

## К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБОБЩЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ РОМАНТИЗМА

(На материале французской литературы первой половины XIX века)

**Источник:** Преображенская Е. О. К вопросу о специфике художественного обобщения в литературе романтизма (на материале французской литературы первой половины XIX века) // Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запаदा XIX–XX веков. Учёные записки № 157. Пермь: Пермский университет, 1967. 365 с. С. 5–20.

В связи с дискуссией о реализме, проходившей в 1957 году, наше литературоведение стало уделять больше внимания и романтизму. Выходят статьи, сборники, монографии, посвященные вопросам художественного метода, литературных направлений. Однако до сих пор в критической литературе, как нам представляется, нет все же ясного определения ни реализма, ни романтизма. Литературоведы нередко по-разному толкуют понятия метода, среды, типичного характера, типичных обстоятельств, не всегда при этом подкрепляя свои утверждения конкретными примерами из художественных произведений. Поэтому нередко тех писателей, которых одни литературоведы относят к реалистам, другие таковыми не считают. Разные мнения существуют относительно Рабле, Шекспира, Свифта, Шиллера и других художников слова. Дискуссия 1957 года, по мнению Г. Поспелова, «боясь схластики, явно уклонилась от ответа на вопрос, что такое реализм»<sup>1</sup>. Что касается романтизма, то есть еще литературоведы, которые продолжают противопоставлять его реализму<sup>2</sup> и утверждать, что для романтизма характерен

<sup>1</sup> Г. Поспелов. Спорные вопросы. «Вопросы литературы», 1958, № 3, стр. 114.

<sup>2</sup> С. М. Петров в (своей монографии «Реализм», говоря о классицизме, романтизме и реализме, пишет: «Реализм является таким художественным методом, который по своим свойствам при прочих равных условиях (талант, чувство меры и такта и т. п.) обеспечивает писателю наибольшую возможность для достижения художественности» (С. М. Петров. Реализм. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 274–275).

5

уход от действительности, что «романтические конфликты — это столкновение индивидуальностей, в изображении которого, однако, очень слабо прощупываются общественные конфликты»<sup>3</sup>.

В связи с этим интересно установить, что понимается под реализмом в вышедшей в 1964 г. монографии С. М. Петрова «Реализм», в которой автор попытался подвести итог спорам вокруг данной проблемы.

Большинство литературоведов считает, что реалистический метод — явление историческое, что он возник в эпоху Возрождения и что можно говорить о нескольких этапах развития реализма, начиная с эпохи Возрождения. Первый этап — это «преодоление представлений о божественной предопределенности всего сущего и признание объективного значения природы человека... Великий Шекспир, а затем плеяда писателей XVII и XVIII столетий проникли в тайны человеческого сердца, души и разума, открыли объективную роль субъективного мира, внутреннего мира человека»<sup>4</sup>. В литературе второго этапа развития реализма мы видим «раскрытие причинных связей между средой и человеком., более широкое изображение объективных, лежащих вне сознания человека факторов человеческого бытия»<sup>5</sup>. Важным завоеванием реализма было, по словам С. М. Петрова, проникновение в реалистический метод национально-исторического принципа.

Таким образом, реалистический метод развивался вместе с развитием общества, вместе с ростом наших знаний о нем, о человеке, о природе. Можно ли дать в таком

случае **конкретное** определение реалистического метода вообще? По всей вероятности нет, потому что реализм находился, **находится и будет находиться** в непрерывном развитии, поскольку человечество, его культура, его наука будут непрерывно развиваться. Мы можем дать реализму определение лишь **общего** характера, а всякое общее определение художественного метода всегда будет вызывать различные его толкования. Мы ведь продолжаем называть реализмом литературные явления, во многом отличающиеся друг от друга. Мы говорим о реализме Возрождения, о реализме XVII века (бытовом реализме), о просветительском реализме, о критическом реализме XIX века, о критическом реализме наших дней и, наконец, о социалистическом реализме. Если признать, что «сущность реалистического метода, его душу, его сердцевину составляет социальный анализ..,

<sup>3</sup> С. М. Петров. Реализм. Цит. изд., стр. 86.

<sup>4</sup> Там же, стр. 79.

<sup>5</sup> Там же.

6

изображение как взаимоотношений личности и общества, так и структуры самого общества»<sup>6</sup>, то остается еще открытым вопрос о форме художественного отражения этих взаимосвязей. Если же к вышеприведенной формулировке добавить слова «в формах самой реальной жизни»<sup>7</sup>, то к реализму нельзя будет отнести ни творчество Шекспира с его символикой и фантастикой, ни Рабле, ни Свифта, ни Вольтера, ни Гете с его «Фаустом» и т. д., но зато можно будет отнести многие произведения Ж. Санд и ряд произведений В. Гюго.

