нами пьес в «Чуде Святого Антония» философский мистицизм отходит на второй план, а на первый план выступает остросоциальный конфликт.

Рассмотрим поэтику заглавия пьесы. В названии драматург уже знакомит нас с главным героем пьесы, Святым Антонием, который является конкретной исторической личностью. Святой Антоний Падуанский— католический святой, проповедник, один из известных францисканцев, живший в XIII веке в Падуе. Исходя из поэтики заглавия, мы понимаем, что пьеса содержит в себе мотив чуда в его религиозном значении.

Перейдем к рассмотрению системы персонажей. Перечень действующих лиц отличается большим количеством героев, главными из которых являются Святой Антоний, Виргиния, Густав и Ахилл. Святой Антоний и Виргиния противопоставлены остальным персонажам. Виргиния является единственной героиней, которая искренне поверила в сошедшего с небес Антония, единственная героиня, которая поверила в чудо.

Рассмотрим первую ремарку, описывающую обстановку, в которой находятся герои. «Действие происходит в наше время в маленьком провинциальном городке» [25]. Все происходит в большом буржуазном доме, при этом драматург неоднократно упоминает слово дверь: входная

дверь, стеклянная дверь, дверь направо и т.д. Этими деталями драматург подчеркивает просторное пространство дома. Также, в ремарке дается подробное описание внешности Виргинии, старой служанки, и пришедшего в дом Святого Антония. Подчеркивается бедность и простота этих героев: грубые деревянные башмаки на босу ногу, плохо сшитый, заношенный подрясник и т.д. Уже в ремарке нами отмечено противопоставление обширного пространства буржуазного дома и бедности двух описываемых нами героев.

Переходя к рассмотрению пространства драмы, мы отметили, что здесь пространство также замкнуто, так как действия происходят только в доме барыни Гортензии. Драматург использует типичное для драмы пространство дома.

Временная категория в построении композиции драматургом также как в предыдущих пьесах сужается: действия происходят в дневное время суток в течение нескольких часов.

Перейдем к рассмотрению сюжетостроения. В пьесе «Чудо Святого Антония» М. Метерлинк отходит от статического театра, как и в пьесе «Смерть Тентажиля», и делает структуру сюжета динамической. Автор берет за основу типичную фабулу: родственники съезжаются в дом усопшей богатой барыни Гортензии, где происходит богатое застолье. Драматическое произведение состоит из двух действий: в первом действии все происходит в передней, во втором действии все герои перемещаются в комнату умершей Гортензии. Рассмотрев структурные элементы сюжета, мы отметили, что в пьесе выдержаны экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка.

Экспозиция дана нам в первой ремарке, описывающей обстановку и главных персонажей. Завязкой является разговор Святого Антония с служанкой Гортензией, которая видит в нем не нищего, а настоящего Антония Падуанского. Развитие действие заключается в попытке Святого

Антония пройти в комнату усопшей Гортензии для того, чтобы совершить чудо, но препятствием становятся хозяева-родственники и гости этого дома, которые принимают его за нищего, пьяницу и попрошайку. Кульминацией точкой становится воскрешение старой Гортензии Святым Антонием, а развязкой становится окончательная смерть Гортензии. Заканчивается пьеса словами Густава, племянника Гортензии: По правде сказать, мы довольно жестоко поступили с бедным стариком. В сущности, он нам ничего плохого не сделал [25].

Перейдем к рассмотрению мотивного анализа. В данной пьесе главным мотивом является мотив чуда, мотив воскрешения. Данный мотив развенчивает проблему веры и безверия персонажей в чудо. Все герои настолько повязаны социальными примитивными условностями, что чудо становится для них чем-то смешным и безумным, чудо никак не соотносится с их картиной мира. Образ босого нищего никак не соотносится с святостью, по мнению героев, поэтому они принимают его за нищего и сумасшедшего попрошайку. В пьесе прослеживается мотив ожидания: Святой Антоний ожидает, когда его впустят в комнату усопшей, чтобы воскресить ее. Ожидание затягивается рядом определенных препятствий. Несмотря на то, что Виргиния впускает его и верит в его святость, искренне молясь и целуя край его одежды, она не торопится его впускать: «Нет, это не дело. Нужно подождать. Они еще за столом» [25]. Т.е. нельзя воскресить усопшую, так как будет прерван поминальный пир. Густав, Ахилл пытаются прогнать Антония, наказывая кучера Иосифа выпроводить его насильно, однако никто не может сдвинуть Святого Антония с места. Мотив ожидания прослеживается на протяжении всего первого действия.

