

8

Г 94

Н. А. ГУЛЯЕВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ
НАПРАВЛЕНИЯ
И МЕТОДЫ
В РУССКОЙ
И ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
XVII - XIX
ВЕКОВ



Н. А. ГУЛЯЕВ



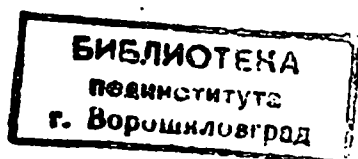
ЛИТЕРАТУРНЫЕ
НАПРАВЛЕНИЯ
И МЕТОДЫ
В РУССКОЙ
И ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
XVII - XIX
ВЕКОВ

Книга для учителя

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1983

ББК 83.3(0)
Г94

Рецензенты: *Н. К. Гей*, доктор филологических наук (ИМЛИ имени М. Горького); *Г. В. Москвичева*, доктор филологических наук (зав. кафедрой русской литературы Горьковского государственного университета).



Гуляев Н. А.

Г94 Литературные направления и методы в русской и зарубежной литературе XVII—XIX веков: Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1983. — 144 с.

В книге рассматриваются литературные направления, течения и методы в русской и зарубежной литературе XVII—XIX вв. Все теоретические проблемы автором решаются в процессе анализа произведений, изучаемых в школе. В качестве иллюстративного материала используется широко не только русская, но и зарубежная литература.

Отбор имен и произведений дан с учетом программы для средней школы.

Г $\frac{4306010300-597}{103(03)-83}$ 36—83

ББК 83.3(0)
809

© Издательство «Просвещение», 1983 г.

ОТ АВТОРА

Книга посвящена литературному процессу. В ней анализируются основные этапы истории европейской литературы от эпохи Возрождения до XIX столетия включительно. В центре внимания — основная закономерность литературного развития — зависимость искусства слова от жизни, от тех изменений, которые происходят в обществе. В работе прослеживается, под воздействием каких социально-исторических причин произошли формирование, а затем смена литературных направлений, а также методов познания и изображения действительности. Классицизм, романтизм, различные исторически обусловленные виды реализма (гуманистический, просветительский, критический) в книге рассматриваются как литературно-эстетические системы, вызванные к жизни социальными, эстетическими потребностями определенных общественных сил.

Для подтверждения тех или иных теоретических положений автор обращается к произведениям, изучаемым в школе: «Гамлет» Шекспира, «Дон Кихот» Сервантеса, «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Фауст» Гете, «Недоросль» Фонвизина, лирика романтиков, поэмы Байрона, Рылеева, Пушкина, Лермонтова и т. п. Естественно, они рассматриваются главным образом под углом зрения их принадлежности к тому или иному методу и направлению.

При написании книги учтены достижения советского литературоведения и прежде всего тех исследователей (М. Б. Храпченко, С. И. Машинского, Н. Л. Степанова и многих других), которые в своих трудах сочетают типологический и конкретно-исторический подход в изучении литературных явлений (см.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969; Развитие реализма в русской литературе, в 3-х т. М., 1972—1974).

Автор опирался также на свой многолетний опыт чтения курса «Теория литературы» в Казанском и Калининском университетах.

Выражаю большую благодарность Н. К. Гею, Г. В. Москвичевой и другим товарищам, которые помогли мне советами и деловой критикой.

Введение

Известно, что каждый выдающийся писатель обладает своим неповторимым даром видения жизни и ее воспроизведения. Именно в силу этого он вносит вклад в мировую литературу¹. Однако, несмотря на всю свою неповторимость, художники даже разных исторических эпох имеют много общего в типе мышления, находящем выражение в типе (принципе) творчества. Одни из них (это преимущественно романтики) уделяют основное внимание субъективной стороне искусства и стремятся в своих произведениях выразить мир своей души, дать оценку изображаемому с общественно-эстетических позиций. Так, характеризуя тип творческой деятельности Байрона, В. Г. Белинский писал: «Этот субъективный дух столь могущий и глубокий, эта личность, столь колоссальная, гордая и непреклонная, стремилась не столько к изображению современного человечества, сколько к суду над его прошедшею и настоящею историею»².

Такой же принцип творчества характерен для Жуковского, который в своих стихах выражает прежде всего свое восприятие действительности. Поэтому в его лирике, по справедливому замечанию Г. А. Гуковского, преобладает эпитет «не внешне рисующий и определяющий, а оценивающий»³. Белинский отмечал, что рисуемая Жуковским природа живет «таинственною жизнью души и сердца»⁴.

Примерно то же самое можно сказать о многих других романтиках. Все они стремятся выразить в художественных образах прежде всего самих себя. Преобладание субъективности — характернейшая черта романтического типа творчества. Конкретное содержание ее может быть самым различным. Романтизм знает писате-

¹ См.: Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Собр. соч., в 4-х т. М., 1981, т. 3, с. 64—96.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 440.

³ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 58.

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 219.

лей прямо противоположных по идеологическим устремлениям: от борцов за социалистический строй до открытых ретроградов.

Для писателей-реалистов характерен иной принцип изображения жизни. Они уделяют преимущественное внимание объективной стороне творческого процесса, ставят перед собой задачу раскрыть объективное содержание изображаемого. Именно в объективности — определяющий признак реалистического типа творчества.

М. Горький имел в виду самый подход к изображению жизни, когда определял реализм как «объективное изображение действительности»¹.

Художник творит объективно, если он отражает в образе определяющие черты изображаемого явления, существующие независимо от нашего сознания, например характерные признаки времен года той или иной географической зоны. Объективность изображаемого проверяется практикой, опытом читателя, сопоставлением с жизнью, в конкретных случаях (если объект изображения — исторический деятель, к примеру) — с историческими источниками.

Объективному творчеству не противопоставлено проявление отношения автора к тому, что изображается. Но авторские симпатии или антипатии в реализме, особенно в произведениях эпического и драматического рода, выражаются не открыто, как в романтизме, они передаются через образ путем выделения в нем определенных черт (симпатичных или несимпатичных писателю). В лирической поэзии, которая по своей природе тесно слита с личностью автора, границы между объективным и субъективным принципом изображения очень подвижны.

В типах творчества отражается гносеологическая природа искусства. Художественное познание, как известно, двуедино в своей сущности: художественный образ — синтез объективных и субъективных начал.

В нем воплощается не только объективная правда жизни, но и субъективные стремления автора. В художественной литературе нет произведений, в которых выражалась бы только объективность. Насильственное их разъединение ведет, по существу, к разрушению художественного образа. Такие явления наблюдаются в натурализме и модернизме. Натуралист стремится

¹ Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 120.

исключить из своего творчества все субъективное, модернист (футурист, сюрреалист, абстракционист и т. п.), напротив, все объективное. И в том и другом случае — снижение или полная утрата художественности¹.

Объективность и субъективность, рассматриваемые в их конкретно исторической, идеологической содержательности, при учете присущих им общих гносеологических черт, лежат в основе различных реалистических и романтических методов.

Следовательно, при решении вопроса о «методологии» писателя или целого литературного направления принимается в расчет прежде всего содержательная сторона искусства, понимание художником важнейших проблем социального развития, характер его идеала. Так, реалистический принцип воспроизведения действительности в союзе с различными формами идеологии привел к рождению таких методов, как реализм гуманистический, реализм просветительский, реализм критический, реализм социалистический.

Романтический тип творчества в сочетании с различными идеологическими воззрениями дал жизнь не только классическому романтизму конца XVIII — первой трети XIX века, но и многочисленным течениям модернистского искусства (символизм, футуризм, сюрреализм и др.), сложившимся в эпоху империализма. Родственные по типу творчества, романтики и модернисты различны по методу, ибо различно их миропонимание. Нет единства также и в самом классическом романтизме. Его представляют художники как революционных, так и консервативных политических убеждений.

Следовательно, метод — явление не только гносеологическое, но и идеологическое. Он определяется всеми сторонами мировоззрения художника. Это категория содержательная, проявляющаяся как в идейном строе произведения, так и в принципе построения образа.

Метод содержит в себе устойчивые и исторически меняющиеся черты, например критический реализм имеет признак, сближающий его с реализмом гуманистическим, просветительским и социалистическим. Это свойственный реалистам всех эпох объективный тип творчества. Но мера их объективности (историзма) различна. По-разному понимают они сущность социальных процессов, роль народа в истории и т. п. Так, к при-

¹ См.: Гуляев Н. А. Теория литературы. М., 1977 (глава шестая).

меру, просветители уповали в борьбе со злом на силу слова и морального примера, Н. А. Некрасов и Н. Г. Чернышевский — на народную революцию, М. Горький и А. Серафимович — на рабочий класс, руководимый Коммунистической партией.

Художественный метод зависит от определяющих его факторов — действительности, мировоззрения писателя и его художественного мышления, главного признака писательского таланта. Жизнь всегда выступает в роли основного источника, питающего искусство. Она дает художнику необходимый материал, впечатления, наталкивает на те или иные размышления. Так, совершенно очевидно, что почвой для возникновения европейского реализма XVI—XVII веков: творчества Шекспира, Сервантеса — послужили огромные сдвиги в различных сферах средневековой жизни, великие географические открытия, рост торговли, ремесла и т. д., которые вызвали перестройку общественного эстетического сознания (наступление на церковную идеологию, схоластику и т. д.). Романтизм как направление возник в условиях переходного времени, на рубеже двух эпох, когда под ударами французской революции 1789—1794 гг. рухнул феодальный миропорядок и на смену ему пришел новый общественный строй. Социалистический реализм утвердился в литературе тогда, когда произошло соединение социализма с рабочим движением, когда идеи марксизма-ленинизма овладели сознанием масс и народ поднялся на борьбу за власть.

Как правило, жизнь неоднородна, она изобилует острыми противоречиями, характеризуется в классовом обществе острой классовой непримиримостью. Поэтому в одно и то же время творят художники разных идеологических ориентаций. Так, в России XX века творили не только М. Горький и А. Серафимович, но и символисты, футуристы, различные в своем восприятии мира. Одна и та же эпоха не обеспечивает автоматически рождения одного-единственного художественного метода. Искусство — отражение жизни с определенных идеологических позиций. Поэтому мировоззрение — стержень художественной «методологии», ее основная, направляющая сила.

Огромная роль в творческом процессе принадлежит таланту, который проявляется в изображении жизненных явлений. С его помощью художник создает образы, но талант не определяет идеологическую направленность

искусства, он может служить не только добру. Все зависит от того миропонимания, которому он подчинен.

Мировоззрение и талант и тем более действительность не составные части метода, а его определители. О «методологии» писателя судят не по его высказываниям, а по характеру уже изображенной жизни, по содержанию и форме его произведений. Мировоззренческая позиция писателя проявляется в каждом конкретном случае как поэтическая идея, определяющая конфликт и его решение в романе, драме или лирическом стихотворении, организующая их композицию, сюжет, всю образную систему.

Следовательно, метод — это определяемый действительностью, мировоззрением и талантом (художественным мышлением) писателя характер отбора, объяснения и изображения явлений жизни в свете определенного эстетического идеала.

