

ПРОЦЕСС ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ.

Степанова Наталья Николаевна

к.филол.н., доцент, Санкт-Петербургский университет
технологий управления и экономики
n.stepanova.55@mail.ru

PROCESS OF RETHINKING THE FRENCH LITERARY TRADITION AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURIES

N. Stepanova

Summary: The article aims to present the general trends of the last decades of the XIX – early XX centuries literary process. With the collapse of the naturalistic school and the origin of new trends in the literature, there were fears for its further fate. The main task of cognition in art is the concentrated study of the "I" depths which caused special forms of individualism to life. The complex mechanism of new genre-style formations is opened. The originality of the novels' poetics reflects the individual author's style and meets the genre requirements without any restrictions. This trend found its artistic embodiment in the work of French writers of this period, M. Barres, J.-K. Huysmans, A. Gide.

Keywords: French literature, XIX-XX centuries, P. Bourget, M. Barres, J.-K. Huysmans, A. Gide, poetics of the novel.

Аннотация: В работе исследуются общие тенденции литературного процесса последних десятилетий XIX – начала XX вв. С распадом натуралистической школы и зарождением новых течений в литературе возникали опасения за дальнейшую судьбу литературного процесса. Основной задачей познания в искусстве становится сосредоточенное изучение глубин своего «я», вызвавшее к жизни особые формы индивидуализма, вскрывшее сложный механизм зарождения новых жанрово-стилевых образований. Индивидуальный авторский стиль отражает своеобразие поэтики романов и отвечает требованиям жанра. Эта тенденция нашла свое художественное воплощение в творчестве французских писателей данной эпохи М. Барреса, Ж. – К. Гюисманса, А. Жида.

Ключевые слова: французская литература, XIX-XX вв., П. Бурже, М. Баррес, Ж.-К. Гюисманс, А. Жид, поэтика романа.

Французская литература 80–90-х гг. XIX в. – уникальный период, без понимания которого невозможно осмысление мирового литературного процесса. Именно французская литература первой претерпела значительные изменения и приобрела за эти десятилетия черты, заметно отличающие ее от литературы 50–70-х гг. За это десятилетие французская литература пережила перемены, которые в особенности коснулись ее ведущего жанра – романа. Многим современникам казалось, что роман как жанр начал мельчать, говорили о его «декадансе». Между тем данный период явился переходным в истории романа, связанный с изменением прежних жанровых правил, которые определялись уже новой эстетикой. Получили развитие такие революционные литературные направления, как символизм, «психологизм», эстетизм, декаданс, позже подхваченные другими европейскими литературами.

В данной статье на основе историко-литературного метода делается попытка проследить эволюцию французского романа рубежа веков. В работе применяются как общие, так и специальные методы исторического познания: сравнительный, типологический, систематический. При работе над статьей были исследованы литературные анкеты современников рубежа веков, критическая литература русско-французского авторства, газеты и журналы на французском языке, энциклопедические издания, мемуарные источники, художественные

произведения французских писателей.

Новое поколение писателей, М. Баррес, Ж.-К. Гюисманс, А. Жид, изображали самих себя, разоблачая перед другими тот мир, который отражался в зеркале их индивидуального «я». При анализе персонажей уже обязательно было рассматривать их с социальной точки зрения. Интерес представлял отдельный человек, обладающий своей неповторимой «индивидуальностью». Первостепенное значение для писателей имело изображение субъективного восприятия мира человека, а не воссоздание объективной действительности, в которой он живет. С точки зрения господствующих в XIX в. представлений о жанрах такой подход казался необычным и являлся нарушением жанровой этики.