Вопрос о том, что такое романтизм, изучен еще менее. Вспомним, что даже в прошлом веке, в эпоху романтизма не один Мюссе задавал вопрос: «а был ли вообще романтизм, и что такое романтизм?» До сих пор продолжают существовать вульгарные и крайне односторонние представления о романтизме. Часто под этим понятием объединяют писателей очень разных и по своей идеологии и по своему художественному стилю. Г. Фридендер в статье «К вопросу о литературных направлениях» пишет: «Большая часть романтиков XIX века были поклонниками Средневековья или вообще в своей критике капитализма обращались к прошлому европейских народов»<sup>8</sup>. При этом, к сожалению, не названо ни одного имени, ни одного примера. А как же быть с крупнейшими представителями французского романтизма — Ж. Санд и В. Гюго, да и со многими другими писателями этой эпохи во Франции, Англии и Германии?

Б. Сучков, который охарактеризовал реалистический метод как изображение взаимоотношений личности и общества и структуры самого общества, пишет: «В пору расцвета романтизма писатели, принадлежавшие к этой школе, не создали ни одного типического характера»<sup>9</sup>. Странно звучит этот упрек. Что же в таком случае обобщили в образах мыслящих рабочих, в образах демократически и революционно настроенной интеллигенции Ж. Санд и В. Гюго в эпоху лионских и парижских восстаний? Что же обобщили эти писатели, рисуя людей, сражающихся на баррикадах?

Следует отметить, что великие критики прошлого — Белинский, Чернышевский, Щедрин, говоря о творчестве французских романтиков, никогда не высказывались о них в том снисходительно-пренебрежительном тоне,

<sup>6</sup> Б. Л. Сучков. Реальность и реализм. «Знамя», 1960, № 10, стр. 183.

<sup>7</sup> С. М. Петров, говоря о реализме эпохи Возрождения, пишет: «Литература стала воссоздавать правду жизни в формах самой реальной жизни. Это было подлинной революцией — это и было рождение реализма как художественного метода изображения действительности» (указ. соч.- стр. 39).

<sup>8</sup> Г. Фридендер. К вопросу о литературных направлениях. «Вопросы литературы», 1957, № 6, стр. 66.

<sup>9</sup> Б. Л. Сучков. Реальность и реализм. «Знамя», 1960, № 10, стр. 185.

7

который свойствен некоторым нашим литературоведам: «романтики того не понимали», «этого не видели», «это не сумели показать».

И Белинский, и Чернышевский, и Щедрин высоко ценили Ж. Санд и В. Гюго не только за их художественное мастерство, но и за то, что они видели те демократические силы, которые боролись против власти банкиров, которые звали народ вперед, которые готовили революцию 1848 г. Снисходительно-пренебрежительное отношение к романтикам было характерно для французской реакционной критики, для ряда буржуазных литературоведов. Это они утверждали, что романтики — фантазеры, которые видят и изображают не то, что есть в действительности. Такая критика была в их руках орудием борьбы против «нетипичных» героев-романтиков, страстно протестовавших против всех форм насилия над человеком в буржуазном обществе и будивших в читателях силы к борьбе за новые общественные отношения.

Последнее время у нас началась своего рода реабилитация романтизма: вышли в свет статьи и монографии А. Елистратовой и Б. Реизова; появились статьи Л. Тимофеева и И. Волкова в сборнике «Творческий метод», опубликована монография В. Днепровы «Проблемы реализма» с интересной главой «О формах художественного обобщения»; в девятом номере журнала «Вопросы литературы» за 1964 г. опорам о романтизме посвящен целый раздел; наконец в сборнике, выпущенном Казанским университетом, «Вопросы романтизма в русской литературе», несомненный интерес представляет статья А. Гаджиева «Концепция «идеальной поэзии» в эстетике В. Г. Белинского».

А. Елистратова, анализируя творчество английских романтиков — Байрона, Шелли, Блейка, подчеркивает, что их обращение к символам, к фантастическим образам было не уходом от действительности, а стремлением передать «тайны» жизни, обобщить то, что еще не было вполне ясно в окружающей их социальной действительности, но что уже «угадывалось» передовыми художниками. Но облечь все это в конкретно-исторические формы, замечает А. Елистратова, смогли только реалисты, которые воспринимали жизнь «в виде закономерностей, поддающихся изучению и анализу»<sup>10</sup>.

Конечно, Шелли и Байрон обобщают иначе, чем Диккенс, но важно, что именно они обобщают, во имя чего они обобщают и каково эстетическое воздействие их образов. Шелли,

<sup>10</sup> А. Елистратова. К проблеме соотношения романтизма и реализма. «Вопросы литературы», 1957, № 6, стр. 43.