В период, когда эстетическая теория достигла развития, стали возникать литературные направления, объединяющие художников, родственных по эстетическим взглядам, по типу творчества, но далеко не всегда совпадающих по своим идеологическим убеждениям. Так, в русской литературе первой трети XIX века под знаменем романтического направления писали Жуковский, Батюшков, поэты-декабристы, молодой Пушкин, Лермонтов, Тютчев и другие писатели, весьма различные в идейном плане. Их всех объединяет известная близость в эстетических воззрениях и принцип изображения действительности. Литературные направления складываются тогда, когда художники, близкие друг другу по типу мышления, осознают теоретические основы своего творчества, обосновывают их в статьях, манифестах, защищают в борьбе с приверженцами иных эстетических концепций. Так поступали, например, романтики декабристского круга, боровшиеся с эстетической доктриной классицизма за сближение литературы с жизнью, выступавшие против подражания иноземным образцам.

В границах одного литературного направления часто возникают литературные течения. Они объединяют группы писателей, родственных не только по типу творчества, но также близких в идейном, идеологическом отношении. В русском романтизме творили, с одной стороны, поэты консервативно настроенные (Жуковский, Батюшков, Козлов), а с другой — революционеры-декабристы (Рылеев, Кюхельбекер, А. Одоевский, Бестужев-Мар-

линский и другие). В связи с большим различием в идеологических убеждениях они представляли разные течения внутри романтического направления. Такого рода дифференциацию можно провести в романтической литературе любой европейской страны.

Точно так же русские критические реалисты неоднородны в идейном отношении. Достаточно в этом плане сравнить между собой Пушкина, Чернышевского, Достоевского и Л. Толстого. В критическом реализме, как будет показано в дальнейшем, есть свои течения. Л. И. Тимофеев справедливо ставит вопрос о наличии индивидуальных методов¹.

Литературное течение, сложившееся вокруг какого-либо выдающегося писателя, часто называют литературной школой. Ее сторонники являются единомышленниками по всем основным вопросам как идейного, так и чисто эстетического характера. Такое единство было, например, среди продолжателей Гоголя в русской литературе 40—50-х гг. прошлого века (Григорович, Панаяев, Соллогуб, Писемский и другие). Достоевский говорил: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя», т. е. всех писателей объединила сострадательная любовь к «маленькому человеку», выяснение причин его трагического положения в обществе.

В 60—70-е гг. в русской поэзии сложилась «некрасовская школа», объединившая поэтов-демократов (Никитин, Курочкин, Михайлов, Суриков). Для них был характерен интерес к демократической тематике, пафос острого обличения социального зла.

Принадлежность писателя к той или иной школе не ведет к эпитонству, а предполагает обогащение поэтической традиции.

ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Правдивость изображения — не привилегия реализма, это родовая черта всякого подлинного творчества, осуществляемого художником. Без нее нет художественности. «...Мерка достоинства поэтического произведения, — пишет Белинский, — есть верность его действи-

¹ См.: Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974, с. 214.

тельности»¹. Для Гете «правда искусства» — главный «признак красоты»². «Самым основным требованием, — замечает автор «Фауста», — которое предъявляется к художнику, всегда остается требование, чтобы он придерживался природы, изучал ее, воспроизводил и создавал нечто сходное с ее явлениями»³.

Однако художественная правдивость многозначна, различна по содержанию. С помощью одного художнического дара писатель не в состоянии проникнуть в глубину сложных социально-исторических событий, с тем чтобы правдиво отразить их сущность. Для этого художнику, тем более реалисту, необходимо быть также мыслителем, иметь правильные представления о жизни. «Наука, живая, современная наука, — пишет Белинский, — сделалась теперь пестуином искусства, и без нее — немощно вдохновение, бессилён талант...»⁴. Чем сложнее становится общественная жизнь, тем более возрастает роль «мыслительного элемента» в правдивом ее изображении.

Принадлежность писателя к тому или иному литературному направлению определяется не своеобразием таланта, а особенностями миропонимания художника. Романтика делает романтиком, а реалиста реалистом характер их воззрений (общественных, исторических, эстетических и других).

Так, реализм предполагает изображение социальной действительности в объективных тенденциях ее развития. Реалистическое миропонимание проявляется не только в форме, но и в содержании произведения. И этот признак наиболее существен. О реалистичности искусства нельзя судить по одному типу творчества, по принципу создания художественного образа, необходимо учитывать характер воспроизведения жизни, ее глубинных социальных процессов. Причем способ изображения действительности (жизнеподобие или условность) в данном случае решающего значения не имеет. В произведении может наличествовать символика, фантастика, и тем не менее его следует считать реалистическим, если в нем налично конкретное социальное и историческое раскры-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VI, с. 359.

² Гете И. В. Собр. соч., в 13-ти т. М., 1937, т. 10, с. 499.

³ Там же, с. 416.

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VI, с. 488.

тие противоречий общества («История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Остров пингвинов» А. Франса, «Война с саламандрами» Чапека и др.). С другой стороны, в части буржуазной литературы есть писатели, избегающие условных форм художественной изобразительности, но тем не менее искажающие объективное содержание жизни. Некоторые живописцы модернистского направления нередко объявляют себя преемниками Рафаэля или Рембрандта. Однако жизнеподобные образы в их творчестве подчинены такой концепции мира, которая уводит от жизни, не способствует ее объективному познанию.

Точно так же не составляет сущность реализма наличие в произведении бытового и национального колорита. Бытовые реалии, национальные краски встречаются, например, в прозе русских романтиков-декабристов, борющихся, как известно, за национальную самобытность литературы («ливонские повести» Бестужева-Марлинского и другие). Еще более отчетливо выступает ориентация на бытовую конкретность в натурализме: «Заставить реальных героев действовать в реальной среде, дать читателю ломать человеческой жизни — в этом весь натуралистический роман», — пишет Э. Золя¹.

Реалистическое искусство не ограничивается изображением действительности такой, какова она есть. Характерной чертой его является художественный анализ состояния мира. Художник-реалист с помощью специфических художественных средств проникает в социальную структуру общества, обнажает его противоречия, раскрывает сложные связи человека с окружающей его средой. «Сущность реалистического метода, его душу, его сердцевины, — пишет Б. Сучков, — составляет социальный анализ, исследование и изображение социального опыта человека»². Он показывает в своих работах огромное значение реалистического искусства, подвергающего критике как феодальный, так и буржуазный правопорядок и проясняющего тем самым общественное самосознание народа.

Концепция Б. Сучкова восходит в своем генезисе к статьям Беллинского, который, как известно, призывал современных ему писателей к исследованию жизни, к выяснению причин бедственного положения народных

¹ См.: Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935, с. 105.

² Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1967, с. 19.

масс. «Что такое искусство нашего времени? — спрашивал Беллинский и отвечал: — Суждение, анализ общества, следовательно критика». Писатель реалистического направления, по его мнению, силен тем, что в процессе художественного анализа доходит до крепостнических оснований общественной жизни — главного источника народных бедствий. Художников-реалистов критик называл мыслителями, исследователями. Видя прямую зависимость критического реализма от характера воззрений писателя, критик борется за их народность, выражающуюся в умении изображать и оценивать общественные явления с точки зрения закрепощенного народа, что обеспечивало наибольшую глубину исследования жизни, раскрытие наиболее типических ее сторон.

Социальный анализ органически связан в эстетике Беллинского с историзмом, с мыслью о необходимости борьбы с крепостническими порядками. Всякое отрицание, по мнению критика, чтобы быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала. Реалистическое творчество рассматривалось им как мощное средство формирования общественного самосознания народа, подготовки его к революции.

Социальный анализ, если он только констатирует зависимость человека от внешних обстоятельств и не подводит к выводу о необходимости совершенствования общества, не может служить показателем реалистичности мышления писателя. Аналитиками были многие натуралисты, изображавшие тяжелую участь трудящихся, обитателей городского дна в условиях капиталистического строя. «Наш роман, — пишет Золя, — превратился в настоящее критическое исследование нравов, страстей, поведения выведенных персонажей, вызываемых действием среды и обстоятельств»¹. Однако натуралистам не хватало исторического взгляда на действительность, они мыслили во многом метафизически. Жизнь рассматривалась ими как нечто неподвижное, не поддающееся какому-либо изменению. Она лишь, по их мнению, засасывает, губит людей.

В подлинно реалистическом искусстве действительность изображается в динамике. Причем реалист изображает реальные конфликты, выдвигаемые историей, живописует политическую, социальную борьбу различ-

¹ Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935, с. 118.

рых классов общества. Он понимает (в большей или меньшей степени) поступательный ход исторического процесса, обреченность отживающих форм жизни. В ощущении подвижности окружающей человека действительности, в неизбежной близкой или далекой победе света над мраком заключается характерная черта реалистического миропонимания.

\ / Реализм исторически связан с возникновением реализма в сознании людей. Он сформировался в эпоху европейского Возрождения. Творчество гуманистов XIV—XVI веков (Боккаччо, Рабле, Сервантеса, Шекспира и других) — его первый этап.

В условиях античного общества не было благоприятных условий для формирования реалистического искусства. Низкий уровень развития производительных сил, мифологические представления о мире исключали возможность понимания действительности как объективного, саморазвивающегося процесса и раскрытие социальных причин поведения людей. Древнегреческие и римские писатели верили в божественную предопределенность судьбы человека, недостаточно исследовали жизнь, хотя интерес к социальным противоречиям им не был чужд (комедии Аристофана, Плавта, сатиры Персия, Ювенала и т. п.).

В средневековье также был затруднен процесс становления реализма. Церковь задерживала развитие передового общественного и эстетического сознания. Она объявляла иллюзорной человеческую жизнь, ставила вне закона художественное творчество, отражающее действительность. Истинно правдивым в средние века считалось лишь искусство, связанное с христианскими легендами, житиями святых и т. д.

Правда, некоторые памятники средневековой литературы (фаблио, шванки и др.) отличаются известной реалистичностью. В них исторически правдиво схвачены отдельные стороны средневекового общества: паразитизм и тунеядство монахов, дворянства; энергия, деятельный ум представителей «нижнего сословия». Но для средневековья еще не характерно художественное исследование жизни в ее внутренних связях, в ее самодвижении.

Церковь прививала мысль о божественном предопределении существующего строя, о незыблемости сословной иерархии, в которой одним надлежит властвовать, а другим — подчиняться. Тем самым утверждалась идея об извечности социального неравенства, отвергалось

право народа на социальную свободу. Все это задерживало рост общественного самосознания, отрицательно сказывалось на развитии освободительного движения. Относительно застойный характер жизни в средние века не способствовал формированию реалистического миропонимания, затруднял понимание живой динамики истории, того, что источники социального прогресса скрываются в самом обществе.

В XIV—XV веках в связи с ростом городов, развитием торговли, цехового ремесла и т. п. Европа переживает период экономического подъема. Безгранично расширяются представления о мире; открытие Америки, морского пути в Индию, первое кругосветное путешествие Магеллана. Все это способствовало кризису церковного мировоззрения, послужило стимулом формирования новых, гуманистических взглядов на мир, постепенному утверждению идеи реалистического историзма. Гуманисты, будучи свидетелями и участниками великих географических открытий, прогресса в области экономики и культуры, пришли к выводу, что общество развивается и истоки его развития не в божественном предопределении, а в самой действительности, и в том числе в человеке. Отсюда огромный интерес писателей Ренессанса к реальной жизни, стремление понять присущие ей закономерности. Тем же самым вызвано восторженное отношение к человеческой личности, к ее возможностям, которые представляются безграничными. Этот восторг ярко выражен в «Гамлете» Шекспира: «Какое образцовое создание человек! Как благороден разумом! Как безграничен способностями! Как значителен и чудесен в образе и движениях! В делах как подобен ангелу, в разумении богу! Краса мира, венец всего живого!» Европейские гуманисты как бы возрождают гуманистические традиции античности, которые были прерваны в условиях средневековья, в период безраздельного господства католической церкви. Поэтому и вся эпоха получила название Возрождения. Однако гуманистическая культура Ренессанса не является простым повторением того, что было в Древней Греции. Она отмечена чертами новаторства. Сервантес, Шекспир и их предшественники освободили человека от власти богов, наделили его свободной волей. В их творчестве он действует, сообразуясь со своим образом мыслей, беря на себя всю полноту ответственности за характер своих действий. В древнегреческой драматургии действующие

лица еще ощущали свою зависимость от рока, от сверхличных божественных сил. Остатки такого фаталистического миропонимания наличествуют, например, в «Орестее» Эсхила. Герои ее еще осознают себя как бы исполнителями воли богов Олимпа, что лишает их борьбу психологического драматизма. Герои Эсхила не признают за собой вины. «Судьбина всему виновница», — отвечает Клитемнестра на обвинения Ореста, и в этих словах — характерная особенность античного миропонимания.