Свой метод познания мира предложил М. Баррес. Писателя интересовало единство интеллектуального и чувственного, что в его понимании приводило к целостному восприятию вселенной. Познание мира, согласно Барресу, достигалось воображением художника и его поэтическим гением. Центром этого единства призван был стать интеллект. Литературным экспериментом Барреса в данном аспекте стала трилогия «Культе Я» (1888-1891): «Под взглядом варваров» (1888), «Свободный человек» (1889), «Сад Береники» (1891), в которой имели место кардинальные изменения романной поэтики [5]. Романы трилогии не скованы какими-либо ограничениями

и зависят только от оригинального художественного мышления автора. Вместо «научных» объяснений о происхождении и развитии душевных феноменов, писатель изобразил в своих книгах «тщательное, волнующее и захватывающее описание состояний души» [7, 9]. «Я написал страстную идеологию, – заявил Баррес в «Исследовании», посвященном «Культу Я». – Нам стали известны исторический роман, роман о парижских нравах. Почему бы поколению, утратившему вкус ко всему, кроме игры в идеи, не попробовать обратиться к метафизическому роману?» [7, 12].

О чем бы ни писал А. Жид, какие бы темы и проблемы ни затрагивал, он, в конечном счете, всегда говорил о себе, о своих чувствах и настроениях, сомнениях и переживаниях. В лирической поэме в прозе «Яства земные» (1897) герой Жида освобождается от оков разума и достигает гармонии с природой. Он приходит к полному разрушению связей с обществом ради безграничной свободы. Как и Баррес, Жид утверждает на позициях крайнего индивидуализма.

Романы «Наоборот» (1884) и «Там, внизу» (1891) К.-Ж. Гюисманса подтверждали тенденцию о всеобщей реакции декаданса, охватившей французское общество. Писатель выразил свое отвращение к запустению буржуазного мира. Стратегия героя – эстетическое бегство, бегство в прекрасную культуру. Гюисманс разрушает классическую форму романа: сюжет отсутствует, многочисленные события из жизни героя вынесены в предисловие, самого героя практически нет, нарушены причинно-следственные связи.

Отличительной чертой эпохи явилась реакция против натурализма, и все новые литературные тенденции оказались резко антинатуралистическими. В 1891 г. журналист Ж. Юре обратился к писателям, поэтам и критикам со своей известной литературной анкетой [12] по поводу судеб натурализма. Подавляющее большинство придерживалось единого мнения о том, что натурализм полностью изжил себя и прекратил свое существование. «Я считаю, – отвечал Э. Род на анкету Ж. Юре, – что литература натурализма, если и не умерла, то изжила себя. И, в особенности, потому что она была литературным выражением позитивистского и материалистического направления, которое уже не отвечает сегодняшним нуждам» [12, 14].

Бытовало мнение о том, что реализм, на который претендовали натуралисты, на самом деле оказался ложным. Так считал А. Франс, говоря о неправдоподобном изображении крестьян в романе «Земля» [12, 2]. Еще резче о реализме Э. Золя писал М. Баррес в своих «Тетрадах»: «Описывая обширную панораму французского общества и создавая иллюзию реальности, Золя претендует на правду, между тем, как его романы полны лжи и

клеветы. Какое несчастье, что его романы известны за пределами Франции!» [6, МС, VI, 273]. Многие не воспринимали натурализм с эстетической точки зрения: «каждый из нас, – свидетельствовал литературный критик и редактор журнала «*Mercure de France*» Р. де Гурмон, – с отвращением отстранился от литературы, низость которой доводила до тошноты» [12, 135]. Французский литературовед Ж. Пелисье в своей книге «Современное литературное движение» назвал натурализм второй половины XIX в. «доктринерским и схоластическим» [17, VI].

Критик Ф. Брюнетьер в статье «Банкротство натурализма», которая была напечатана в журнале «*Revue des deux mondes*» в 1887 г., утверждал, что социальный реализм изжил себя и предсказывал, что в литературе утвердится новое направление, которое заинтересуется исследованием психологических глубин «отдельного человека» [10]. Уже в 80-х гг. Брюнетьер противопоставлял «психологический» роман натуралистическому. Позднее, в 1891 г., А. Франс писал, что на современном этапе развития французской прозы натуралистический роман уступит место психологическому. [12, 2-5].

Начинал пользоваться популярностью жанр «психологического» романа. В начале 80-х гг. в «Очерках современной психологии» (1883-1885) Бурже старался наметить принципиальную разницу между натурализмом и «психологизмом» [9]. Обе художественные формы отображения в своей основе имели общий эстетический принцип – наблюдать и описывать действительность с максимальной объективностью.