по словам Маркса, «революционер с головы до пят», был любимым поэтом английских рабочих, и Энгельс отмечал, что «Шелли и Байрон... имеют больше всего читателей среди рабочих»<sup>11</sup>. В центральном органе чартистского движения — «Северной звезде» на литературной странице в свое время публиковались большие отрывки из произведений Байрона и Шелли. Знаменитая «Песнь к людям Англии» Шелли стала гимном чартистов, с пением которого они шли в бой за свои права.

Есть моменты в истории человечества — это моменты обострения его борьбы с миром насилия, — когда людям нужны такие художественные произведения, которые оказывали бы немедленное революционизирующее воздействие, произведения яркие, проникнутые страстностью и романтическим пафосом. Вспомним, как во время гражданской войны в перерыве между боями красноармейцы ставили «Разбойников» Шиллера, пьесу, которая подымала их боевой дух.

Во время второй мировой войны отрывки из произведений В. Гюго перепечатывались подпольной типографией французского Сопротивления и в виде листовок распространялись среди народа, пробуждая в нем ненависть и волю к борьбе с фашизмом.

Мы полагаем, что если романтическое произведение не уступает по своим художественным достоинствам реалистическому и выражает передовые идеи эпохи, то говорить о том, что в познавательном отношении оно стоит ниже реалистического, никак нельзя; мы должны говорить в данном случае о **разных формах художественного обобщения** явлений действительности, в результате чего появляются произведения, равноценные как в эстетическом, так и познавательном отношении.

В связи с этим интересны высказывания Белинского о двух типах художественного творчества, равноценных с его точки зрения.

Белинский пишет: «Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя **ведут к одной цели** (подч. мною.— Е.П.). Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела— на идеальную и реальную»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, изд. 2, стр. 462—463.

<sup>12</sup> В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., изд. АН СССР, М., т. 1, стр. 262.

9

По словам Белинского, «действительность прекрасна сама по себе, прекрасна по своей сущности, по своим элементам, по своему содержанию, а не по форме. В этом отношении действительность есть чистое золото, но не очищенное, в куче руды и земли»<sup>13</sup>. Идеальная поэзия, по мысли Белинского, показывает духовную красоту человека, «очищенную» от всего наносного. «Вся внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией»<sup>14</sup>,— вот что, по Белинскому, является сферой романтической или «идеальной поэзии». Вместе с тем идеальная поэзия изображает и темное, безобразное, но изображает специфически. Говоря об образах Гефеста и Ферсита в «Илиаде», Белинский восклицает: «Какое поэтически прекрасное безобразие»<sup>15</sup>. Однако не надо думать, что картины уродства и зла, нарисованные представителями «идеальной поэзии», нас менее потрясают, чем картины реалистов. Белинский подчеркивает, что к произведениям «идеальной поэзии» нельзя подходить с меркой реалистического произведения, что поэт «идеальной поэзии» «как бы заранее условливается, договаривается с читателем, чтобы тот верил ему на слово и искал в его созданиях не жизни, а мысли... Поэт создает по воле фантазии форму для своей мысли. В этом случае его поприще безгранично; ему открыт весь действительный и воображаемый мир, все роскошное царство вымысла... Без сомнения, и тут есть своя логика, своя поэтическая истина... Только дело в том, что он же сам и творит себе эти условия»<sup>16</sup>. Белинский писал о «Разбойниках» Шиллера: «Здесь нет истины жизни, но есть истина чувства; нет действительности, нет драмы, но есть бездна поэзии; ложны положения, неестественны ситуации, но верно чувство, глубока мысль»<sup>17</sup>.

А. А. Гаджиев в своей интересной статье «Концепция «идеальной поэзии» в эстетике В. Г. Белинского»,<sup>18</sup> отмечая, что проблема нереалистического искусства до сих пор мало изучена нашими литературоведами, замечает: «В истории вопроса Белинский был и до сих пор остается единственным исследователем, который дал наиболее глубокое определение эстетической сущности романтической поэзии с материалистических, социально-исторических позиций, осветил основные

<sup>13</sup> Там же, т. 4, стр. 491.

<sup>14</sup> Там же, т. 7, стр. 146.

<sup>15</sup> Там же, т. 4, стр. 419.

<sup>16</sup> Там же, т. 1, стр. 268.

<sup>17</sup> Там же, т. 1, стр. 269.

<sup>18</sup> А. А. Гаджиев. Концепция «идеальной поэзии» в эстетике Белинского. Уч. зап. Казанского университета, т. 123, кн. 9, 1963.

10

принципиальные положения теории идеальной поэзии»<sup>19</sup>. И добавляет: «Концепция «идеальной поэзии» Белинского по существу не изучена»<sup>20</sup>.