Персонажи Сервантеса, Шекспира (Дон Кихот, Гамлет и другие) отвечают за каждый свой поступок, глубоко реагируют на свои столкновения с враждебным им обществом. Они находятся в состоянии активного взаимодействия с миром, что придает их действиям психологическую напряженность. В их характере нет той статичности, которая в известной мере была свойственна героям Гомера, Эсхила и другим художникам античной Греции. В драматургии Шекспира действующие лица, взаимодействуя с обстоятельствами, непрерывно развиваются. Жизнь ставит перед ними все новые и новые задачи, заставляет в борьбе за утверждение идеала преодолевать множество препятствий. Социальные противоречия, трагические диссонансы вызывают в них чувство гнева, побуждают их к активному сопротивлению злу, и несправедливости.

Героям Сервантеса, Шекспира и других гуманистов свойственно большое благородство, честность, искренность. Как полные рыцари, они выступают на защиту поруганной чести, поправленного достоинства, обиженной добродетели. В создании образа человека деятельного, социально активного писатели Ренессанса опирались на конкретные жизненные наблюдения. Энгельс так характеризует людей эпохи Возрождения: «...Что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии... Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми»¹.

По чертам своего сознания (человечность, доверчивость, честность и т. д.) герои Ренессанса во многом связаны еще с добуржуазными формами жизни и чув-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 318.

ствуют себя одинокими в условиях нарождающихся буржуазных отношений, принесших с собой торжество индивидуалистической морали во всех ее проявлениях. Такова почва возникновения трагических коллизий, которыми богато творчество не только Шекспира, но и Сервантеса.

В трагической ситуации оказывается не только Гамлет, Отелло и король Лир, но и Дон Кихот, весь рыцарский кодекс которого находится в непримиримом противоречии с меркантильным духом эпохи. В изображении духовного величия и вместе с тем трагического положения человека гуманного образа мыслей в условиях капиталистической действительности состоит огромный вклад Сервантеса и Шекспира в мировую литературу. Они раскрыли существенную закономерность общественного развития — несовместимость человечности и буржуазности, определив на многие столетия центральную тему мирового реалистического искусства.

Реализм Сервантеса и Шекспира — результат прежде всего определенного миропонимания и осознания ими жизненных закономерностей. В их творчестве действительность выступает в объективных тенденциях своего развития. Именно в этом, а не в бытовой конкретности следует видеть показатель реалистичности произведений поздних гуманистов. Достаточно конкретными в бытовом плане были средневековые фавлю и шванки, в них правдиво изображались лишь отдельные явления общества, но не было изображения жизни как процесса в ее сложных внутренних связях и отношениях. Социальный критицизм средневековой литературы не был глубоким, он не затрагивал вопросов общественного устройства.

Реализм Возрождения может быть назван гуманистическим. Идеалом гуманистов является человек, борющийся за духовную свободу, противник социального и церковного гнета. Поэтому для их творчества характерна антифеодалная и антицерковная направленность. Феодалный строй и церковь были главными препятствиями на пути свободного развития личности.

В эпоху Возрождения господствовала гомоцентрическая концепция действительности. Человек был мерилом всего сущего, критерием социальных и нравственных оценок. Те или иные явления жизни подвергались эстетическому суду в той мере, в какой они не соответствовали гуманистическим требованиям времени.

Гуманизм не осознавался его выразителями как мировоззрение демократических масс. Гуманистическое не соотносилось Сервантесом и Шекспиром с народным, хотя и соответствовало ему в своей подлинной сущности. Носителями гуманистических идей в их творчестве были лица, представляющие не народ, а привилегированные слои общества. Гамлет по своему положению — принц датский, Дон Кихот — мелкопоместный испанский дворянин. Однако персонажи Сервантеса и Шекспира отражают в своей борьбе за правду настроения не тех, с которыми они связаны по своему рождению, а искания, идеалы гуманистов, передовых людей современной им эпохи, объективно соответствующие интересам народа.

Трагедия «Гамлет». Драматургия Шекспира — вершина первого этапа европейского реализма. Автор «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира» жил в напряженное время, изобиловавшее острыми конфликтами. Во вторую половину XVI столетия Англия, оставаясь в целом феодальной страной, переживала период экономического подъема. Внутри феодального общества развивались буржуазные отношения. Английское правительство ведет успешную войну с Испанией, главным оплотом феодально-католической реакции в Европе. Разгром в 1588 году испанского флота, так называемой непобедимой армады, определил господство Англии на морях. Бурно развивается английская промышленность, ширится торговля. Завоевания в экономической и политической жизни способствовали росту национального самосознания английского народа. Сломив своеволие феодалов, Англия в XVI веке превратилась в единое, централизованное государство с высоким уровнем развития науки, техники, искусства.

Экономические, культурные достижения английского общества не прошли мимо внимания Шекспира. Они питали его оптимизм, веру в прогресс. Укрепление английского абсолютизма, формирование английской нации Шекспир отразил прежде всего в своих хрониках («Ричард III», «Генрих IV», «Генрих V» и других), в которых прослежен весь путь создания английской государственности.

Однако в английской действительности наблюдались явления и другого порядка. XVI и XVII века были периодом нищеты и страданий народа. В результате политики «огоораживания» десятки тысяч английских крестьян превращались в бездомных бродяг. Процветание дво-

рянской и буржуазной элиты покоилось на беспощадном угнетении народных масс. Шекспир видел, что силы, способствующие возвышению английского государства, вместе с тем проводят антинародную политику, причем самыми жестокими, бесчеловечными методами. В его творчестве отразились и чувство национальной гордости, и одновременно критическое отношение к современности. Он с тревогой отмечал, что в жизни все большее место начинал занимать стяжатель, человек, лишенный совести и чести, готовый ради денег на любые преступления¹.

Развенчание эгоизма в различных его модификациях занимает огромное место в драматургии Шекспира. Писатель обличает тех, кто, не считаясь ни с какими моральными запретами, пробивает дорогу к трону коварством и убийствами (Ричард III, Макбет и другие). Он против тех, кто, подобно Яго («Отелло») и Эдмунду («Король Лир»), не брезгует никакими средствами ради достижения успеха. В «Тимоне Афинском» и других пьесах Шекспир раскрывает тлетворную силу денег в современном ему обществе. «Золото, — говорит Шекспир устами Тимона, — способно превратить безобразное в прекрасное, сделать измененное высоким».

Шекспир жил и творил в эпоху кризиса гуманистической мысли, он «писатель... позднего Возрождения, и в этом его специфика, и в этом ключ к пониманию исключительной значимости всего того, что им сделано»².

Шекспир был свидетелем растущего могущества Англии, бурного развития ее экономики, культуры, но он в то же время видел, что плодами буржуазного прогресса, духовной свободы господствующие классы пользуются в корыстных целях. В трагедиях Шекспира раскрыто столкновение человека высоких гуманистических помыслов и чувств с носителями хищнической, индивидуалистической психологии, попирающими гуманистические ценности.

Противоречия современной ему эпохи составляют основной предмет изображения «Гамлета». В произведении отчетливо проявились черты реалистического миропонимания Шекспира, его умение проникать в живую диалектику истории. Действительность в трагедии пред-

¹ См. об этом: Мортон А. Л. Шекспир и история. — В сб.: Шекспир в меняющемся мире. М., 1966.

² Самарин Р. М. Шекспир и проблема синтеза в литературе Возрождения. — В сб.: Литература эпохи Возрождения. М., 1967, с. 440.

стает как процесс, как борьба различных противостоящих друг другу реальных исторических сил. На одной стороне гуманист Гамлет, его друг Горацио, на другой — король новой формации, узурпатор и братоубийца Клавдий и раболепствующие перед ним придворные во главе с Полонием. Текучая, быстро меняющаяся действительность представлена как бы в восприятии Гамлета. Он дает ей оценку с гуманистических позиций, он выступает судьей самого себя, показывая свое бессилие изменить нравственно расшатанный мир.

Тем не менее трагедия не пессимистична. Писатель верит в способность человечества (не обязательно отдельного человека) разрешить те гуманистические задачи, которые перед ним выдвигает общество в каждый конкретный период своего развития¹. Своим оптимизмом, верой в победоносность, в неодолимость идей гуманизма Шекспир дорог нашим дням.

Жизнь предстает перед Гамлетом подвижной, изменяющейся. Причем ее изменения не в лучшую сторону. Герой трагедии открывает в ней такие черты, которые глубоко возмущают его как гуманиста, наводят на тревожные размышления. Первое открытие Гамлета — нравственная неустойчивость матери. «Не успев износить башмаков» после смерти мужа, надругавшись над его памятью и любовью, она выходит замуж за Клавдия, личность совершенно ничтожную. Гамлет потрясен этим, он глубоко уважал своего отца не столько за его сан, сколько за высокие человеческие качества. Это был гуманный правитель, пользовавшийся большой популярностью. Поступок матери колеблет веру Гамлета в человеческое достоинство.

Пессимистические настроения Гамлета еще более усиливаются после разговора с тенью отца. Гамлет сталкивается с новым проявлением зла. Его горестные раздумья о несовершенстве жизни получают еще одно подтверждение. Он хочет отомстить за смерть отца. У него созревает план мести. Однако он тут же впадает в раздумье, вызванное осознанием огромной задачи, которую необходимо решить. Измена матери, вероломство Клавдия осмысливаются им как частные проявления какой-то общей социальной закономерности. От первоначальных наблюдений о порочности женской природы

¹ См.: Кеттл Арнольд. Введение к сб.: Шекспир в меняющемся мире. М., 1966, с. 40.

Гамлет приходит к заключению о гнилости основ современной общественной жизни: «Подгнило что-то в Датском государстве». Ему кажется, что Клавдий и его окружение не случайные, а типические явления времени, порожденные определенными социальными обстоятельствами: «Век расшатался — и скверней всего, что я рожден восстановить его».

Гамлет — мыслитель. Своим философским, аналитическим умом он проникает в социальные отношения современной ему эпохи, видит их антигуманную сущность и приходит к выводу, что зло не в одном Клавдии. Оно, по его убеждению, имеет более глубокие корни, уходящие в самые основы общества. Гамлет потрясен сделанным открытием. пылая ненавистью к порочному миру, он вместе с тем чувствует свое бессилие его исправить. Тягостны размышления героя. Колебания Гамлета особенно полно выражены в знаменитом монологе: «Быть или не быть...»