Наибольшую известность Бурже принес роман «Ученик» (1889), в котором присутствует изоциренный психоанализ героя, изолированного от социальной действительности. Главный герой Робер Грелу лишен каких-либо нравственных устоев, разрушенных «современными идеями», и прежде всего материалистическими теориями. Молодой человек увлекается учением своего учителя, сторонника всеобщего детерминизма. Герой постепенно утрачивает веру в бога. Потеря веры, согласно Бурже, неминуемо приводит к преступлению.

А. Жид, проявляя интерес к возрождению «психологического» романа, отмечал, что роман «во всей западной литературе <...> почти никогда не занимается отношениями индивидуума к самому себе или к богу, которые здесь первенствуют над всеми прочими» [3, 366].

По существу, «психологический» роман не смог занять во французской литературе ведущего положения, так как он не внес в эстетику данного жанра ничего принципиально нового. К тому же и художественное достоинство романов, принадлежащих к данному направлению, не велико. «На заднем фоне всякого литературного произведения, – писал Бурже в «Очерках со-

временной психологии», – скрывается подтверждение какой-нибудь психологической истины» [9, 147-148]. Это высказывание вполне применимо к его романам, в которых изображены не живые люди, а отвлеченные фигуры, иллюстрирующие известные душевные состояния, диалектика развития которых поглощает внимание автора в ущерб жизненности изображаемых им персонажей.

Самым плодотворным литературным движением 80-90 гг. XIX в. оказался символизм. Его вклад в сокровищницу художественной литературы особенно значителен. «Если проследить общую эволюцию нашей литературы, – замечает Р. Лалу в своем исследовании, – то без колебаний можно сказать, что революция символистов была значительнее революции романтиков. Ибо символисты поняли, что фундаментальной проблемой являлась проблема языка» [14, 228].

Возрождающаяся философия идеализма, воплощением которой явился символизм, привела к небывалому триумфу индивидуализма. Как справедливо замечал Р. де Гурмон в «Книге масок», символизм XIX в. предполагал «свободу творчества, отречение от заученных формулировок, стремление ко всему новому, необычному, даже странному. Он означает также идеализм, пренебрежение к фактам социального порядка, анти-натурализм, тенденцию, направленную к тому, что есть в жизни характерного» [2, 5-6].

Символизм, как и «психологизм», единодушно выступил против реалистического метода изображения в литературе. Подтверждением тому явилась уже известная анкета. Ж. Юре. Сходные результаты продемонстрировала другая литературная анкета, проведенная в 1905 г. Ж. Ле Кардонелем и Ш. Велле: «Появление символизма явилось насущной необходимостью, так как натурализм мельчал, задерживаясь на сюжетах из рубрики происшествий или занимаясь изучением ключительных характеров» [15, 77].

Литературная панорама исследуемой эпохи пестрит разнообразием направлений, групп, течений. Творческий авангард представляли и символисты, и психологи, и парнасцы, и позитивисты, и буддисты, и независимые. Ж. Пелисье в своей книге «Современное литературное движение» (1901) предпринял попытку классифицировать писателей исходя из особенностей их темперамента. Французский литературовед выделяет две основные категории: писателей-интеллектуалов и писателей, изучающих область чувственного. Однако, в конечном итоге он приходит к выводу о том, что ни его собственная и никакие другие классификации не смогли бы вместить все разнообразие литературы рубежа веков, отличительной особенностью которой явился индивидуализм [17, 53].

Основной художественной тенденцией исследуемой

эпохи признавалась оригинальность: писатель должен сказать то, что до него еще никем не было сказано, должен суметь создать собственную эстетику как проявление личного дарования. При этом писатель не имел право навязывать свое видение другому. «В настоящий момент, – говорил Стефан Малларме, – мы присутствуем на самом любопытном спектакле, который не разыгрывался еще ни разу за всю историю поэзии: каждый поэт, уединяясь в своем углу, играет на флейте те арии, которые нравились ему больше всего <...>. До настоящего момента всегда была необходимость объединяться во круг одного официального учителя» [12, 56].