Рассмотрим категорию молчания. Впервые молчание встречается во втором действии, когда Святой Антоний воскрешает Гортензию на глазах всех персонажей. Наступает «давящее молчание». Однако в драме

категория молчания выполняет еще одну новую функцию. Если в предыдущих пьесах категория молчания обнажает внутренний мир душ персонажей, пробуждая их ото сна, наполняет пространство мистицизмом и тайной, то здесь молчание имеет конкретную функцию. Молчание становится инструментом кары, наказания. Святой Антоний, услышав молитву Виргинии, спустился с небес, чтобы воскресить усопшую. Однако вместо слез радости и благодарности за воскрешение она смотрит на Святого Антония «с презрением и гневом; сердито и резко», сказав «Это еще что за тип? Кто пустил ко мне в комнату нищего? Все ковры запачкал... Вон, вон!» [25]. Святой Антоний, властно протянув руку, говорит «Молчи!» и Гортензия, теряя дар речи, замолкает навсегда. Таким образом, М. Метерлинк наполняет категорию молчания новыми смыслами.

Перейдем к рассмотрению конфликта драмы. Как мы уже выше упомянули, пьеса является остросоциальной. В начальной ремарке нами был отмечен контраст: богатство и простор дома и бедность Святого Антония и Виргинии. Все съехавшиеся в буржуазный дом знатные, состоятельные родственники устроили богатое застолье в память об усопшей хозяйке, однако речь заходит не о самой Гортензии, никто даже не вспоминает о ней, а все говорят только о еде:

Св. Антоний. Я пришел воскресить ее.

Густав. Но вы понимаете, что сейчас не время. Рябчики остынут, гости ждут, и нам всем не до смеха [25].

В таком обществе царит культ еды, а смерть человека— это всего лишь повод устроить роскошное застолье. Прерванное застолье вызывает у гостей недовольство и раздражительность, и драматург иронично обрисовывает картину через ремарку: «На пороге появляются гости. Большинство - с полным ртом, с салфеткой под мышкой или вокруг шеи» [25]. Как мы уже выше упомянули, племянники Густав и Ахилл вместо

того, чтобы словом упомянуть усопшую Гортензию, обсуждают будущий интерьер особняка:

Густав. ...Надо будет заменить плиты мозаичным полом.

Ахилл. Да, так будет изящно.

Густав. А главное, в новом вкусе. Для этой двери с белыми занавесками я думаю заказать цветные стекла с изображением охоты, промышленности, прогресса, цветов, дичи...[25].

М. Метерлинк иронично обрисовывает позицию аббата: «он одновременно и узнает святого, и отказывает себе в этом узнавании, поскольку аббат повязан с миром социальных условностей сразу двумя узлами: структурой Церкви и богатыми пожертвованиями Гортензии, которые делают аббата финансово зависимым от семьи. В результате аббат вынужден обманывать того, к кому ему стоило хотя бы прислушаться» [16].

Приход бедняка с его желанием воскресить усопшую нарушает их трапезу. Спустя долгие попытки выгнать его, они решают впустить в комнату, навязав ему социальную функцию— роль помешанного безумца. «Антоний воскрешает Гортензию, чем ниспровергает сразу несколько привычных картин мира героев пьесы: социальную (теперь им придется вернуть все унаследованное имущество) и экзистенциальную (воскресить человека возможно). Безвестный бедняк игнорирует всю социальную структуру, совершая нечто невероятное» [16]. Речь здесь не о том, что европейское высшее общество панически боится изменений, а в том, что оно патологически не способно отличить истинные угрозы от воображаемых. Воскрешение настолько противоречит сложившейся в обществе племянников Гортензии картине мира, что происходящее разрушает их прежнюю жизнь [16]. Неоднозначно заканчивается пьеса словами Густава: «По правде сказать, мы довольно жестоко поступили с бедным стариком. В сущности, он нам ничего плохого не сделал».

Таким образом, приход Святого Антония в буржуазное общество оставило за собой след в душе героев, возможно, перевернув их картину мира.

Остановимся на образе Святого Антония. В первой ремарке дается небольшое, но емкое описание Святого: «старик, худощавый, высокий, босой, с непокрытой головой, с нечесаными волосами и бородой; на нем грязный, плохо сшитый, заношенный и во многих местах порванный подрясник» [25]. Создается впечатление, что перед нами обычный бедный странник, который пришел попросить милостыни у богатых людей. Когда он разговаривает с Виргинией, и она понимает, кто перед ней, «вокруг его головы зажигается ореол». Он говорит, что это «небесный огонь», и что Господь его торопит совершить чудо. Эти важные детали дают понять читателю, что это не простой нищий, а настоящий католический святой— Антоний Падуанский, сошедший с небес для свершения чуда. Однако остальные персонажи не видят в босом старце Святого, принимая его за сумасшедшего. Несмотря на то, что все становятся очевидцами воскрешения Гортензии, в итоге в конце пьесы все приходит к выводу, что Святой Антоний умалишенный, сбежавший из больницы.