В хронике датчанина Саксона Грамматика, откуда Шекспир заимствовал сюжет своей трагедии, Гамлет ограничивается лишь планом личной мести. Он убивает своего дядю, и на этом трагическая история заканчивается. Шекспир раздвигает границы конфликта. Он сталкивает своего героя с обществом в целом. Только в силу этого пьеса Шекспира приобрела глубокий философский смысл, переросла рамки традиционной мелодрамы: Шекспир подошел к раскрытию причин трагедии Гамлета как писатель-реалист. В произведении противостоят друг другу человек гуманистического склада и поправляющий идеалы гуманизма датский двор, образ которого имеет широкое обобщающее значение. Он символизирует эпоху, в которой главную роль начинают играть люди, лишённые совести и чести.

Гамлет мог бы легко осуществить личную месть — убить Клавдия, но у него нет сил для выполнения общественного долга. В этом и состоит его трагедия. Гамлет не трус по натуре. Так, он обнаруживает смелость на корабле во время поездки в Англию, в поединке с Лаэртом и в других случаях. Нерешительность в его поведении появляется тогда, когда перед ним — кажущаяся неодолимость социального зла. По существу, Гамлет одинок в придворных кругах, у него нет, кроме Горацио, единомышленников. Правда, в пьесе говорится о любви к нему народа, но никакого участия в развитии действия народ не принимает.

Гамлет предоставлен самому себе, он живет во враждебном мире и тем не менее не капитулирует. Он избирает путь подлинного героя — один восстает «против моря смут», чтоб «сразить их противоборством». В трагедии Шекспира есть черты, роднящие ее с эпопеей. Гамлет борется не за личные цели. Он герой эпического плана, перед ним стоит задача исправления общества, решения вопросов, имеющих общенациональное значение. На личном опыте герой убеждается, что Дания — тюрьма, поэтому центр коллизии смещается из частного плана в план общефилософский, связанный с мотивом оздоровления «расшатавшегося века».

Шекспир как великий художник-реалист обнажает внутренние пружины, управляющие обществом. Он раскрывает побудительные причины действий персонажей, причем находит их в реальной действительности, в социальном строе Англии. Он дает почувствовать читателю, как разгул индивидуализма, хищничества все шире захватывает господствующие круги современной ему эпохи, ведя к настоящему бедствию.

Гете, говоря об аналитическом мастерстве Шекспира, пишет: «Мир становится для нас совершенно прозрачным, мы внезапно оказываемся поверенными добродетели и порока, величия, мелочности, благородства, низости — все это благодаря простейшим средствам».

«Гамлет» — произведение социально и исторически конкретное. В нем верно схвачен дух времени, его моральная атмосфера.

Белинский считал, что «во всех драмах Шекспира есть один герой, имени которого он не выставляет в числе действующих лиц, но которого присутствие и первенство зритель узнает уже по опущении занавеса. Этот герой есть — жизнь... Этому-то незримо присутствующему герою и главному лицу всех своих драм обязан Шекспир своею вечно не умирающею славой, потому что в нем заключается его абсолютность»¹.

Жизнь в «Гамлете» предстает не в застывшем состоянии, а в движении, как исторический и социально конкретный процесс, что свидетельствует об историзме мышления писателя, о его причастности к реализму. Шекспир глубоко раскрыл несовместимость гуманизма и буржуазности на примере трагической судьбы Человека в условиях, в которых нет места честности и чело-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1953. т. II, с. 301.

вечности. Гамлет гибнет как гуманист, как защитник убеждений, не совместимых с буржуазной моралью. Финал трагедии, несмотря на кровавую развязку, оптимистичен. Победил, хотя и ценой своей гибели, Гамлет. Он преодолел свои сомнения, колебания, свой «гамлетизм» во имя торжества справедливости.

«Дон Кихот» Сервантеса. Творчество Сервантеса наряду с драматургией Шекспира — вершина ренессансного гуманизма. «Дон Кихот» — первый наиболее значительный реалистический роман в европейской литературе нового времени. В романистике античности («Эфиопика» Гелиодора, «Левкиппа и Клитофант» Ахилла Татия и другие) был очень выразителен элемент авантюристичности. Герои оказывались во власти случая, подвергались многочисленным испытаниям (кораблекрушения, нападения разбойников, пленения и т. п.), но в конце концов в силу своей нравственной, духовной стойкости преодолевали все превратности судьбы.

В эпоху Возрождения формируется роман нового, реалистического типа. В нем уже, по существу, нет места случайности, ее заменяет социальный детерминизм, становящийся важнейшей чертой художественного метода писателей, требующий изображения типических характеров в типических обстоятельствах. Всеми этими особенностями обладает «Дон Кихот» Сервантеса, проникнутый духом историзма и социальности. Роман (первая часть — 1604 год, вторая — 1615 год) возник в условиях кризиса испанского абсолютизма, утраты им своего былого могущества. Золото, притекавшее из «нового света» и других заморских стран, не способствовало развитию промышленности и земледелия в Испании, оно шло главным образом на удовлетворение прихотей знати, на оплату предметов роскоши, ввозимых из-за границы. Народ, захваченный авантюрным духом времени, помышлял о быстром обогащении в колониях и отвыкал от труда. Испания в конце XVI века потерпела полное поражение в борьбе за европейское и мировое господство и представляла собой нищую феодальную страну, в которой малейшее проявление критической мысли жестоко подавлялось католической церковью.

Сервантес превосходно знал все теневые стороны испанского общества. Его роман — широкая панорама современной ему действительности. Тут и постоянные дворы с жадными трактирщиками, и бедные пастухи, и тунеядствующие гранды, и католические монахи, и дру-

гие слои феодальной Испании. В изображении Сервантеса жизнь предстает полной социальных диссонансов, далеко не соответствующих в своем реальном содержании высоким гуманистическим идеалам Ренессанса. Ее основная черта — бездуховность, погруженность в мир материальных интересов.

Основной композиционный прием Сервантеса — принцип контраста, определяющий построение его произведения. Писатель сталкивает в нем прозаическую, безыдеальную реальность с идеальными стремлениями страстного рыцаря, чтобы подчеркнуть несовместимость того и другого. Дон Кихот, воплощающий подлинную рыцарственность, человечность, справедливость, живет в эпоху, в которой все эти гуманистические ценности предаются осмеянию. В основе романа — несоответствие идеалов Дон Кихота и реальной сущности испанского общества. У Сервантеса постоянно соседствуют, контрастно противостоя друг другу, высокое и низкое, трагическое и комическое, идеальное и реальное, образуя сложную ткань повествования.

Жизнь оказывается совсем другой, в сравнении с той, какая рисуется в воображении Дон Кихота. В первый же свой выезд он попадает вместо рыцарского замка на грязный постоялый двор, его встречают не рыцари, а пройдоха-трактирщик, погонщики мулов, не изящно одетые, воспитанные дамы, а вульгарные девицы легкого поведения. Вместо форели Дон Кихоту подают к столу порцию плохо вымоченной и отвратительно сваренной трески. Во время «бдения над оружием» доспехи героя романа покоятся на водопойном корыте. Посвящение Дон Кихота в рыцари состояло в том, что ему дают подзатыльник и ударяют шпагой по спине.

Надо быть, по мысли писателя, сумасшедшим, чтобы не замечать того, что происходит вокруг. И Дон Кихот действительно таков. Только человек, утративший здравый смысл, не в состоянии увидеть, насколько современная общественная жизнь не соответствует рыцарским идеалам, гуманистическим в своей основе, насколько она стала прозаичной, безыдеальной.

Дон Кихот совершенно не замечает истинного характера реальной действительности, он живет в воображаемом мире. Для него подлинной реальностью обладает только жизнь, вычитанная в рыцарских романах. Это отсутствие чувства реальности приводит к тому, что благородные стремления героя помочь всем страждущим

часто ведут к прямо противоположным результатам. Во время первого выезда Дон Кихот освобождает от истязаний деревенского богатея Хуана Альдудо малолетнего батрака Андреса. Устрашенный угрозами страстного рыцаря, Альдудо дает клятву уплатить Андресу жалованье, а когда Дон Кихот уезжает, он снова принимается избивать мальчонку.

Еще в более тяжелой ситуации оказывается Дон Кихот при встрече с каторжниками, «наннзанными, словно четки, на длинную железную цепь, обмотанную вокруг их шеи». Руководимый чувством сострадания, Дон Кихот решает их освободить: «Эти люди идут на галеры по принуждению, а не по своей доброй воле... В таком случае мне надлежит исполнить свой долг: искоренить насилие и оказать помощь и покровительство несчастным».

Освободив каторжников, Дон Кихот требует, к их удивлению, чтобы те в благодарность за свое освобождение отправились в город Тобосо к Дульсинее Тобосской и передали ей привет от рыцаря Печального Образа, рассказали о его героизме. В ответ на эту невыполнимую, явно сумасшедшую просьбу на Дон Кихота «посыпалось столько камней, что он не успевал закрываться щитом». Витание в царстве рыцарских фантазий заканчивается полной катастрофой. За свои добрые деяния Дон Кихот вместе с Санчо Пансой был жестоко избит и ограблен. Так рушатся одно за другим его благородные начинания борца за справедливость.

Действительные, прозаические формы и явления реальной жизни воспринимаются Дон Кихотом как извращение ее идеальной сущности вследствие воздействия колдовских сил. Показательна в данном плане его битва с ветряными мельницами, которых он принял за великанов. Тщетно Санчо Панса предостерегал своего господина от ошибки. Дон Кихот не внимлет доводам разума. Потерпев поражение, он тем не менее не признается в своем заблуждении, будучи уверен, что стал жертвой волшебника, не пожелавшего, чтобы он сразился с людьми и насладился торжеством победителя.

В минуты прозрения Дон Кихот видит жизнь такой, какова она есть, несколько ее не идеализирует. В беседе с козопасами он обрушивается с критикой на современное «подлое время» и вспоминает о «золотом веке», получившем свое название оттого, «что жившие тогда люди не знали двух слов «твое» и «мое». Это типично

утопическая мечта о гармоничном, внесоциальном существовании, когда человек непосредственно соотносился с природой. Утопия Сервантеса явно противопоставлена современной ему общественной жизни с ее корыстолюбием, произволом церкви и феодальных властей. Идеал Сервантеса, как и Шекспира, лежит в прошлом. «С течением времени, — рассуждает Дон Кихот, — мир все более и более полился злом, и вот... учредили наконец орден странствующих рыцарей, в обязанность коего входит защищать девушек, опекать вдов, помогать сирым и немощным». «Друг Санчо! Да будет тебе известно, что по воле небес я родился в наш железный век, дабы воскресить золотой!»

Для того чтобы в таком гуманистическом духе истолковать рыцарский устав, недостаточно было одного знакомства с рыцарской литературой. «Для этого нужно было видеть и различать ту глубокую несправедливость, которая господствовала в жизни, испытать ее на себе и, оценивая нравы современного «рыцарского» сословия, попытаться возродить давно забытые положения истинной рыцарской морали»¹. Дон Кихот с его высокими гуманистическими идеалами, ненавистью ко злу сформировался прежде всего под воздействием испанской действительности. До своего безумия герой романа был бедным идалго Алонсо Киханой. Все его имущество заключалось «в фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке». Кихана хорошо знал жизнь, ее теневые стороны и контрасты, был близок к народу, сочувствовал его нуждам и чаяниям. Поэтому вполне естественно, что обедневший сельский идалго в состоянии безумия играет роль не блестящего придворного рыцаря, полного сословного чванства, а рыцаря бедного, странствующего, стойчески переносящего все тяготы бродячей жизни и думающего прежде всего не о возвеличании себя самого, а о выполнении своей социальной миссии заступника за всех обездоленных людей.