Девизом писателей и поэтов являлась абсолютная свобода в искусстве. В статье «О влиянии в литературе» (1900) А. Жид отмечал, что «из боязни походить друг на друга, из отвращения к подчинению» [4, 181] в последнее время появилось много писателей, претендующих на оригинальность, старающихся сохранить ее любой ценой. Каждый претендовал на авторскую независимость, стремясь иметь собственный взгляд на вещи. Эстетика авторов исходила из широких представлений о материальном мире и о положении человека в нем. «Молодое поколение», как называли себя эти писатели, хотело иметь дело не с частным человеком, а с человечеством в целом. «Герой мыслился, – по выражению Божовича, – в масштабах вселенной, как у Шекспира или Эсхила» [1, 193].

На формирование эстетики представителей «молодого поколения» значительное влияние оказала философия А. Бергсона, получившая широкое распространение и признание во Франции. Французский философ противопоставил научному мышлению интуицию, подсознание, ощущение, превратив их в единственный способ познания мира. Считалось, что разум может дать только общую концепцию того или иного явления, предмета, оставляя в стороне все богатство впечатлений и многообразии связей.

Центр доверия перемещался к интуиции, «внутреннему» видению, художественному подсознанию. Писатели «молодого поколения» приходили к выводу о том, что бессознательное играет первостепенную роль в интеллектуальном процессе. «Имморалист» (1902) Жида призывал отбросить все книги и обратиться к жизни. Баррес также сомневался в том, что при помощи разума можно достичь истины. «Ведет ли разум к истине? – писал он в «Тетрадах» в 1896 г. – И что такое истина? Не что иное, как точка зрения, с помощью которой мы пришли к согласию <...>. Мы можем регистровать только наши ощущения. Истина только потому и является истиной, что ее считают таковой» [6, МС, I, 77]. Таким образом, в исследуемую эпоху наблюдался отказ от внешних авторитетов и апелляция к внутреннему видению мира.

«Молодое поколение» писателей предлагало свой метод изображения действительности, а именно литературу воображения и мечты, которая так же может претендовать на правду, как и реализм [12, 132]. Параллельно зарождался и жанр интеллектуального романа, за которым Э. Гонкур видел будущее [12, 168].

Еще задолго до кризиса натуралистического направления братья Гонкур предсказали новые пути развития французского романа. Прочитав рассказы Э. По, они писали в 1856 г.: «Открытие чего-то такого, о чем критика совершенно не догадывалась, а именно воображение в соединении с анализом. Роман в будущем призван изображать историю того, что происходит скорее в мозгу человека, а не в его сердце». Это «что-то» в большей степени проявилось в произведениях М. Барреса [12, 34].

Читатели и критики с интересом отнеслись к роману М. Барреса «Сад Береники» (1891). Хотя многие и считали писателя одним из представителей «психологического» направления, однако Баррес разрабатывал совсем иную психологию, чем, например, Бурже. Натуралисты и «психологи» в лице Бурже пытались объяснить происхождение человеческих чувств и эмоций, ориентируясь на воздействие среды и наследственность. Однако Баррес находил такой метод недостаточным и в этом смысле говорил, что в его трилогии нет «психологии» в духе Тэна или Бурже [7, 8]. Кроме того, проникновение символизма в «психологическую» прозу еще в большей степени отдаляло Барреса от Бурже. Баррес полагал, что можно написать психологический роман, не прибегая к анализу частного случая, как это делал Бурже, а «стремиться отобразить правду в самом широком ее понимании <...>. В результате рождается символистская психология» [12, 21]. В анкете Ж. Юре Баррес признавался, что друзья видят в его произведениях символы, что его герои судят о вещах в самом широком плане и совсем не рассуждают о мелочах, имеющих место в их жизни.