Стоит отметить, что драматург использует психологический параллелизм. В конце пьесы автор вводит пространство сада, когда Святого Антония выводят из дома пристав, принимая его за умалишенного пациента. Герои так и не поверили в чудо праведника. И это безверие ознаменовалось природным бунтом: «В комнату врывается снег, дождь и ветер». Арестованного Антония под конвоем полицейских и пристава «окутывает метель - и они скрываются из виду» [25]. Только Виргиния, искренне уверовавшая в чудо Антония, отдает ему свои башмаки, платок, отчего у Антония снова зажигается ореол над головой и провожает его, держа над его головой зонт. Святой Антоний оставил проблеск озарения за собой: Виргиния уверовала в истинность Святого,

уверовала в чудо— «а значит, еще одним праведником в мире Густавов станет больше» [16].

Таким образом, на примере четырех рассмотренных нами пьесах, мы проследили, в чем заключается эволюция развития поэтики М. Метерлинка. В пьесах «Слепые» и «Там, внутри» автор глубоко погружен в символическую, философскую и мистическую составляющие драмы, не затрагивая социальную проблематику. В пьесе «Чудо Святого Антония» философский мистицизм отходит на второй план, а на первый план выходит остросоциальный конфликт. В отличие от остальных рассмотренных нами пьес, в «Смерти Тентажиля» действие из сферы мистически-символической переходит в сказочно-романтический. Автор посредством сказочной ситуации расшифровывает мистическую тайну. Если в пьесах «Слепые» и «Там, внутри» важной категорией является смерть, страх смерти, то в пьесе «Смерть Тентажиля» автор вводит такую категорию, как любовь, которое приобретает особое значение в драме.

2.2. Элективный курс «Поэтика «театра молчания» в драматургии М. Метерлинка» (11 класс).

Профессиональное самоопределение в жизни учащегося играет крайне важную роль в становления личности.

В 10-11 классах у школьников появляется потребность расширить свои знания и умения, связанные с их будущей профессиональной деятельностью, и поэтому большую роль в образовательном процессе играют программы элективных курсов.

«Профильное обучение— это средство дифференциации и индивидуализации обучения, позволяющее за счет изменений в структуре, содержании и организации образовательного процесса более полно учитывать интересы, склонности и способности учащихся, создавать условия для обучения старшеклассников в соответствии с их

профессиональными интересами и намерениями в отношении продолжения образования» [14].

Цель профильной школы состоит в том, чтобы подготовить учащихся к продолжению образования в высших учебных заведениях.

Федорова Н. Б., Кузнецова О. В. в методическом пособии отмечают, что «профилизация, с одной стороны, помогает решить социальные проблемы, обеспечив подготовку выпускников к трудовой деятельности, продолжению обучения в вузах и т.д., а с другой стороны, она позволяет решить проблему более полного учета индивидуальных возможностей и потребностей учащихся, нередко, представляющих различные социальные слои населения» [38].

Серебренников Л. Н. в своей статье говорит о том, что целью профильного обучения является «не подготовка к конкретной профессии или специальности, а обеспечение условий полноценного общего образования в соответствии с индивидуальными потребностями и возможностями учащихся, их профессионального самоопределения и обеспечения готовности перехода к профессиональному обучению в системе непрерывного образования» [33].

Профильная подготовка включает в себя две задачи. Первая задача состоит в том, что она включает в себя культуросообразные общеобразовательные вопросы обучения, подготовку школьников к социальной жизни. Вторая задача состоит в том, что профильное обучение закладывает основы непрерывной профессиональной подготовки учащихся на этапе обучения в школе. Профильное обучение должно обеспечивать реализацию интегративной цели— подготовить личность к профессионально-образовательной деятельности.

«Профильная подготовка старшеклассников предусматривает изучение теоретических дисциплин и практических курсов, общих для групп родственных профессий» [33]. В профильное обучение входят

трудовые практикумы прикладного характера, курсы по выбору, способствующие конкретизации и углублению основных дисциплин.

Профильное обучение дает возможность школьникам реализовать свой интерес к выбранным профильным предметам, уточняют готовность и способность осваивать выбранные предметы на более глубоком уровне.

Жокина Н. А., Федорова Н. Б. отмечают в своей статье: «Программы курсов по выбору включают углубленное изучение отдельных тем базовых общеобразовательных программ, а также изучение некоторых тем, выходящих за их рамки. Аналогом таких курсов могут быть традиционные факультативы, которые дополняют базовую программу, не нарушая ее целостности. Построены они, как правило, по модульному принципу, их программы могут быть модифицированы, дополнены элементами подготовки к экзаменам по выбору» [12].

Сысоева И. П. в своей статье пишет, что «элективные курсы— как элемент учебного плана, дополняют содержание при реализации профильного обучения, что позволяет удовлетворять разнообразные познавательные интересы школьников. Элективные курсы могут касаться любой тематики, как лежащей в пределах общеобразовательной программы, так и вне ее» [35].

Сысоевой И.П. выделены следующие функции, которые выполняют элективные курсы:

1. Поддерживают изучение основных профильных предметов на высоком уровне;
2. Служат для внутрипрофильной специализации и для построения индивидуальных образовательных траекторий;
3. Удовлетворяют разнообразные познавательные интересы школьников, выходящие за рамки выбранного им профиля [35].