Но, защищая попраниую справедливость, сочувствуя всем угнетенным, Дон Кихот нередко высокомерно относится к народу. Оскорбительные народной массе выражения в словаре Дон Кихота появляются тогда, когда он подражает героям рыцарских романов не только в отваге, бесстрашии, но и в высокомерном отношении к демократическим слоям общества. Пастухов, погонщиков

¹ Державин К. Н. Сервантес. М., 1958, с. 242.

он называет не иначе, как «чернь», «жалкий сброд», «низкие людншки», «подлые холопы», и те в столкновении с Дон Кихотом с бешенством работают дубинками, выражая накопившуюся ненависть к своим угнетателям. В романе Сервантеса глубоко раскрыты социальные противоречия времени.

Однако есть факты иного порядка, и прежде всего доброе отношение Дон Кихота к Санчо. Он именует его обычно другом, разделяет с ним все горести и беды скитальческой жизни. Этот демократизм Дон Кихота объясняется тем, что Санчо для него не крестьянин, а оруженосец, к которому он обязан относиться в соответствии с требованиями рыцарского устава.

Герой Сервантеса живет в мире рыцарского романа и верит в его реальность, он не замечает несовпадения рыцарских представлений о жизни с действительным ее содержанием. Дон Кихот ведет себя так, как вели бы себя в данной ситуации герои рыцарских повествований. Он совершает подвиги во имя владычицы своего сердца «несравненной Дульсины Тобосской». Любовь его чисто книжная, надуманная. Дон Кихот совсем не влюблен, он лишь играет роль влюбленного, как это предусмотрено кодексом идеального рыцарства. Несравненность его дамы также плод воображения. Реальная Дульсинея — крестьянка Альдонса Лоренсо, по аттестации Санчо, — рыжая, горластая девица довольно легкого поведения. «В подражании Дон Кихота рыцарским образам, в отсутствии у него реального чувства жизни и есть то отсталое, то комичное, что заключено в его образе, то, что осмеивается в нем Сервантесом»¹.

Но образ Дон Кихота — не только комический, но и трагический. Герой воплощает в себе высокий дух эпохи Возрождения и сохраняет ему верность во всех испытаниях, попадая в трагические ситуации. Дон Кихот — личность геронческого склада. Ему чуждо приспособление к обстоятельствам. Он идет против течения и «может лишь сломаться, но не согнуться...»². «Его стремление к исправлению мира неодолимо. Не вина Дон Кихота, что его подвиги бесплодны, в этом виноват не он. Герой Сервантеса живет в антипоэтическое вре-

¹ Любимов Н. М. Сервантес — мастер слова. — В кн.: Сервантес и мировая литература. М., 1969, с. 113.

² Кожин В. Происхождение романа. М., 1963, с. 160.

мя, в век кризиса гуманистической мысли и гуманистического идеала. В этом его трагизм»¹.

Сам Дон Кихот в минуты своего духовного прозрения сознает трагичность своей борьбы, несовместимость своей мечты с реальным состоянием действительности. Его рыцарственность, идеальность наиболее ярко контрастирует с жизнью во втором томе, на тех страницах, где изображается пребывание Дон Кихота и Санчо Пансы при дворе герцога. Сервантес противопоставляет здесь безумного, но идеального в своей рыцарской сути героя романа корыстолюбивой, полной спеси, но нищей духом дворянской знати. Критика современности приобретает тем самым наиболее широкий и острый характер. Дон Кихот играет в замке роль мудрого безумца, защищающего идеалы Возрождения.

Дон Кихот — герой эпического плана. Он борется не за личные интересы, а охвачен идеей исправления испорченного мира. В этом он близок Гамлету. В гражданской активности, в мужественном и бескорыстном служении добру — наиболее сильная и привлекательная черта Дон Кихота, снискавшая ему любовь многочисленных читателей.

И. С. Тургенев видел в Дон Кихоте образец человека-борца, воплощающего лучшие качества тех, от кого зависит прогресс человечества. «Мы сами на своем веку, в наших странствованиях, — пишет Тургенев, — видали людей, умиравших за столь же мало существующую Дульцинею или за грубое и часто грязное нечто, в котором они видели осуществление своего идеала... Мы видели их, и когда переведутся такие люди, пускай закроется навсегда книга истории, в ней нечего будет читать»².

Санчо Панса обычно рассматривается как полная противоположность Дон Кихота. Романтическая эстетика (Шеллинг) видела в нем тип «реалиста», живущего сугубо личными интересами в отличие от «романтика» Дон Кихота с его стремлением к достижению общественных целей. Основания для такого противопоставления имеются. Действительно, особенно в первой части романа Санчо Панса мечтает о губернаторстве, о сытой, привольной жизни. Радн осуществления этой мечты он тер-

¹ Кожин В. Происхождение романа. М., 1963, с. 175.

² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем, в 28-ми т. М., 1967, т. 8, с. 181.

пеливо сносят все тяготы, выпадающие на долю оруженосца странствующего рыцаря.

Однако Санчо постепенно проникается энтузиазмом Дон Кихота, все более внимательно прислушивается к его речам. Будучи губернатором, он выражает народную мудрость, честность. Санчо критично настроен прежде всего к различным дворянским привилегиям. В его обличениях раскрывается душа бедного крестьянина, чувство гнева к своим поработителям.

Несмотря на свой практицизм, Санчо все более заражается благородством Дон Кихота. Он искренне любит своего сеньора, готов служить ему до гробовой доски. Причина этой преданности не в заманчивых обещаниях Дон Кихота. Она «коренится, — пишет И. С. Тургенев, — в едва ли не в лучшем свойстве массы... в способности бескорыстного энтузиазма, презрения к прямым личным выгодам, которое для бедного человека почти равносильно с презрением к насущному хлебу»¹.

Сервантес не идеализирует народ, видя все его отрицательные стороны (суеверие, невежественность и пр.), но в то же время писатель обнаруживает в демократических слоях человечность, отзывчивость, готовность служить добру. Воплощением этих качеств в романе является Санчо.

Гуманистический реализм характерен пафосом не столько отрицания, сколько утверждения, и этим он существенно отличается от реалистического искусства XIX века, в котором обличительная направленность доминирует. В центре внимания Шекспира и Сервантеса яркая героическая личность, борющаяся с общественной несправедливостью. Это придает их творчеству черты эпопейности. Дон Кихот служит интересам человечества. Служение общему благу — живая потребность его души и сердца. Личное и общественное в нем не противостоят друг другу, а находятся в органическом единстве.

Роман Сервантеса отличается глубоким реалистическим историзмом. В нем отражена реальная динамика исторического процесса, дан глубокий художественный анализ жизни с точки зрения гуманистической идеологии². Дон Кихот — герой необычайный, во многом исключительный, но вместе с тем это образ типический, отражающий в своей борьбе за правду, за переустройство

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и ппсэм. в 28-ми т. М., 1967, т. 8, с. 180.

² См.: Державин К. Н. Сервантес. М., 1958, с. 516.

общества типические чувства и мысли передовых людей Возрождения. Дон Кихот действует в типических обстоятельствах. Он живет на рубеже двух эпох, в период кризиса гуманизма, когда была поколеблена вера в скорую победу добра.

Роман изобилует правдивыми деталями, способствующими пониманию закономерностей общественной жизни. О реалистичности романа свидетельствует его язык. Он социально дифференцирован. Каждое сословие у Сервантеса изъясняется по-своему, в силу особенностей своего классового, социального бытия. Языковое богатство романа — показатель его жизненности, социальной и исторической конкретности.

КЛАССИЦИЗМ

Классицизм как литературное направление сложился в XVII веке во Франции в период становления и господства абсолютизма. Абсолютная монархия в начале своего развития носила прогрессивный характер. Она покончила со своеволием феодальной знати, установила относительное равновесие в стране буржуазии и дворянства, выполнив функцию цивилизующего центра, объединяющего начала в обществе¹.

В годы расцвета абсолютизма устанавливается своеобразный культ государственности. Идеалом эпохи становится гражданин, способный подчинять свои естественные чувства государственному долгу. Только такое поведение объявляется разумным, отвечающим природе человека, в котором разум властвует над природными страстями.

В соответствии с требованиями времени литература и искусство абсолютистской Франции приобретают ярко выраженную дидактическую направленность. Их основное назначение усматривается в прославлении добродетели и в развенчании порока, то есть с одной стороны, в возвеличении героев, живущих государственными интересами, а с другой — в посрамлении тех, кто влачит эгоистическое существование.

Психология и философия французского общества времен абсолютизма получила впервые свое эстетическое

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 10, с. 431.

выражение в классицизме XVII века. В эстетике Буало и его последователей устанавливается иерархия жанров. Они делятся на высокие и низкие. К высоким жанрам относятся ода и трагедия, обобщающие мысли и чувства образцового гражданина, «человека государственного», к низким — комедия, сатира, элегия, изображающие «частных лиц», живущих каждодневными заботами. Таковую же строгую регламентацию эстетика классицизма проводила в литературном языке. Творческий процесс понимается Буало как акт рационалистический. Классицистическая эстетика носила нормативный характер.

Формально Буало не порывал с положением о том, что искусство есть подражание природе, но вносил в него очень существенное ограничение. Подражать можно было только тому, что отвечало вкусам придворно-аристократической публики. Тем самым Буало фактически ориентировал писателей на идеализацию действительности. Отсюда неполное признание им Мольера, неприятие его наиболее социально обличительных комедий.

В своих взглядах на эстетические категории теоретики классицизма XVII века — типичные метафизики. Они считали, что существует вечный, неподвластный давлению времени идеал красоты, нашедший свое воплощение в творчестве античных мастеров. Следствием такого воззрения была теория о необходимости подражания образцовым произведениям античности и недооценка реальной жизни как источника поэтического творчества.

Следуя указаниям Буало, драматурги-классицисты обращались в поисках сюжетов к античному миру, широко использовали античную мифологию, произведения римских историков (Тацита, Непота и других), «Жизнеописания великих людей» Плутарха и т. п. Правда, античным сказаниям и историям они придавали современное звучание, наполняли их актуальным содержанием. В их пьесах заключалась большая жизненная правда. «Основным принципом произведений Корнеля, — пишет Г. Лансон, много занимавшийся изучением творчества автора «Сиды», — была истина, сходство с жизнью»¹. Наделенный огромной волей, жаждущий подвига корнелевский герой жизненно правдив. Он непосредственное порождение эпохи политических смут, борьбы партий.

¹ Цит. по кн.: Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 845.

Корнель исторически верно отразил тот накал страстей, который был характерен для представителей различных противоборствующих сил в период формирования абсолютизма.

Положительному герою Корнеля присущ пафос государственности, который делает его иногда жестоким, лишенным простых человеческих чувств. Примером может служить Гораций, главный персонаж одноименной трагедии. Все его помыслы подчинены идее государственного долга. Победив трех братьев Курнациев, Гораций учиняет кровавую расправу над сестрой Камиллой, осмелившейся горевать по убитому жениху. Поступок Горация получает одобрение его отца, также всецело находящегося во власти политических страстей. Однако протест Камиллы в трагедии не случайный мотив, а важнейший элемент содержания пьесы. По существу, мятежную речь Камиллы против государства Корнель передает с огромной эмоциональной силой.