В наши дни В. Днепров в монографии «Проблемы реализма» также ставит вопрос о двух типах художественного обобщения — идеализации и типизации. В. Д. Днепров пишет: «Отвлеченной и ложной является мысль, будто художественный прогресс во все времена совершался на основе реалистического метода»<sup>21</sup>. Рассматривая два способа художественного обобщения, В. Д. Днепров поясняет: «Идеализирующее искусство выдвигает на первый план общее, по возможности стирая, смягчая, сокращая выражение особенного в изображении характера. Типизирующее искусство достигает всеобщего содержания характера путем наибольшего развития, развертывания, выявления его индивидуальных, социальных, исторических особенностей»<sup>22</sup>. У искусства, подчеркивает В. Д. Днепров, есть две функции: функция познавательная и нормативная функция, несущая в себе силу прямого эстетического внушения. Эти обе функции искусства в общетеоретическом плане образуют единство. «Но стоит перейти к истории искусства,— говорит В. Д. Днепров,— и сразу оказывается, что это единство подвижно и содержит в себе многообразные противоречия»<sup>23</sup>.

В. Д. Днепров приводит интересный пример из исландской литературы. В XIII—XIV вв. в период глубочайшего упадка Исландии, когда моральные устои нации были расшатаны, исландской литературой были созданы образы гордых, благородных и мужественных людей, которые «стали идеалом, примером, образцом подлинно исландского духа для всех исландцев»<sup>24</sup>. В. Д. Днепров замечает: «Искусство высокой жизненной активности шло не путем художественного анализа и объяснения причин нравственного упадка, а **прямым** воплощением того, что **требовалось** жаждущему возрождения народу»<sup>25</sup>... «Разумеется,— добавляет В. Д. Днепров,— во всем этом осуществляется акт художественного познания. Но... момент осознания происходящего в окружающей действительности был развит относительно меньше, а на первый план выдвинулась внушающая, формирующая, нормативная сторона искусства»<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> Там же, стр. 32.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> В. Д. Днепров. Проблемы реализма. «Сов. писатель», Л., 1960, стр. 11.

<sup>22</sup> Там же, стр. 29.

<sup>23</sup> Там же, стр. 16.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же, стр. 16—17.

11

В. Д. Днепров подчеркивает, что способы и приемы идеализации менялись в длительном процессе художественного развития. Это, безусловно, верно. Однако непонятно, неубедительно звучит утверждение В. Д. Днепровца, что художественное обобщение через типизацию должно вытеснить художественное обобщение через «идеализацию», что искусство эпохи социализма не нуждается больше в идеализации, чтобы изобразить положительного героя. Оно «впервые полностью включает положительно-прекрасные образы в область типических обобщений и распространяет обобщение посредством типизации на **всю сферу** художественного содержания»<sup>27</sup>. В таком случае не совсем ясно, что понимает автор монографии под «типичными

обобщениями» (образы романтиков тоже отразили типичные явления действительности), а во-вторых, нам кажется, что в данном случае «идеализацию» В. Д. Днепрова понимает только в узком смысле слова. Между тем он сам на стр. 29 дал значительно более широкое определение идеализации, которое мы выше приводили. Художник, следующий этому принципу, «выдвигает на передний план **общее**, по возможности стирая, смягчая, сокращая выражение особенного в изображении характера»<sup>28</sup>. Это как раз характерно и для классицистов, и для романтиков, хотя они вели между собой борьбу и во многом резко друг от друга отличались. И те и другие стремились подчеркивать в образах своих героев общечеловеческие черты. Метод идеализации («идеальная поэзия») появляется в литературе обычно в переломные моменты истории, хотя в творчестве отдельных писателей он мог и может проявляться в любую эпоху. Почему не допустить, что в будущем обществе перед человечеством встанут такие задачи, для решения которых нужно будет огромное мужество, большая моральная сила? Это может вызвать к жизни литературу с художественным обобщением через новый вид «идеализации».

Безусловно, были и есть писатели, в творчестве которых мы встречаем использование обоих методов. Л. Тимофеев в своей статье «О понятии художественного метода» тоже говорит о двух типах творчества, присущих искусству,— реалистическом и романтическом<sup>29</sup>, о воспроизводящем и пересоздающем началах. Они, пишет Л. Тимофеев, «выступают в бесконечно разнообразных формах и соотношениях, но так или иначе оба они всегда сопутствуют образному отражению действительности.

<sup>27</sup> Там же, стр. 61.

<sup>28</sup> Там же, стр. 29.

<sup>29</sup> Творческий метод. Сборник статей. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 47.

12

**В отдельных исторически обусловленных случаях они могут даже и противостоять** друг другу (подч. мною.— Е. Я.), но в этом противостоянии нет исключаящего, принципиального противоречия. Пересоздание тем вернее и глубже, чем в большей степени опирается оно на познание реальных жизненных закономерностей»<sup>30</sup>.