Нужно отметить, что «основными приоритетами методики изучения элективных курсов являются: междисциплинарная интеграция,

содействующая становлению целостного мировоззрения; обучение через опыт и сотрудничество; учет индивидуальных особенностей и потребностей учащихся; интерактивность (работа в малых группах, ролевые игры, имитационное моделирование, тренинги, метод проектов); личностно-деятельностный и субъект-субъектный подходы (больше внимание к личности учащегося, а не к целям учителя, равноправное их взаимодействие)...» [12].

В элективные курсы входят методы поискового и исследовательского характера, которые способствуют стимуляции познавательной активности школьников. Учащиеся учатся самостоятельно работать с различными источниками учебной информации. Школьник должен научиться самостоятельно работать при изучении теоретического материала, самостоятельно выполнять задания, а учитель является лишь «проводником» в мир знаний.

Филологическое профильное обучение занимается такими предметами, как литература, русский язык и иностранные языки, подготавливает учащихся к продолжению изучения филологического образования в педагогических, лингвистических и других специализированных языковых высших учебных заведениях. Т.е. данное профильное обучение включает в себя лингвистический и филологический аспекты.

Стоит отметить, что Каспржак А. Г. в своей работе говорит о том, что «элективные курсы по русскому языку и иностранному языку может быть спрос в классах любого профиля, особенно на курсы, обеспечивающие практическое владение языком. Возможен спрос и на элективные курсы по литературе - со стороны тех учащихся, которые интересуются литературой, но не собираются получать филологическое образование в профессиональных учебных заведениях» [14].

Например, в программе «Формы художественного мышления в русской литературе XX в.» раскрывается направленность на освоение методов деятельности, характерная для большинства элективных курсов. Эта программа включает в себя два важных положения предлагаемой методической системы:

- дискуссионность предлагаемых материалов, многовариантность в интерпретации художественных произведений, свобода рассуждений и разнообразие точек зрения на предмет;
- принцип противоречивости материалов. Такой принцип дает учащимся возможность не только сопоставлять противоположные точки зрения критиков на художественное произведение или противоположные мировоззренческие художественные системы, но и дает возможность учащимся опровергать, корректировать собственные выводы, сделанные на предыдущем этапе [14].

Данная программа помогает учащимся глубже погрузиться в мир дискуссий по литературным проблемам. Т.е. данный курс ориентирует на овладение учащимися методом дискуссии.

Раздьяконова Е.Г. в своей статье говорит о том, что «по целям и задачам выделяют несколько видов элективных курсов для профильных классов» [31]. Есть элективы, которые выполняют функцию «надстройки» основных курсов: «с их помощью тот или иной учебный предмет осваивается на повышенном, углублённом уровне («Русско-французские литературные связи во второй половине XIX века»))» [31]. Данные элективы интересны для «филологически чутких» учащихся. Есть другой вид элективов, который «способствуют восстановлению метапредметных связей, при этом смежные учебные предметы изучаются на профильном уровне («История и литература первой половины XIX века», «Литература и живопись»)» [31]. Раздьяконова Е.Г. отмечает в своей работе еще несколько видов элективных курсов.

По мнению Раздьяконова Е.Г. главными целями элективного курса являются «формирование компетентного читателя и воспитание личности средствами литературы», а задачами— расширение и углубление знания в определенной области с учетом индивидуальных интересов учащихся; «развивать представление о специфике литературы в ряду других искусств; способствовать профессиональной ориентации школьников» [28].

Таким образом, можно отметить, что элективные курсы являются важным инструментом, «позволяющим строить индивидуальные образовательные программы, так как в наибольшей степени связан с выбором каждым обучающимся содержания образования в зависимости от его интересов, способностей и последующих жизненных планов» [35]. Элективные курсы в профильном классе дают положительный результат в освоении учебных предметов и решают задачи профессионального самоопределения учащихся.

Данный элективный курс поможет учащимся освоиться в мире зарубежной литературы, в которой отражаются процессы истории и искусства, характерные как для Запада, так и для России.

Предлагаемый нами элективный курс называется «Поэтика «театра молчания» в драматургии М. Метерлинка». Данная тема будет рассмотрена на примере пяти драматургических произведений: «Слепые», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля», «Чудо Святого Антония» и «Синяя птица». Данный элективный курс предлагается для реализации в 11 гуманитарных классах общеобразовательных учреждений и рассчитан на первое полугодие на 32 часа. Одно занятие проводится один раз в неделю по два часа.

Учащиеся профильных классов школы хорошо знакомы с русской литературой, и в целях дальнейшего изучения им предлагает элективный

курс «Зарубежная литература конца XIX - начала XX века» на примере творчества М. Метерлинка.

Цель данного элективного курса состоит в том, чтобы «поддержать» изучение профильного предмета, литературы.