В своем Дневнике Жид подчеркивал, что ни одно из его произведений, написанных до «Фальшивомонетчиков» (1925), нельзя назвать романом. Во всяком случае, в «Яствах земных» герой отсутствует, в романе даже нет действия; это скорее внутренний монолог, реакция на окружающий мир, мысли, чувства и ощущения героя, адресованные предполагаемому читателю по имени Натанаэль. Обращаясь к нему, герой признается: «в этой книге нет никого. И даже я не более чем Видение» [11, 183]. Все произведение пронизано страстным призывом к пробуждению и освобождению «я» героя. Жид хочет показать неисчерпаемые преимущества личности, очнувшейся от сна, которая, наконец, обрела вкус к жизни. Герой избирает свой путь и освобождается от давящего груза знаний, традиций, привычек.

Новых героев давали также романы «Наоборот»

(1884) и «Там, внизу» (1891) К.-Ж. Гюисманса, «Плохо прикованный Прометей» (1899) и «Имморалист» (1902) А. Жида. «Мы живем в такую эпоху, – отмечал Жид на анкете Ле Кардонеля и Велле, – когда появление новых характеров стало возможным. Ничего нового не возникает в литературе без новых характеров» [20, 89]. А. Геон считал, что «Имморалист» представляет собой новшество с любой точки зрения и что писатели типа Жида хотят создать такую совершенную форму изображения, которая смогла бы вместить в себя все волнения современной мысли [15, 96-97]. Высоко оценивая эссе «Плохо прикованный Прометей», тот же А. Геон говорил, что «уже десять лет, как не создавали подобных книг» [15, 97].

Во многих произведениях последнего десятилетия XIX в. имела место невротичность, увлечение болезненными формами психологизма. В литературе процветал культ искусственности (*le culte de l'artifice*), которая выражалась в желании совершить насилие над природой. Такое удалось сделать герою в романе Гюисманса «Наоборот». Дез Эссент бежит от прозы жизни, от социальных связей в мир чувственности. В своем безумии он прозревает иной, высший, мистический мир. «Искусственность казалась Дез Эссенту отличительным свойством человеческого гения» [13, 31].

А. Билли в книге «Эпоха 1900-х годов» отмечал, что в Гюисмансе современники видели прямого последователя Ш. Бодлера, у которого он перенял «кошунственные попытки в утолении чувственных страстей» [8, 73]. Эти тенденции были подмечены Бурже в «Опытах современной психологии»: «Медленно, но уверенно укреплялось убеждение в банкротстве природы, которое предполагало превратиться в опасную веру XX в., если наука или завоевание варваров не спасут человечество, утомленное работой собственной мысли» [9, 15-16].

Другой доминирующей тенденцией в литературе рубежа веков стала философия имморализма, склонная утверждать, что морали нет; все поступки могут быть оправданы; разум начинал доходить до того, что любой порок можно наделять добродетелью. Герой «Имморалиста» Мишель разрывает все социальные связи, отказывается от выработанных обществом моральных норм ради того, чтобы испытать «тысячи форм жизни», вобрать в себя все возможные ощущения, испытать все чувственные радости мира. В конце романа герой «Имморалиста» не имеет точек соприкосновения с другими людьми. Он живет и действует в обстановке, далекой от обыденной жизни. Герой абсолютно избавлен от причинно-следственных оков разума, его поступки лишены какой бы то ни было последовательности. По сути своей Мишель алогичен.

Творчество таких писателей, как Гюисманс, Баррес, Жид, не укладывалось в рамки единого направления.

Авторы стремились разрушить время и пространство, представлявшие им слишком логичными, и жить в непосредственности и хаосе. От Бальзака к Флоберу и Золя жизнеподобие было принципиально важным, что не исключало разного уровня и своеобразия философских обобщений и социальной типизации. Современный французский роман создавал своих героев, отличавшихся, например, от героев Бальзака, которые были одержимы какой-либо одной страстью. Совершенно справедливо по этому поводу замечал Баррес: «Роман был апологетом и казуистом страсти» [6, МС, III, 199]. Шли поиски и велись споры, каким быть роману в будущем. При зарождении новых тенденций не всегда легко отделить главное от второстепенного, истинное от ложного, прогрессивное от того, что в определенных условиях могло стать реакционным. Творчество представителей «новой литературы» свидетельствовало о том, каким непростым был выбор, какими сложными путями шел порой художник к осознанию своего места и роли в искусстве рубежа веков.