Какие же социальные явления во Франции в начале XIX века вызвали к жизни романтический тип творчества? Каковы были характерные черты «идеальной поэзии» на данном этапе развития общества? Историческая закономерность появления ряда черт этой поэзии становится особенно очевидной при сопоставлении ее с творческим методом современников — Стендаля и Бальзака.

Тезис о том, что искусство развивается вместе с обществом, давно известная истина. Вместе с тем искусство имеет свои особые законы. Искусство, литература все больше становятся человековедением и обществоведением, развиваясь по пути синтетического изображения человека и окружающей его действительности.

Перед искусством XIX века, искусством послереволюционным, встали ответственные задачи историко-общественного порядка и задачи чисто эстетические. Понятно, что эти задачи тесно связаны между собой, и мы их разделяем только для анализа. Каковы же были эти задачи? Оглянемся немного назад, обратимся к XVIII веку. Своего высшего мастерства французская литература XVIII века достигла в основном в повестях Дидро и художественных произведениях Руссо. Однако многие из намеченных французскими писателями эстетических проблем оставались нерешенными.

В плане человековедения и синтетического изображения действительности французской литературе XIX века предстояло прежде всего глубже и шире раскрыть внутренний мир человека и, в частности, человека из народа, показать различные

стороны его «я». Искусство должно было воссоздать сложность, противоречивость внутреннего мира человека послереволюционной эпохи, борьбу в человеке разума и страстей. Ж.-Ж. Руссо при всей своей эмоциональности и лиричности был сыном рационалистического века, и дидактика, голос разума, одерживает у него, как правило, победу над бурей чувств.

Искусству нового века предстояло показать стремление человека познать мир, вселенную, человеческую историю по-новому. После всех социальных катаклизмов мир казался людям отнюдь не таким, каким его воспринимали французские энциклопедисты, учившиеся у Шефтсбери и Болингброка.

<sup>30</sup> Там же, стр. 27.

13

Французская художественная литература XVIII века была насыщена социально-философскими проблемами, ее герои в основном рассуждали о тех или иных проблемах или же своим поведением должны были иллюстрировать правильность или ложность этих проблем. Литературе XIX века, продолжавшей традиции XVIII столетия, в том числе традиции сентиментализма, предстояло показать, что потребность познания — это потребность не только разума, но и чувства, сердца, что социально-философские проблемы глубоко волнуют человека в целом.

Искусство XIX века должно было раскрыть так называемую природу человека, показать, что человек является органической частью общества, что он не может существовать вне его. Французская литература XVIII века не раз декларировала это положение (вспомним хотя бы историю троглодитов у Монтескье), но не больше. Даже Сен-Пре, самый демократический герой французской литературы XVIII века, пытается бежать от людей.

Литература XIX века должна была отразить страдания человека, оказавшегося вне общества, показать тоску человека по гармоническим общественным отношениям, должна была раскрыть разнообразные нити, связывающие человека с обществом, со средой, с миром. В связи с этим перед литературой XIX века вставала очень важная эстетическая проблема, поставленная, но не решенная французской литературой XVIII века, проблема характера в его развитии, во взаимосвязях с окружающей средой.

На пути к синтетическому изображению действительности перед французской литературой XIX века встала задача показать человека не только мыслящего и чувствующего, но и действующего. Сен-Пре, этот, как мы уже говорили, наиболее демократический герой французской литературы XVIII века, выступающий с резкой критикой современного ему социального строя, все же пассивен. Он говорит: «Активная жизнь, требующая от меня всего, для меня невыносима».

С вышеназванной эстетической проблемой была связана проблема героя, борющегося не за свое только счастье, а за счастье народа. Что касается изображения жизни общества, государства, общественной борьбы и в связи с этим образа народа, то все это были проблемы, которые предстояло решить новому веку и веку, следующему за ним.

Великие социальные перевороты конца XVIII и начала XIX века явились тем могучим толчком, который способствовал решению этих эстетических проблем. Задачи, поставленные перед искусством послереволюционной действительностью, решались как романтиками, так и реалистами.

14

Очень важным моментом в истории западноевропейского общества и, в частности, в истории Франции явился тот факт, что, начиная с XIX века, темпы общественного развития становятся во много раз быстрее, чем это было до сих пор. Буржуазия, захватившая в результате Великой французской революции власть в свои руки, имела уже во чреве своего могильщика — пролетариат. И этот факт сыграл огромную роль в

формировании литературы первой половины XIX века и, в частности, в формировании романтизма.

Рост могущества буржуазии сопровождался ростом ее антагониста — пролетариата, и это потребовало от искусства поставить вопрос о **будущем** человечества, показать **перспективы** развития человеческого общества. В искусстве должна была зазвучать тема времени, тема исторического развития.