Изучение зарубежной литературы эпохи конца XIX - начала XX века

направлено на достижение следующих **задач**:

1. ознакомление и освоение художественных текстов в единстве формы и содержания на примере драматургии М. Метерлинка; ознакомление основных историко-литературных сведений и теоретико-литературных понятий;
2. воспитание духовно развитой личности, формирование гуманистического мировоззрения, любви и уважения к мировой классической литературе, ценностям мировой культуры;
3. развитие эмоционального восприятия художественного произведения, образного и аналитического мышления, читательской культуры;
4. развитие свободной образной речи учащихся.

Главным принципом построения программы элективного курса «Зарубежная литература конца XIX - начала XX века» является обучение учащихся 11 класса анализу и синтезу в процессе обучения.

Деятельность учащихся на элективных курсах состоит в следующем:

1. составление плана, тезисов по материалу биографии писателя;
2. чтение драматургических произведений;
3. характеристика персонажа и сравнительная характеристика нескольких персонажей;
4. обсуждение дискуссионных проблем;
5. устные и письменные развернутые ответы на вопросы;
6. написание сочинений.

Планируемые **результаты** изучения элективного курса зарубежной литературы состоят в следующем:

1. знать историко-культурный контекст изучаемых произведений, основные закономерности историко-литературного процесса рубежа XIX - XX века;
2. знать и понимать художественные принципы нового «театра молчания»;
3. знать основные факты жизни и творчества зарубежного писателя М. Метерлинка;
4. учащиеся должны понимать содержание рассмотренных драматургических произведений.

В результате изучения данного элективного курса школьники должны уметь:

1. соотносить художественную литературу с фактами общественной жизни и культуры;
2. определять поэтическую специфику «театра молчания»;
3. воспроизводить содержание драматургических произведений, уметь их анализировать и интерпретировать, используя сведения по истории и теории литературы;
4. аргументированно формулировать свое отношение к прочитанному.

Нами было составлено тематическое планирование на данный элективный курс:

№ занятия, часы	содержание	деятельность учителя/ учащихся
№ 1 2 часа	Погружение учащихся в историю драматургии зарубежной литературы рубежа XIX-XX веков (упоминание таких	Деятельность учителя: объяснение нового материала. Беседа с учащимися. Ученики должны

	<p>драматургов, как Г. Ибсен, Г. Гауптман, А. Стриндберг, Э. Золя, А. П. Чехов). Актуализация знаний о традиционной драматургии. Формирование «Новой драмы».</p>	<p>внимательно слушать, записывать теоретический материал в тетрадь. Актуализация знания. Беседа с учителем. В конце занятия делятся впечатлениями, что им больше всего понравилось и запомнилось.</p>
<p>№ 2 2 часа</p>	<p>Продолжение погружения учащихся в историю драматургии зарубежной литературы рубежа XIX-XX веков. Причины возникновения «новой» драмы. Отличия «новой» драмы от традиционной драмы. Специфика символистской драмы.</p>	<p>Деятельность учителя: объяснение нового материала. Беседа с учащимися. Учащиеся должны внимательно слушать, записывать теоретический материал в тетрадь. Обсуждение учащимися нового материала. Ученикам дается письменное задание составить таблицу, где сравнивается традиционная и «новая» драма. Учащиеся самостоятельно подводят итоги урока.</p>
<p>№ 3 2 часа</p>	<p>Погружение учащихся в основные факты жизни и творчества бельгийского писателя М. Метерлинка. Новый «театр молчания», его поэтическом своеобразие. Символизм в пьесах драматурга. Значение категории молчания.</p>	<p>Деятельность учителя: беседа на данную тему. Презентация после биографии драматурга. Учащиеся внимательно слушают, составляют план, тезисы по материалу биографии писателя. Читают вслух свои тезисы, делятся впечатлениями. Дается домашнее задание прочитать пьесу «Слепые».</p>

<p>№ 4 2 часа</p>	<p>Актуализация предыдущего материала о жизни и творчестве М. Метерлинка. Плавный переход к поэтическому своеобразию пьесы «Слепые».</p>	<p>Беседа учителя с учащимися. Ученики вспоминают, что такое «театр молчания», какие принципы М. Метерлинка вкладывал в драматургию. Ученики выразительно по ролям читают пьесу, параллельно анализируют художественное произведение. На протяжении всего занятия учащиеся записывают в тетрадь новый материал. Подведение итогов занятия.</p>
<p>№ 5 2 часа</p>	<p>Продолжение выразительного чтения драмы «Слепые». Выявление поэтического своеобразия пьесы. Подведение итогов занятий по данной пьесе.</p>	<p>Актуализация знаний. Учащиеся продолжают читать пьесу. Анализ текста. Обсуждение дискуссионных проблем. Рассматриваются такие категории, как поэтика заглавия, система персонажей, хронотоп, ремарки, конфликт, сюжетостроение, символика. Учащиеся самостоятельно определяют поэтическую специфику «театра молчания» (устная работа). Выявление учениками проблематики пьесы. Учащиеся в виде тезисов самостоятельно выделяют художественные особенности пьесы «Слепые». На протяжении всего занятия учащиеся записывают в тетрадь новый материал.</p>