Корнель и Расин при всех монархических иллюзиях не идеализировали абсолютизм. Они раскрывали его противоречия, в частности несовместимость «общего» с чувствами «частного человека», с его стремлениями к личному счастью. Без раскрытия трагических конфликтов феодально-монархического общества эта пьеса Корнеля лишилась бы серьезного социального и художественного значения. Ее правдивость — в изображении трагических диссонансов времени.

Несколько иной дорогой, чем Корнель, шел его младший современник Расин, занимавший пост придворного историографа при Людовике XIV. Во многом разделявший политику абсолютной монархии, он мечтал о введении в драматургию героя, в котором сливались бы гармонично личные и государственные интересы. Однако Расин убеждался в невозможности такой гармонии. В его творчестве преобладает трагедия, причем центральное место в ней занимает не человек со «стальным сердцем», а страдающая женщина типа корнелевской Камиллы. Подчинение государственному долгу для нее не радость, а трагическая необходимость, источник тяжелых переживаний.

По характеру проблематики, по подходу к решению вопроса о соотношении частного и общего Расин стоит ближе к традициям Возрождения, чем Корнель. В его творчестве пробиваются реалистические тенденции, проявляющиеся в раскрытии реальных противоречий жизни,

изображенных, правда, с использованием сюжетов из литературы и истории античного мира («Ифигения в Авлиде», «Федра», «Андромаха» и другие). Но у Расина жизнь предстает лишь как борьба страстей, в его трагедиях уделяется меньше внимания анализу общественных отношений, чем у Шекспира и других драматургов-реалистов.

Более тесно связан с реализмом Мольер, блестящий французский комедиограф XVII века. Он совершил подлинный переворот в комедийном жанре. До него комедийный репертуар во Франции составляли произведения преимущественно развлекательные. Мольер придал комедии общественную, сатирическую направленность, возвел ее в ранг высокого искусства¹. Он поставил перед собой задачу правдивого раскрытия нравов современной ему действительности.

Творчество Мольера проникнуто духом обличения, социального критицизма. Причем объект его критики — прежде всего дворянское сословие. В его комедиях оно выступает полным спесью, развращенным, морально нечистоплотным, невежественным, но с большими претензиями на подлинную аристократичность, на тонкость чувств, манер и т. п. В «Версальском экспромте» Мольер заметил: «В наше время маркиз — самое комическое лицо в пьесе». Такое заявление мог сделать художник-демократ, убежденный в духовном оскудении и моральной несостоятельности дворянского сословия. Своими комедиями Мольер совершал «великую работу по уничтожению духовной гегемонии дворянства»². Выставляя на всеобщее осмеяние незадачливых претендентов на духовное руководство обществом, он не щадил также незадачливых буржуа типа Журдена, страдающих манией подражания аристократическим вкусам.

Мольер изображает жизнь в движении. На смену аристократам в его комедиях идет молодое поколение, представляющее демократические силы Франции. Его представители изображаются полными человеческого достоинства, стремления к освоению подлинной культуры. Писатель видит в них будущее страны. В положительном свете Мольер изображает слуг, которые,

¹ См.: Бояджиев Г. Мольер. М., 1967, с. 491 и др.

² Бояджиев Г. Мольер. М., 1967, с. 484.

как правило, у него умнее своих господ (Дорина в «Тартюфе», Николь в «Мещанине во дворянстве»).

Мольер как драматург шел от жизни. Он менее всего руководствовался мнением критиков классицистского направления, следившими прежде всего за соблюдением писателем различных правил, в которых они усматривали главное средство для достижения поэтического «правдоподобия». Главный принцип Мольера — быть правдивым, то есть раскрывать правду жизни, ее нравы. Лишь в этом случае произведение, по его убеждению, станет источником подлинного эстетического переживания. В «Критике «Урока женам» Мольер высказал мысль о том, что если пьесы, созданные по предначертаниям эстетических законодателей, проваливаются при постановке на сцене, то отсюда следует делать вывод не о бесталанности автора, а о негодности всяких правил. «Итак, — говорит Мольер устами Доранта, — пренебрежем придирчивыми правилами, которым думают подчинить вкус общества, и будем ценить в комедии лишь действие ее на нас. Доверимся тому, что задевает нас за живое, и не будем нарушать удовольствия нашими умствованиями».

Мольер — драматург-сатирик. Это во многом предопределило односторонность его комических образов. В них господствует, как правило, какая-либо одна черта, раскрывающаяся в различных комедийных сценах и положениях. Тем самым достигается назидательность пьесы. В центре внимания Мольера развенчание какой-либо одной пагубной «страсти». Варьируя ее, «проверяя» в различных ситуациях, он придает ей большую наглядность, эмоциональную выразительность. Однолинейным принципом изображения человека Мольер отличается от Шекспира. Эта разница отмечена Пушкиным. «Лица, созданные Шекспиром, — писал он, — не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает именование под сокрание, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря»¹.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., в 10-ти т. М., 1958, т. 8, с. 90—91.

Творчество Шекспира и Мольера — две различные драматургические системы, обеспечивающие, разумеется, в разной степени правдивое воспроизведение жизни общества. Мольеровские персонажи при всей их односторонности — обобщение живых явлений жизни. Лицемерие Тартюфа — отражение реальных черт католического святоши, умело прикрывающего свою неприглядную сущность благочестивыми речами. Установлено, что Тартюф — исторически правдивый образ деятеля, связанного с «Обществом святых даров», реакционной церковной организацией, практиковавшей шпирокий шпионаж за всеми подозрительными людьми.

Исторически правдив и Гарпагон.

В комедии «Скупой» Мольер стремился поразить порок, раскрыть его во всей полноте. Отсюда неизбежность однолинейной характеристики Гарпагона. Какая психологическая сложность может быть в скряге? Он жаждет одного — умножения богатств, и эта страсть разрушает или вытесняет в его личности чисто человеческие качества.

Одна из лучших комедий Мольера — «Мещанин во дворянстве». В ней ярко отразился гуманистический, демократический идеал драматурга. Основная черта (страсть) Журдена — тщеславие. Он тяготеет своим купеческим происхождением и хочет во что бы то ни стало походить на дворянина, человека светского. Его ослепление бутафорским блеском знати безгранично. Журден претендует не на аристократичность как выражение внутренней культуры. Его цель — перенять внешние формы дворянского поведения. Эту слабость Журдена используют многочисленные учителя. Они бессовестно льстят ему, восторгаются его мнимыми успехами, чтобы как можно дольше продлить срок своего «преподавания». Как кажется Журдену, у него налицо все атрибуты «аристократизма»: и богатый камзол, расшитый «цветочками вниз», и халат «для более удобного слушания музыки», и знание того, что он сорок лет говорит прозой, и умение правильно держать в руках рапиру.

Высмеивая Журдена, Мольер рисует исторически верные портреты дворянской знати, показывает, что представляли собой аристократы в действительности. Критицизм писателя беспощаден. Еще в «Версальском экспромте» Мольер характеризовал придворных как «подлых прихвостней успеха», как «назойливых при-

хлебателей». Титулованное дворянство представлено в комедии графом Дорантом и маркизой Дорименой. Пользуясь тщеславием Журдена, его верой в моральную безупречность дворянской касты, Дорант бессовестно его обирает. Неблаговидную роль играет Доримена, помогающая Доранту дурачить влюбленного в нее Журдена.

Журдену в известной мере противостоят его жена. Но она не идеал Мольера. Госпожа Журден — воплощение буржуазного практицизма. Мольер относится иронически к ее патетике, обращенной прежде всего на сохранение несправедливо нажитого добра. Госпожа Журден вполне довольна своим положением, она не тянется к лучшему. Ее мечта — выдать дочь Люсиль замуж за человека своего социального круга. Положительные герои комедии — Клеонт и Люсиль. Они представляют поколение передовой демократически мыслящей молодежи. Их отличает образованность, высоко развитое чувство человеческого достоинства. Клеонт несколько не стыдится своего недворянского происхождения, он стремится быть полезным обществу. Под стать Клеонту Люсиль. Ей чуждо чувство своей сословной неполноценности. Она не рвется в аристократические сферы и решительно противится воле отца, намеревающегося выдать ее за маркиза. Мольер отстаивает идею брака по влечению, а не по принуждению.

Комедия характеризует ее автора как человека демократических взглядов. С передовых позиций он подвергает критике дворянскую знать, подчеркнув тем самым неосновательность ее претензий на духовное руководство обществом.

В пьесе угадывается реальное движение истории. Ее конфликт имеет социальную основу. На одной стороне Клеонт, Люсиль, Николь, на другой — Дорант, Доримена и подражающий им Журден. Комедия явилась зеркалом жизни, отражением ее внутренних связей и отношений.

Однако демократизм Мольера не был связан с идеей преобразования действительности. Поэтому историзм мышления не получает надлежащего выражения в его творчестве. Передовая буржуазия им еще не осознана как новая историческая сила. Такое понимание этого вопроса будет свойственно просветителям XVIII века. Положительные герои Мольера типа Клеонта стремятся найти достойное себе место в рамках абсолютист-

ской государственности. Критицизм Мольера не преследовал радикальных общественно-политических целей. Он имел морально-воспитательную направленность, не затрагивал основ жизни.

Творчество Мольера обладает специфическими чертами. Его специфичность объясняется тем, что сложившись в эстетической системе классицизма, оно несет в себе черты реализма. С точки зрения классицистов, главная функция художественного произведения — принести «пользу», быть «средством» выражения определенных морально-политических истин, поучать «примером», с помощью моральных сентенций. Демократизм взглядов позволил Мольеру сосредоточить внимание на существенных противоречиях времени, создать комедию серьезного социального звучания.

Классицизм как литературное направление включает творчество идеологически очень разных писателей, которых объединяет рационалистическое понимание творческого процесса, утилитарный взгляд на задачи искусства и вытекающее отсюда построение образа-персонажа по принципу выделения одной черты.

Несмотря на логизирующие тенденции, классицизм дал высокие образцы художественного творчества. Но увидеть и почувствовать его достижения можно только при учете его эстетического своеобразия. А. И. Герцен справедливо писал: «Входя в театр смотреть Расина, вы должны знать, что с тем вместе вы входите в иной мир, имеющий... свою ограниченность... и свою силу, свою энергию и высокое изящество в своих пределах. Какое право имеете вы судить художественное произведение вне его собственной почвы, даже вне исторической, национальной почвы? Вы пришли смотреть Расина — отрешитесь же от фламандского элемента: это отрасль итальянской школы; берите его таким, чтоб он дал то, что он хочет дать, и он даст много прекрасного»¹. Классицисты незаменимы в передаче высоких политических страстей (Корнель, Вольтер), в сатирическом осмеянии нравов феодального и буржуазного общества (Мольер), в анализе сложных психических состояний человека (Расин). Их творчество вошло в века, доставляя людям эстетическое наслаждение.

Классицизм в России сформировался на той же самой исторической основе, что и во Франции, явля-

¹ Герцен А. И. Собр. соч., в 30-ти т. М., 1955, т. V, с. 51—52.

шись эстетическим выражением крепнущего национального сознания.