Искусство и литература начала XIX века не могли ещё говорить о силе и мощи могильщика буржуазии, ибо он делал только свои первые шаги. Поэтому в литературе ставится пока вопрос о яркой незаурядной личности вообще, о мощи отдельного человека в борьбе за новые отношения между людьми. В эпоху, когда буржуазная идеология укреплялась во всех сферах общественной жизни и жажда обогащения захватила широкие слои населения, убивая в них лучшие человеческие качества, перед литературой, перед искусством как великой социальной силой встала задача показать человека во весь рост, показать героическое начало в человеке.

Перед искусством XIX века, как мы уже говорили, стояла также проблема среды, как начала, определяющего, формирующего характер человека, как начала, калечащего человека и вместе с тем рождающего мысль о необходимости изменения этой среды. С данной проблемой непосредственно связана тема столкновения героя со средой, причем это столкновение должно быть резким, непримиримым. Борьба же против буржуазной действительности, как полагали писатели той эпохи, может только опять-таки личность яркая, незаурядная, сильная.

Вместе с тем надо хорошо знать того, с кем ты борешься, и очень важной социальной задачей искусства явилось стремление показать мир нового эксплуататора, мир буржуазии. В связи со всеми этими проблемами настойчиво поднимается вопрос о все возрастающей роли художника в обществе, художника-мыслителя, философа, «пророка» и «доктора социальных наук».

Эпоха эта, грандиозная и по социальной ломке и по перспективам, которые открывались перед людьми, чем-то напоминала эпоху Возрождения. В такие эпохи искусство стремится к большим обобщениям.

Как известно, всякое искусство есть обобщение. В художественном образе общечеловеческие черты наполняются

15

конкретным историческим содержанием, характер наделяется индивидуальными чертами. У разных художников в одну и ту же эпоху отдельные компоненты художественного образа выступают иногда на первый план за счет других. При этом нередко подчеркивается общечеловеческое начало, воплощавшееся подчас в образках-символах, в фантастических персонажах. Шекспир создал, например, наряду с образами Макбета и его жены, образы ведьм, явившихся олицетворением всего мерзкого в человеке. В XVII веке мы видим образы скупого и ханжи у Мольера, с одной стороны, и аналогичные образы у представителей бытового реализма — Скаррона и Фюретьера, писателей, которые делают попытки связать черты характера с конкретной исторической средой. В XVIII веке жадность и скардность воплощаются Свифтом в фантастических образах иеху; с другой стороны, обобщение аналогичных черт английской буржуазии в романах Фильдинга дается через посредство персонажей, обладающих индивидуальными характерами. Прославление человеческого ума и изобретательности представлено у Вольтера в его «Микромегасе» в фантастических формах; а с другой стороны, Бомарше прославляет эти же качества в образе реального Фигаро в канун Французской революции. Мы видим прославление вечно неудовлетворенного и вечно ищущего человеческого духа в образах Фауста и Мефистофеля Гёте, а с другой стороны, эту неудовлетворенность и поиски счастья и

смысла жизни автор воплощает в образе Вильгельма Мейстера, изображенного в конкретно-исторической среде.

Это обращение к разным приемам обобщения несомненно не случайное явление, не прихоть художника.

Начало XIX века, как мы уже сказали, было эпохой больших социальных потрясений. В такие эпохи общечеловеческое начало особенно резко выступает в художественном образе, в такие эпохи художники пытаются делать большие обобщения философского плана, облакая их порой в образы- символы, фантастические образы.

Если у классицистов и у просветителей это общечеловеческое было окрашено в рационалистические тона, то после крушения просветительской философии это общечеловеческое получило резко эмоциональную окраску.

И. П. Павлов называл художников людьми «эмоционально мыслящими». Особенно верно это определение по отношению к писателям-романтикам. Вопрос об эмоциональной стороне художественного способа освоения мира был в то время очень актуален; с ним было связано, между прочим, убеждение романтиков в великой роли художника как учителя- провидца, пророка. Эмоциональная страстность романтиков подымала народы на освободительную борьбу;

16

после крушения революции и горького разочарования в возможности осуществления великих идеалов просветителей она вдохнула новую веру в человека. Эмоциональность произведений В. Гюго вдохновляла французских коммунаров, а в нашем веке, в годы оккупации Франции, она не раз была источником мужества героев Сопротивления. Эмоциональная страстность, с которой романтики «приподымали» своих героев над буржуазной действительностью, позволяла им противопоставить этих героев **той среде**, которая выращивала, выкармливала жадных и честолюбивых буржуа-индивидуалистов. И делали они это не потому, что были «незрелыми» и чего-то не понимали, а потому, что такова была в ту пору социальная задача искусства.