Специфические законы саморазвития жанровой формы в любую эпоху приводят к взрыву прежних жанровых правил и к рождению новой эстетики. Нельзя констатировать отказ романа от реалистических завоеваний, уступку «декадансу» или «модернизму», если воспользоваться более поздним термином. Модернизмом изучаемые явления можно назвать лишь понимая под

этим термином нечто новое по сравнению с прежними канонами искусства. Наряду с этой, наиболее очевидной тенденцией конца XIX – начала XX вв., появляется отчетливое отталкивание от запредельности символизма, превратившегося в кастовое «искусство для искусства», недоступное для широкого круга читателей. Более того, малые жанровые формы, в которых герой один либо герой отсутствует, не в состоянии решить глобальных проблем эпохи, богатой событиями.

Споры, которые в течение долгого времени велись вокруг романа, должны были дать свои результаты. Литературная анкета 1913 года, проведенная Ж. Мюллером и Г. Пикаром [22], свидетельствовала о том, что роман вновь возвратится к изображению монументальных полотно времен Бальзака, Флобера, Золя. Участники новой анкеты единодушны в том, что современный роман получит признание лишь в том случае, если продолжит традиции, заложенные еще Вольтером, Лакло, Шатобрианом, Бальзаком, Флобером, Золя. Такой роман создаст героев, которые будут типичными для своего времени и уровня социального развития французского общества. Но и в этом случае вряд ли можно говорить о возвращении к классическим канонам реалистического романа. Освоение исторических и политических тем французскими писателями произойдет на новом витке иначе, чем прежде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конца XIX – начала XX века / В.И. Божович. Москва: Наука, 1987. 320 с.
2. Гурмон Р. де. Книга масок / Р. де Гурмон. Томск: Водолей, 1996. 224 с.
3. Жид А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. [Пер. с фр.] / А. Жид. Ленинград: Художественная литература, 1935. 534 с.
4. Жид А. Достоевский; Эссе: [Пер. с фр.] / А. Жид. Томск: Водолей, 1994. 288 с.
5. Степанова Н.Н. Морис Баррес и эволюция жанра романа // Вестник Ленинградского университета. Серия истории, языка и литературы, 1991. – Сер. 2. Вып. 1. С. 81-85.
6. Barrès M. Mes Cahiers: En 14 v. / M. Barrès. Paris, Plon, 1919-1951. Все ссылки на это издание даются в тексте (МС); римская цифра обозначает том, арабская – страницу.
7. Barrès M. Le Culte du Moi. Examen de trois idéologie / M. Barrès. Paris: Perrin, 1892. 56 p.
8. Billy A. L'époque 1900 / A. Billy. Paris: Tallandier, 1951. 368 p.
9. Bourget P. Essais de psychologie contemporaine / P. Bourget. Paris: Lemerre, 1885. 326 p.
10. Brunetière F. La banqueroute du naturalisme / F. Brunetière // Revue des deux mondes, 1887, sep.-oct. Pp. 213-224.
11. Gide A. Œuvres complètes: En 16 v. / A. Gide. Paris: Gallimard, 1932-1939. Vol. 2. 422 p.
12. Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire / J. Huret. Paris: Charpentier, 1891. 480 p.
13. Huysmans J.-K. À rebours / J.-K. Huysmans. Paris: Charpentier, 1884. 294 p.
14. Lalou R. Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours) / R Lalou. Paris: Presses universitaires de France, 1946. 480 p.
15. Le Cardonnell G. et Wellay Ch. La littérature contemporaine / G. Le Cardonnell et Ch. Wellay. Paris: Mercure de France, 1905. 331 p.
16. Muller J. et G. Picard. Les tendances présentes de la littératures françaises, interviews et réponses d'hommes de lettres. Paris: E. Basset, 1913. 365 p.
17. Pellissier G. Le mouvement littéraire contemporaine / G. Pellissier. Paris: Hachette, 1901. 304 p.

© Степанова Наталия Николаевна (n.stepanova.55@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»