		<p>В конце занятия учащимся дается творческое сочинение. Так как развязка в пьесе отсутствует, и финал остается открытым, учащимся дается задание дописать пьесу. Учащиеся по желанию читают выразительно свое сочинение. Подведение итогов занятий по пройденной пьесе.</p>
<p>№ 6 2 часа</p>	<p>Чтение и анализ пьесы «Там, внутри». Поэтическое своеобразие пьесы.</p>	<p>Выразительное чтение по ролям параллельно с анализом фрагментов пьесы. Беседа учителя с учащимися. Ученики рассматриваются такие категории, как поэтика заглавия, система персонажей, хронотоп, ремарки, конфликт, сюжетостроение, символика. На протяжении занятия учащимися ведется запись в тетрадь. Подведение итогов занятия.</p>
<p>№ 7 2 часа</p>	<p>Углубленное изучение пьесы «Там, внутри». Подведение итогов занятий по данной пьесе.</p>	<p>Беседа учителя и учащихся. Актуализация знаний. Анализ текста, обсуждение дискуссионных проблем. Рассмотрение учащимися категории молчания. Выявление учениками проблематики пьесы. В конце урока для закрепления материала проводится</p>

		самостоятельная письменная работа: характеристика главного героя старика.
№ 8 2 часа	Чтение и анализ художественной пьесы «Чудо Святого Антония»	Выразительное чтение пьесы учащимися по ролям параллельно с анализом текста. Беседа учителя и учащихся. Рассмотрение поэтика заглавия, система персонажей, хронотоп, ремарки. Ученики составляют описание героя по выбору (Антония или представителя буржуазного мира) в форме синквейна. Учащиеся озвучивают свои синквейны, делятся впечатлениями.
№ 9 2 часа	Углубленное изучение художественной пьесы «Чудо Святого Антония»	Актуализация знаний. Продолжение анализа пьесы, выразительное чтение фрагментов. Учащимися самостоятельно в группах рассматривают конфликт, сюжетостроение, символику пьесы. Устное выступление групп, обсуждение проблематики.
№ 10 2 часа	Углубленное изучение пьесы «Чудо Святого Антония». Подведение итогов занятий по данной пьесе.	Актуализация знаний. Учащиеся устно перечисляют художественные особенности пьесы. Выявляют социальную проблематику, рассматривают эволюцию

		<p>развития поэтики драмы. По желанию учащиеся могут поделиться по группам и представить мини-сцену понравившегося фрагмента пьесы; объяснить, почему они инсценировали конкретно этот эпизод. Самостоятельное подведение итогов по данной пьесе.</p>
№ 11 2 часа	Чтение и анализ художественной пьесы «Смерть Тентажиля».	<p>Выразительное чтение пьесы по ролям параллельно с анализом текста. Рассматриваются такие категории, как поэтика заглавия, система персонажей, хронотоп, ремарки. Учащимися ведется запись в тетрадь. В конце занятия ученики выполняют письменное задание, где они должны в виде тезисов выделить художественные особенности пьесы «Смерть Тентажиля».</p>
№ 12 2 часа	Углубленное изучение художественной пьесы «Смерть Тентажиля».	<p>Беседа учителя с учащимися. Актуализация знаний. Продолжение анализа драматического произведения, выразительное чтение. Устный анализ текста. Обсуждение дискуссионных проблем. Рассматриваются такие категории, как конфликт, сюжетостроение,</p>

		<p>символика. Самостоятельное подведение итогов урока. Учащиеся делятся своими впечатлениями.</p>
<p>№ 13 2 часа</p>	<p>Продолжение углубленного изучения художественной пьесы «Смерть Тентажиля». Подведение итогов занятий по данной пьесе.</p>	<p>Беседа учителя с учащимися. Актуализация знаний. Рассмотрение категории молчания, категории любви. Рассуждают, чем отличается данная пьеса от всех остальных? Меняет ли драматург свои поэтические принципы? Обсуждение финала пьесы. Учащимся дается задание написать сочинение, где они по желанию рассматривают образ Игрэн или образ Тентажиля. Подведение итогов по пройденной пьесе.</p>
<p>№ 14 2 часа</p>	<p>Просмотр экранизации художественного фильма «Синяя птица» 1976 года. Знакомство с пьесой «Синяя птица». Подведение итогов занятий по данной пьесе.</p>	<p>Просмотр экранизации художественного фильма «Синяя птица» 1976 года. Беседа учителя с учащимися. Ученики делятся впечатлениями после просмотра фильма. Рассуждают на тему эволюции развития поэтики драматургии М. Метерлинка. Чем отличается пьеса «Синяя птица» от всех предыдущих пьес?</p>
<p>№ 15 2 часа</p>	<p>Углубленное изучение художественной пьесы «Синяя птица». Подведение</p>	<p>Продолжение обсуждения дискуссионных проблем. Фрагментарное чтение</p>