Сильную сторону русского классицизма составляет его патриотический пафос, борьба за укрепление могущества России, за создание литературы и национального языка, за развитие науки. Как поборники просвещения, Ломоносов, Кантемир, Фонвизин, Державин и другие писатели классицистского направления были просветителями, но они не покушались на социальные основы современного им общества. В этом была их ограниченность. Критика отдельных отрицательных сторон русской действительности велась ими с позиций и в интересах дворянского сословия. Тем не менее она способствовала пробуждению общественного самосознания. Наиболее яркое выражение социальный критицизм получил в басне, в комедии, в сатире. Однако в русском классицизме были распространены не только обличительные, но и утверждающие тенденции, прославление величия России, ее побед на поле брани, успехов цивилизации, воспевание государственных деятелей, всех тех, кто умножает славу отечества. Утверждающие тенденции, пожалуй, были главными. Поэтому ведущие жанры классицизма — эпопея, ода и трагедия.

Одописание — важнейшая часть творческой биографии Ломоносова и Державина, двух наиболее крупных одописцев XVIII века. Ломоносов — основоположник оды высокого гражданского звучания. Он придал ей торжественность, выработал ораторский стиль, необходимый для передачи значительного идейного содержания. В своих одических произведениях Ломоносов отвлекается от всего мелочного, будничного, сугубо личного, в них он прежде всего гражданин, озабоченный судьбами родины, перспективами ее развития. Поэт выступает выразителем идеалов эпохи.

Оды Ломоносова нередко содержали как бы программу действий для венценосцев, были обращены к их разуму, призывали их трудиться для блага России. Ломоносов говорил от имени нации, лучших ее людей. Показательна в этом плане известная его «Ода на день восшествия на... престол... императрицы Елизаветы Петровны».

Лирический герой оды выступает как выразитель национально-патриотического сознания. Личное у Ломоносова слито со всеобщим. Искусство для него — средство выражения идеалов времени. Цари и полковод-

цы предстают в его одах в своей идеальной сущности, такими, какими они, по его убеждению, должны быть. Автор изображает только их добродетели. Все индивидуальное, противоречащее сану монарха или идеальным качествам человека-гражданина, опускается, считается недостойным воспевания.

Новым явлением в русской литературе были оды Державина. Для них характерно сближение с реальной жизнью, сочетание в одном произведении «высоких» и «низких» тематических пластов. Отсюда смешение поэтического словаря, разностильность в раскрытии одной поэтической идеи.

В творчестве Державина есть оды «воспевательные», выдержанные целиком и полностью в духе ломоносовских традиций. Но есть и другие, в которых прославление монарха соседствует с критикой отрицательных сторон дворянского общества, с обличением вельмож, влачащих праздное, паразитическое существование. Такая двуплановость налицо уже в первой, прославившей поэта оде «Фелица». В ней много строк посвящено Екатерине II. Образ ее выдержан в идеализирующем плане, в духе одической лирики. Но у Державина в изображении монарха есть и новое. Он не ограничивается воспеванием исторических деяний императрицы, он славит ее как человека. Правитель, по его мнению, более всего ценен своими гуманными качествами.

Державин восхваляет трудолюбие Екатерины, ее заботу о благе государства. Она для него идеал человечности, «ангел кроткий, ангел мирной, сокрытый в светлости порфирной». По контрасту Державин рисует праздную жизнь дворянской знати. Он обращается к Фелице от имени тех, кто забыл о государственном долге. Критика многочисленных «мурз» не была абстрактной. Не называя имен, Державин тем не менее обличал вполне конкретных, весьма влиятельных лиц (А. Орлова, Потемкина и других приближенных царицы). Читатели легко узнавали их по характеру времяпровождения.

Критическое отношение к современному обществу выражено и в ряде других произведений Державина. Особой остроты критика достигает в оде «Властителям и судиям». Предметом обличения здесь выступают те, кто презрел святую обязанность «сохранять законы», не оставляя «без помощи, без обороны сирот и вдов».

В поведении недостойных властителей и судей Дер-

Державин видел одну из причин недовольства народа существующим правопорядком.

Оды Державина представляют собой в ряде случаев сложные жанровые образования. В них, как, например, в «Фелнице», переплетались патетические и критические элементы, рядом с идеализирующими тенденциями соседствовал густой колорит бытовой конкретности. Отражая темные стороны жизни, Державин тем самым разрушал традиционную структуру оды, основанной на сквозной «воспевательной» доминанте.

Державин занимает особое место в русском классицизме. Его оды отличаются не только большой жизненностью, конкретностью, но и искренностью. В них значительно меньше, чем у других представителей классицизма, холодной рассудочности. Каждая мысль в них вместе с тем и переживание. Державин был искренен как в критике вельмож, так и в восхвалении Феллицы. Он решительно отводил от себя упреки в лести и продажности: «Я не из числа льстецов», «...Сердца моего товаров за деньги не продаю». Характерно, что Державин перестает воспевать Екатерину II после того, как убедился в ее неидеальности.

Державин, как одописец, интересуется главным образом событиями большого исторического плана. Он воспевает победы Суворова, успехи России на ниве просвещения, становление ее как великого государства. «Ум Державина, — пишет Беллинский, — был ум русский... чуждый мистицизма и таинственности... его стихией и торжеством была природа внешняя, а господствующим чувством патриотизм...»¹.

Державин в большей мере предшественник гражданской поэзии декабристов. С Рылевым, Кюхельбекером его сближает интерес к героическим страницам русской истории, острота национального сознания. Рылев высоко ценит Державина за патристическую, гражданственную направленность поэзии:

Он пел и славил Русь святую.
Он выше всех на свете благ
Общественное благо ставил
И в огненных своих стихах
Святую добродетель славил.

«Державин»

¹ Беллинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. 1, с. 49.

Русский классицизм знал не только оду, но и трагедию. В этом жанре пользовались известностью пьесы А. П. Сумарокова «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Вышеслав», «Дмитрий Самозванец» и другие.

Наивысшие достижения в области драматургии связаны в XVIII веке с комедией, и прежде всего с творчеством Д. И. Фонвизина, который выступил как драматург-новатор. Уже в «Бригадире» он создает в остросатирическом ключе картины провинциального помещичьего быта. Основной удар Фонвизин наносит галломании. Центральный в данном плане персонаж Иванушка, преклоняющийся перед всем французским. Он не стыдится открыто говорить о своем презрении к родине. «Тело мое, — заявляет он, — родилось в России, это правда; но дух мой принадлежит короне французской». Сатиричен образ отца Иванушки, Бригадира, ограниченного, невежественного солдафона. Под стать ему его приятель, Советник, прожженный делец и взяточник. В главных героях общественная никчемность и вредность дополняется аморальностью. Бригадир и Иванушка волочатся за советницей, а Советник — за бригадиршей. Пьеса поражала современников правдивостью, отражением типических явлений действительности.

Еще дальше в обличении крепостнического общества пошел Фонвизин в «Недоросле». В комедии автор изображает в комическом плане «жизнь частную». Но комедикограф-классицист сохранял при этом традиционную позицию. Он рассматривал и оценивал изображаемое с общенациональной, государственной позиции. Его интересовала не судьба личности, а то, насколько дворянское сословие отвечало задачам времени, занимало оно или нет положенное ему место в русском государстве¹.

Главные герои в «Недоросле» делятся на две группы: отрицательных и положительных. Первые живут иерархично, эгоистически, вторые стремятся быть полезными обществу, они представляют передовых людей эпохи. Столкновение между просвещенными и непросвещенными дворянами составляет основной, внутренний конфликт комедии, отражающий существенные противоречия времени. В пьесе отражен процесс проникновения в Россию, поначалу в дворянские круги, просветительных идей, выразившихся в критике «дикого барства» с его произволом, беззаконием, дремучим невежеством; показан тот период русской истории, когда

¹ См.: Москвичева Г. В. Русский классицизм. М., 1978.

даже ярые крепостники типа Простаковой стремятся дать своим детям хоть какое-то образование. Частную жизнь помещицкой усадьбы Фонвизин связывает с проблемами развития страны, той ролью, которую должны играть дворяне в судьбах отечества.

Основную причину злонаправия отрицательных персонажей Фонвизин видит в их непросвещенности. Все родичи из клана Скотнинных и Простаковых принципиальные обскуранты, убежденные в бесполезности просвещения. Их жизненная мудрость укладывается в исмудрый афоризм: «Без науки люди живут и жили», «ученье — вздор», главное умение «достаточек нажить и сохранить». «Не умел грамоте» отец Простаковой и Скотнинна, их дядя, от роду ничего не читывал Тарас Скотнинин. Простакова нанимает учителей Митрофанушке только под давлением времени: «Что ты станешь делать? Робенок, не выучась, поезжай-ка в тот же Петербург, скажут — дурак». Никакой пользы, однако, Простакова в образовании не видит, и это ее настроенные перешло к Митрофанушке. Уже четыре года как он учится — и все без толку. Скотнинны и простаковы, с точки зрения Фонвизина, воспитывают себе подобных, становясь главным препятствием на пути исторического прогресса России. Устами Стародума писатель дает им уничтожающую оценку: «Дворянин, недостойный быть дворянином! Подлее его ничего на свете не знаю».

Невежество обострило все темные, помещицкие инстинкты Простаковой. Она разорила своих крестьян. Но ее нисколько не мучат угрызения совести. Печаль ее в другом — иссяк источник доходов: «С тех пор как все, что у крестьян ни было, мы отобрали, ничего уже содрать не можем. Такая беда!» Простакова тиранит мамку Митрофана, Еремеевну, она зовет ее не иначе, как «старая ведьма», «старая хрычевка», «бестия». Ни за что ни про что Простакова велит высечь крепостного портного Тришку, хотя тот, по общему признанию, сшил «изрядный» кафтан для Митрофана. Простакова не видит ничего особенного в своем тиранстве. Она, как и Скотнинин, убеждена, что помещик волен распоряжаться своими слугами: «Ах батюшка, разве я не властна и в своих людях?.. Да на что ж даи нам указ-от о вольности дворянства?»

В комедии слышится призыв к изменению крепостнического строя жизни. Но сам Фонвизин не покушался в своем произведении на основы современного ему

общества. Критика «издержек» крепостничества давалась им с позиций просвещенного дворянского сословия и в его интересах.

Один из положительных героев пьесы — Правдин. По заданию наместника края он объезжает в целях нравственного надзора помещичьи усадьбы. Основная цель его выявить «тех злонравных невежд, которые, имея над людьми своими полную власть, употребляют ее во зло бесчеловечно». По представлению Правдина имение Простаковой, как злонравиой помещицы, взято под опеку. Таково разрешение основного конфликта комедии.

Обличие крепостничества идет в «Недоросле» в моральном плане. Выход, который драматург намечал из создавшейся ситуации, разумеется, не мог привести к ликвидации крепостнических отношений, кроме того, он был иллюзорным, не опирался на конкретные жизненные факты.

Далеко не радикален в своих выводах также Стародум, воплощающий, как и Правдин, отдельные стороны общественно-политического сознания Фонвизина. Стародум — человек необычный в дворянских кругах. Он находится в оппозиции к царскому двору, пороки которого, по его убеждению, неисцелимы. Стародум критичен также к тем дворянам, внешняя образованность которых не подкрепляется высокими моральными качествами. «Прямое достоинство в человеке, — заявляет он, — есть душа... Без нее просвещеннейшая умница — тварь». Поэтому недостатки в общественной жизни, в том числе тяжелое положение крестьян, Стародум объясняет моральными причинами. Все зависит, как ему кажется, от нравственного облика помещика, от его способности исполнять свою «должность».