Первая половина XIX века во Франции была эпохой интенсивных поисков новой эстетики, и в этих поисках участвовали все крупные писатели. Новая эстетика во Франции развивалась в тесном контакте с искусством Германии и Англии. Ряд эстетических проблем ставился и решался одновременно и романтиками, и реалистами, такими, как Стендаль и Бальзак. Провести резкую линию между романтиками и представителями критического реализма в 20-е годы XIX века было еще невозможно. Реализма как литературной школы первое время еще не было. Даже Бальзак в статье «Этюд о Бейле», написанной в 1840 году, причисляет себя и Ж. Санд к одной литературной школе. Стендаль называет себя романтиком, определив романтизм как «искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение»<sup>31</sup>.

Во Франции по существу не было и единой романтической школы. В понятие «романтическое искусство», «романтизм» разные писатели и художники вкладывали в ту эпоху нередко разный смысл.

И Бальзак и Мериме принимают большинство эстетических принципов, изложенных Гюго в предисловии к «Кромвелю». В статье о «Фраголетте» Анри де Латуша Бальзак продолжает мысль Гюго о связи развития литературных жанров с развитием общества. «Литература,— пишет Бальзак,— подобно обществу, которое она выражает, имеет свой возраст: ее кипучая юность — это ода; эпическая поэзия — ее здоровая молодость; драма и роман — ее могучая зрелость»<sup>32</sup>. Бальзаку близки такие эстетические принципы «Предисловия» Гюго, как теория контраста, положение об

<sup>31</sup> Стендаль. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 7. Изд. «Правда», М., 1959, стр. 26.

<sup>32</sup> Цит. по кн.: Б. Г. Ре изо в. Творчество Бальзака. Гослитиздат, Л., 1939, стр. 67—68.

относительности красоты и множественности ее проявлений, порождаемой различной социальной почвой, теория гротеска и безобразного в искусстве. Прочтя книгу Огюста Борже о Китае, Бальзак высказывает такие же взгляды на роль гротеска и роль безобразного в искусстве, как и Гюго. Он пишет: «Китайская теория за несколько тысяч лет до сарацин и средних веков увидела, какие огромные возможности заключает в себе **безобразное**, слово, которое так глупо бросают в лицо романтикам и которым я пользуюсь в противопоставлении слову **прекрасное**»<sup>33</sup>. Бальзак высоко оценил такие произведения Гюго, как «Собор Парижской Богоматери» и «Клод Гё»<sup>34</sup>. Однако Бальзак выступал с резкой критикой драматургии Гюго. Он критикует «Эрнани» за неправдоподобие действия и характеров. Бальзак говорит: «Драматург должен был бы привести Эрнани на сцену для того, чтобы сказать своей возлюбленной: «Дон Руй хочет жениться на тебе, нужно бежать!..» И донья Соль ответила бы: «Бежим завтра же!» Но, вместо того чтобы поступить, как Мериме<sup>35</sup>, г-н Виктор Гюго жалким образом шел по классической колее»<sup>36</sup>. В конце своей критической статьи Бальзак замечает: «Между предисловием к «Кромвелю» и драмой «Эрнани» — расстояние огромное»<sup>37</sup>. Таким образом, Бальзак обвиняет Гюго в том, что последний якобы отошел от эстетических принципов, изложенных в его предисловии к «Кромвелю», от тех принципов, которые Бальзак в основном принимал и развивал дальше, разрабатывая свой реалистический метод.

Если в Англии и Германии реализм занял ведущее положение в искусстве после того, как романтизм в основном сошел с литературной арены, то во Франции, как уже говорилось, романтизм и реализм в 20–40-е годы сосуществовали, что, безусловно, отразилось как на эстетике романтизма, так и на эстетике реализма. При этом следует заметить, что французская литература XVIII века развивалась иначе, чем, например, литература Англии. Если английская литература XVIII века в основном рисовала быт и нравы буржуазнопомещичьего мира, то литература французского Просвещения выступила в первую очередь с ярким сатирическим жанром — с философской повестью Монтескье, Вольтера, Дидро и социально-психологическим романом Руссо.

<sup>33</sup> Там же, стр. 88.

<sup>34</sup> См. статьи Бальзака «Этюды о Бейле» и «Письма о литературе, театре и искусстве». О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 15. Гослитиздат, М., 1955.

<sup>35</sup> Бальзак высоко оценил драмы Мериме из его сборника «Театр Клары Гасуль».

<sup>36</sup> Цит. по кн.: Б. Г. Ре л зов. Творчество Бальзака. Цит. изд., стр. 66.

<sup>37</sup> Там же, стр. 67.

Жизнь и нравы французской буржуазии XVIII века остались, по существу, вне поля зрения так называемой большой литературы.