	<p>итогах занятий по данной пьесе.</p>	<p>художественного текста по ролях, анализ текста. Учениками рассматриваются такие категории, как поэтика заглавия, система персонажей, хронотоп, ремарки, конфликт, сюжетостроение, символика. Учениками ведется запись в тетрадь. В конце занятия дается творческое письменное задание: учащиеся работают в роли кинокритиков. Удалось ли режиссеру данной экранизации отразить художественный принципы, к которым пришел М. Метерлинк в итоге своего творчества.</p>
<p>№ 16 2 часа</p>	<p>Подведение итогов элективного курса по теме «Поэтика «Театра молчания» в драматургии М. Метерлинка».</p>	<p>Беседа учителя с учащимися по пройденному материалу. Учащиеся самостоятельно подводят итоги курса, что они узнали, что поняли, что им запомнилось больше всего. Что открыли нового? Из чего складывается «Театр молчания» М. Метерлинка? Делятся впечатлениями. Пишут сочинение по любой из пяти пьес, которая им понравилась, работая с принципами «театре молчания».</p>

Таким образом, данный элективный курс по теме «Поэтика «театра молчания» в драматургии М. Метерлинка» не просто знакомит учащихся 11 класса с творчеством зарубежного драматурга, но глубоко погружая их в поэтику пьес «Слепые», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля», «Чудо Святого Антония» и «Синяя птица». Данный элективный курс помогает учащимся проследить эволюцию развития поэтики драматургии бельгийского драматурга. С помощью таких методов как вдумчивое вчитывание в текст пьес, ролевое исполнение, обсуждение с элементами дискуссии, выполнение творческих заданий, групповая работа и неоднократное написание сочинений одиннадцатиклассники научатся понимать принципы нового «театра молчания», определять его поэтическую специфику, понимать содержание рассмотренных драматургических произведений и аргументированно формулировать свое отношение к прочитанному. Таким образом, данный элективный курс способствует «поддержанию» изучения профильного предмета, литературы.

Заключение

Возникновение такого литературного течения как «Новая драма» на рубеже XIX-XX веков является значимым событием в мировой литературе, которое повлекло за собой бурное развитие символистского течения. «Новая драма», как мы отметили, противостояла канонам традиционной драматургии, стремясь отыскать новые формы познания действительности. Возникновение нового «театра молчания», основателем которого является драматург Морис Метерлинк, имеет особое значение. Именно в творчестве бельгийского драматурга наиболее ярко выражена идея символизма, ярко отражающая «сокровенную жизнь души» [24]. Поэтому в нашей научной работе мы подробно остановились на поэтике «театра молчания» М. Метерлинка.

Несмотря на особое внимание литературоведов к творчеству М. Метерлинка актуальность данной научной работы заключается в том, что поэтика драматургии бельгийского писателя не была рассмотрена с точки зрения современного подхода в пьесах «Слепые», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля» и «Чудо Святого Антония». В выше перечисленных нами пьесах мы подробно рассмотрели каждое драматическое произведение по определенным критериям, таким как поэтика заглавия, система персонажей, ремарки, детали, хронтоп, символика, сюжетостроение, категория молчания, конфликт, проблематика.

Мы пришли к выводу, что в ранних пьесах «Слепые», «Там, внутри» драматург ставит на первый план философскую, мистическую концепции: пьесы наполнены непостижимостью, таинственностью и недосказанностью, а страх смерти является важной категорией, которое развивает весь внутренний сюжет произведений. В позднем творчестве (пьеса «Чудо Святого Антония») автор пересматривает художественный принципы, где философский мистицизм отходят на второй план, а на первый план драматург выводит остросоциальный конфликт. Мы

обозначали, что в поздней пьесе «Смерть Тентажиля» драматург снова пересматривает свои художественные принципы, где действие из сферы мистическо-символической переходит в сказочно-романтическую, а категория любви вытесняет страх смерти.

Завершением творческого поиска становится символистская драма «Синяя птица», где М. Метерлинк уже выходит за пределы символизма, рассматривая пьесу сквозь призму сказочного, а на первый план выступают категория любви, счастья и добра. Мы обозначали, как категория молчания трансформируется в рассмотренных нами четырех пьесах. Если в раннем творчестве М. Метерлинка категория молчания обнажает внутренний мир душ персонажей, акцентируя внимание на внутреннем одиночестве главных героев, наполняет пространство мистическим трагизмом, то в позднем творчестве категория молчание становится инструментом кары, наказания.

Таким образом, драматург менял на протяжении всего творчества художественные принципы, поэтика его «театра молчания» эволюционировала.

Рекомендуем учащимся профильных 11-х классов разработанный нами элективный курс «Поэтика «театра молчания» в драматургии М. Метерлинка», который поможет учащимся раскрыть поэтическое своеобразие драматургических произведений М. Метерлинка, проследить, изменение его художественных принципов в пьесах «Слепые», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля», «Чудо Святого Антония» и «Синяя птица». Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов исследования в профильных классах (11 класс, 1-ое полугодие).

Список литературы

1. Андреев Л.Г. Зарубежная литература XX века. М.: Высшая школа, 1996.- 559 с.
2. Андреев Л.Г. Морис Метерлинк. Сто лет бельгийской литературы. - М., 1967.
3. Аникст Л. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. - М., 1988.
4. Айхенвальд Ю. Морис Метерлинк.- М., 1988.
5. Белый А. Символизм как миропонимание .- М., 1994.
6. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М., 1994. – Т.2. -187-210 с.
7. Блок А.А. Поэзия. Драмы. Проза. - М., 2001. - 800 с.
8. Ван-Бевеер А. Мир исканий Метерлинка. М.: Гудьял-Пресс, 1999, 5-12 с.
9. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX - начала XX века. - М., 2006.
10. Добролюбов Н.А. Литературная критика: В 2-х т. – Л., 1984.
11. Елизарова М.Е., Михальская Н.П.: История зарубежной литературы конца 19 - начала 20 в. М.: Высшая школа, 1970.
12. Жокина Н.А., Федорова Н.Б. Элективные курсы в системе профильного обучения как средство самоопределения личности школьника // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2007. №14.
13. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX в.- М., 1979.
14. Каспржак А.Г. Элективные курсы в профильном обучении: [сборник] / М-во образования Рос. Федерации, Нац. фонд подгот. кадров. - М. : НФПК, 2004.

15. Курдина Ж. В., Модина Г. И. История зарубежной литературы XIX века. Романтизм: учебное пособие. Урал. федер. университет. – Екатеринбург : Издательство Урал. университета, 2014.
16. Лебедеенко С. [Электронный ресурс]: <https://medium.com/@bookngrill/чудо-святого-антония-мориса-метерлинка-как-социально-политическая-сатира-e9eac4cd38a9>.
17. Луначарский А. В. О театре и драматургии: Избр. статьи : В 2 т. / [Вступ. статья, с. 7-46, сост., ред. и коммент. А. Дейча]. - Москва: Искусство, 1958.
18. Луначарский А.В. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. Ч. 2. М., 1924, стр. 216—218.
19. Максимов В.И. Французский символизм - вступление в двадцатый век. Французский символизм. Драматургия и театр. СПб.; М.: Симпозиум, 2000.
20. Метерлинк М. Пьесы. М.: Искусство, 1958. 573 с.
21. Метерлинк М. Разум цветов.- М., 1995.
22. Метерлинк М. Собрание сочинений: В 2 т.: СПб: Типография А.Ф. Маркса, 1915. - 675 с.
23. Метерлинк М. Сочинения. СПб., 1907. Т. 1. С. 345-350.
24. Метерлинк. М. Избранные произведения. А.А. Блок. «О «Голубой Птице» Метерлинка».- 387-394 с.
25. Метерлинк. М. Избранные произведения. Под ред. О.Г. Жданко. - М., 1996.
26. Меркулова М.Г. Типология поздней драматургия Б. Шоу. - Москва, 2018. - 118 с.
27. Минский Н.Г. Морис Метерлинк. Метерлинк М. Разум цветов.- М.: Московский рабочий, 1995.- с.3-28.
28. Мишлимович М.Я. Углубленное изучение литературы в профильных гуманитарных классах.- М.: Академия, 2007.

29. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. — Издательство "Лабиринт", М., 1998.
30. Рагозина К. Морис Метерлинк. Смерть Тентажиля. 1997.
31. Раздьяконова Е.Г. Элективные курсы важное звено в системе профильной подготовки учащихся гуманитарных классов // Вестник ЮУрГГПУ. 2011. №5.
32. Розанов В.В. Метерлинк; Один из певцов вечной «весны». - М.: Республика, 1995.
33. Серебренников Л. Н. Содержание профильного обучения школьников // Ярославский педагогический вестник. 2003. №4.
34. Соколова Т. В. История западноевропейской литературы. XIX век (Франция, Италия Испания, Бельгия).- М., 2003.
35. Сысоева И. П. Элективные курсы и их значение в профильном обучении // Проблемы и перспективы развития образования в России. 2013.
36. Тamarченко Н.Д. Теория литературы: в 2 т: М., 2004.
37. Толмачёв В.М. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: В 2 т.: учебное пособие.- М.: Академия, 2003.
38. Федорова Н.Б., Кузнецова О.В. Профильное обучение: элективные курсы для предпрофильной и профильной подготовки учеников общеобразовательной школы : учебно-методическое пособие. Ряз. гос. ун-т. им. С.А. Есенина. – Рязань, 2011.
39. Шабалина А.С. Эстетика молчания в ранней драматургии Мориса Метерлинк. Гуманитарные ведомости ТГПУ. - 2014.
40. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. - М., 1983.