В XIX веке, после того как во Франции был свергнут феодализм и к власти пришла буржуазия, возникли условия для развития критического реализма, который в лице Стендаля, Бальзака и Мериме блестяще изобразил быт и нравы послереволюционного буржуазно-дворянского общества.

Представители критического реализма направили свой талант в основном на то, чтобы показать укрепление буржуазной идеологии во всех сферах жизни. Создавая типичные образы в типичных обстоятельствах, они воспроизводили правдивые детали, раскрывая обусловленность характеров своих жаждущих славы и богатства героев конкретно-исторической средой. В отличие от реалистов романтики в первую очередь показывали тех, кто не принимал «формулу буржуазного века», кто так или иначе протестовал против неё, кто не хотел жить по законам этого века. Следует заметить, что, говоря о романтиках, здесь мы имеем в виду прежде всего прогрессивных

романтиков. Что касается реакционных романтиков, то наиболее талантливые из них по-своему способствовали развитию новой эстетики как художественными произведениями, так и теоретическими положениями.

Ж. де Сталь и другие прогрессивные французские писатели начала XIX века, как замечает Б. Г. Реизов в своей книге «Между классицизмом и романтизмом», извлекли из работ Ф. Шлегеля идею исторического развития, требование приблизить литературу к современности, сделать ее более национальной. Художественные произведения и Шатобриана и Ламартина оказали значительное влияние на В. Гюго, на Ж. Санд и других писателей своим художественным мастерством. Шатобриан дал в «Рене» очень тонкий анализ внутреннего мира человека, оказавшегося в одиночестве, порвавшего все связи с обществом. Он мастерски показал нарастание чувства одиночества, обстоятельства, которые этому способствовали. Роман Шатобриана «Мученики» явился первым французским историческим романом, в котором автор пытался показать своих героев в живой среде, пытался нарисовать быт, нравы, воскресить колорит времени и места далекого прошлого.

И романтики, и реалисты, опираясь на французскую действительность, откликаясь на то, чем жила тогда Франция, ее народ, обобщали в своем творчестве, «идеализируя» и типизируя, характерные для эпохи явления. Следует отметить, что романтики Ш. Нодье, В. Гюго и особенно Ж. Санд наряду с созданием образов по принципу «идеализации» рисуют характеры, действующие в конкретной социально-исторической среде, стремятся подчеркнуть влияние этой среды на психологию героев.

19

Реалисты же, например, Бальзак, желая дать большое обобщение, стремясь дать «философскую формулу XIX века, века эгоизма», вводят в реальную действительность фантастические образы, образы-символы (в «Шагреновой коже», в «Прощенном Мельмоте» и других философских повестях).

В эпоху широкого распространения идей социалистов-утопистов, в годы резкого повышения активности народных масс Франции, во времена лионских и парижских восстаний литература обязана была отразить все эти явления.

Францию, не принимавшую Июльскую монархию короля банкиров Луи Филиппа, прежде всего и изобразили в своих произведениях романтики — Жорж Санд и Виктор Гюго.

Великие реалисты Стендаль и Бальзак, фиксируя свое внимание на другом, вместе с тем также создавали образы людей, не принимавших мир насилия, лжи и лицемерия, борющихся с ним в той или иной форме.

В произведениях Бальзака мы встречаем таких героев, как Мишель Кретьен и Низрон — героев-революционеров и вместе с тем просто хороших, добрых и умных людей из народа. Но говоря о Мишеле Кретьене, Бальзак не раскрывает той среды, в которой он действует, он больше **говорит** о нем, чем его показывает. Что касается Низрона, то это революционер в прошлом; в настоящее время он выглядит белой вороной на фоне крестьян. Это лишний раз говорит о том, что критическая тенденция в творчестве реалистов явно преобладала.

Создавая своих положительных героев-протестантов, В. Гюго и Ж. Санд «идеализируют» их каждый по-своему. В. Гюго концентрирует в них в основном обычные общечеловеческие добродетели: доброту, правдивость, самоотверженность и т. д. Ж. Санд стремится придать этим качествам подчеркнуто социальный характер; она хочет показать в этих героях ростки будущей гуманистической народной культуры. У В. Гюго, кроме того, мы встречаемся с образами-символами и с «идеализацией» безобразного, чего нет у Ж. Санд.

Нам думается, что нет оснований полагать, что метод обобщения через

«идеализацию», романтический метод, отжил свой век. Во-первых, потому, что развитию искусства нет предела, как нет предела развитию науки, а следовательно всегда может быть в действительности область, которую реалистическим методом искусству будет трудно отразить, как было трудно Бальзаку и Стендалю создать методом типизации образ борца-революционера.

Во-вторых, нельзя недоучитывать, что обобщение через «идеализацию» оказывает иногда большее эмоциональное воздействие, чем обобщение через типизацию, и тем самым превращается в большую художественную силу.