«Недоросль» — произведение сложное по своему идейному составу. Мотивы любовные, бытовые (сватовство к Софье Скотинина, Митрофана, Милона) стянуты в ней в один узел с проблемами общественно-политического плана, касающимися места дворянства в жизни общества и государства. Комедия (и в этом ее новаторство) затрагивает магистральные вопросы общественного развития. В ней налицо конфликт, в котором преломляются существенные противоречия времени. Ведущие герои пьесы (Простакова, Скотинин, Митрофан, Стародум) типичны и действуют в типических обстоятельствах, отражающих важнейшие тенденции в

истории России (кризис крепостнической идеологии, появление на исторической арене передовых, просветленных людей из числа дворян). «Недоросль» изобилует правдивыми деталями. К ним относятся сцены: обучение Митрофанушки, нравы, господствующие в доме Простаковой, положение Еремеевны, Тришки и т. п.

Комедия Фонвизина, во многом реалистическая, создана в эстетической системе классицизма. С классицистской эстетикой ее роднит не столько выдержанность единства времени и места действия (события разворачиваются в течение суток в доме Простаковой, и все герои связаны единой интригой), это показатель чисто внешний, сколько характер общественно-эстетического идеала.

Фонвизин все явления, события рассматривает с государственной точки зрения, проводя в связи с этим резкую демаркационную линию между положительными и отрицательными действующими лицами. В комедии не преодолены ни дидактизм, ни рационализм, столь характерные для классицистской драматургии. На основании этого Фонвизин обычно выводит за пределы реализма. Однако дидактичность, как таковая, не обязательно вступает в противоречие с реалистическим принципом изображения жизни. Необходимо, чтобы она не противоречила действительности, основным законам искусства. У Фонвизина назидательность не нарушает художественной специфики. Идея «Недоросля» жизненна, она подкреплена фактами, подчеркнутыми из реальной жизни. Поучение в комедии нашло выражение главным образом в одиолинейности, заидеальности персонажей (Простакова — воплощение злонравия, Скотинин — «животности», полной бездуховности и т. п.), что не нарушало правды жизни, а явилось лишь сатирическим заострением вполне реальных жизненных явлений.

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ РЕАЛИЗМ

В XVIII веке в Западной Европе происходит кризис феодально-монархического строя. На историческую арену вышла буржуазия и властью заявила о своих правах на политическое и духовное господство. Идеологи нового класса, так называемые просветители (Вольтер,

Дидро, Руссо, Лессинг, Гете, Шиллер и другие), подвергли резкой критике (особенно во Франции) феодальный уклад жизни и культуру. Они действовали, как указывает Энгельс, в высшей степени революционно. Мыслящий ум был ими признан единственным мерилом всех вещей. Отрицанием неразумных, бесчеловечных форм действительности писатели просветительского направления подготавливали общественное мнение к «приближавшейся революции»¹.

Просвещение в своей основе — движение философской, общественной, эстетической мысли, имеющее ярко выраженную антифеодальную направленность. Его нельзя сводить к просветительству (к мерам, предусматривающим развитие школ, образованности, науки и т. д.), хотя такого рода деятельность и не исключалась из программы просветителей, но не составляла ее основное содержание. Просвещение — это прежде всего протест против феодально-монархического и церковного гнета, борьба за политическую, духовную свободу народных масс, их экономическое раскрепощение.

Феодальная система хозяйства препятствовала созданию рынка свободной рабочей силы и тем самым тормозила развитие капиталистического способа производства. Она мешала выявлению духовных потенций людей. Феодальное государство было сословно-иерархическим, имело строго выверенную шкалу социальных ценностей. Верх социальной лестницы занимали дворянство и духовенство, пользовавшиеся огромными привилегиями. Они находились у руля правления, осуществляли идеологическое руководство обществом. Третье сословие, куда входили крестьяне, торговый ремесленный люд, было политически бесправным. Иерархический принцип служил при феодализме организационным началом всех сфер жизни. Человек в условиях феодальной действительности оценивался по своему месту в системе государственной власти, по титулу, по богатству, но отнюдь не по своим естественным, природным качествам (уму, таланту и т. п.). Подобный тип мышления требовал от отдельного индивида подчинения существующему правопорядку. На этой социальной основе формировался классицизм.

В эпоху Просвещения утверждается принципиально иной характер взглядов. В связи с формированием буржуазных отношений развивается чувство личности. Че-

¹ Маркс К., Энгельс Ф., Соч., 2-е изд., т. 20, с. 16.

людей осознает себя в качестве силы общественного, культурного, исторического прогресса. Философия, литература и искусство приобретают гуманистическую направленность. Огромную роль начинают играть защита всего человеческого от обезличивающих явлений феодального общества. В своем гуманистическом пафосе Просвещение — прямой наследник эпохи Возрождения. Их сближает критика феодализма и церкви, отстаивание интересов человека. Однако есть и различие. Гуманистическое искусство Ренессанса было свободно от дидактизма. Писатели-просветители преисполнены веры во всепобеждающую силу слова и морального примера в борьбе с социальным злом. В их произведениях главное место принадлежит герою, носителю эстетического идеала. В стремлении подчинить искусство утилитарно-назидательным целям они напоминают классицистов.

В XVIII веке в борьбе с эстетической системой классицизма формируется новое литературное направление — реализм, обычно именуемый просветительским, так как он связан с просветительской идеологией.

Наиболее известны его теоретики — Дидро и Лессинг. Они выдвинули новые принципы изображения жизни, боролись за искусство, которое ознаменовало себя освоением новых сфер действительности, утверждением новых жанров, нового эстетического идеала, одним словом, — нового художественного метода.

Исходным пунктом эстетической теории Дидро и Лессинга, в отличие от классицистов XVII века, являются интересы личности, а не государства. В центре их внимания частный человек, выросший в демократической среде. Просветители обобщили его эстетические вкусы, стремления, что придало их учению глубоко новаторский характер.

Новаторство просветительского реализма выразилось в демократизации литературы и искусства. Предмет изображения реалистов — жизнь людей демократического слоя. Все это привело к трансформации старых и к рождению новых жанровых структур. Идет процесс интенсивной перестройки эстетического сознания эпохи, охвативший все роды поэзии. Совершенно новые формы приобретает роман. При классицизме в области эпического творчества господствовали многотомные повествования, героями которых чаще всего выступали легендарные исторические личности. Примером могут служить

псевдоисторические «эпопеи» Сюдери, Кальпренеда, Цезена и других романистов XVII столетия.

В просветительской литературе роман приобретает свои подлинные черты, становится эпосом частной жизни. В нем изображаются быт, нравы людей демократического сословия. В таком духе пишут Ричардсон («Памела», «Кларисса Гарлоу»), Филдинг («История Тома Джонса, найденыша»), Смоллет («Приключения Перигрина Пикля»), Дидро («Моиахния»), Руссо («Новая Элоиза»), Прево («Маион Леско»), Гете («Страдания юного Вертера») и другие. Новизна реалистического романа была в его тематике. Он изображал жизнь современную и частную, поражал своей правдивостью ситуаций и деталей. Романист реалистического направления вводил демократического читателя, как отметил М. Горький, в «близкую и родную... обстановку его семьи, его общества, окружив его его же тетками и дядьями, братьями, сестрами, друзьями и приятелями, словом — всей родней его и всем миром реальной, повседневной будничной жизни. Читатель был поражен этой близостью книги к жизни...»¹.

В XVIII веке получил широкое распространение воспитательный роман («Агатон» Вилаида, «Приключения Родерика Рэйдомы» Смоллета, «Учебные годы Вильгельма Мейстера» Гете и другие). Герой в них проходит школу жизненного воспитания. В исходной ситуации он часто далек от нравственного совершенства, от идеала автора, совершает ошибки, а иногда и значительные проступки. Но постепенно автор выводит его на дорогу нравственного возрождения. Таким путем идет, например, Родерик Рэйдом у Смоллета, совершающий эволюцию от нравственно нечистоплотного парня до полезного члена общества. В романе Гете Вильгельм Мейстер осуществляет в конце концов свое жизненное призвание — становится артистом, видимым деятелем немецкого национального театра.

Радикальные изменения происходят в драматургии. Рождается новый жанр — драма. Первые ее образцы появились в XVIII веке и были теоретически осознаны в своей жанровой определенности. Теория драмы разрабатывается в статьях Дидро («О драматической поэзии», «Беседы о «Побочном сыне»»). Принципиальные соображения о ее специфике высказаны Бомарше в его

¹ Горький М, История русской литературы. М., 1939, с. 39.

введении к пьесе «Евгения». Бомарше видит своеобразие нового жанра в том, что он создается на материале современной действительности и возвеличивает нового героя («частного человека»), восстающего против своей судьбы, т. е. против гнета социально-исторических обстоятельств.

По мере усиления освободительного движения в эстетике Просвещения переживает кризис трагическое мировосприятие жизни. Просветители-драматурги стремятся ввести в драматургию человека социально активного, восстающего против порабащивающих его общественных условий. Их привлекает фигура борца, сопротивляющегося натиску антигуманных социальных сил. Художественное воплощение теории драмы получила в таких произведениях, как «Судья», «Дезертир», «Тачка укусника» Мерсье, «Побочный сын», «Отец семейства» Дидро, «Солдаты», «Домашний учитель» Ленца и в ряде других.

Активность просветительского героя проявляется, как правило, не на арене социально-политической борьбы, а в моральной области. Его героизм обнаруживается в нравственной стойкости, в верности высоким демократическим и гуманистическим принципам. Судья Лери в драме Мерсье мужественно защищает интересы крестьянина Жиро, землю которого стремится захватить могущественный граф Монреваль. Монреваль грозит Лери смещением с должности, но тот не сдается. Гражданский долг, судейская честность для него превыше всего. В конце концов Монреваль нравственно перерождается, пораженный мужественным поведением бескорыстного судьи.

Чаще всего просветительская драма основывается на семейно-бытовом конфликте. Показательны в данном плане пьесы Дидро. В «Побочном сыне», например, Дидро сталкивает две такие нравственные категории, как любовь и дружба. Адвокат Дорваль любит невесту своего друга Клервиля Розалию и пользуется ее взаимностью. Клервиль, страдая от равнодушия Розалии, просит Дорваля помочь ему добиться ее расположения. Конфликт осложняется тем, что в Дорваля влюблена сестра Клервиля Констанция. Создалось запутанное положение, естественный выход из которого труден. Дидро прибегает к искусственной развязке. Неожиданно приезжает Лиззмон, отец Розалии. Он узнает в Дорвале своего побочного сына. Все становится на свое место.

Дорваль женится на Констанции, а Клервиль на Розалии.

Положительные персонажи в просветительской драме часто схематичны, недостаточно реалистичны. Это объясняется тем, что эстетика Просвещения требовала от драматурга не столько критики, обветшавших форм жизни и устаревших нравственных понятий, сколько создания образа положительного героя, обладающего моральным совершенством. Но такого рода совершенный человек был редкостью в жизни. Реальный человек «среднего сословия» был существом корыстным, далеким от просветительского идеала. Его реальные черты Дидро воплотил в племяннике Рамо («Племянник Рамо»), в отце и матери Сюзанны Симонен («Монахиня»).

Теория реализма, разработанная просветителями, отличается противоречивостью. С одной стороны, Дидро и Лессинг рассматривают искусство как подражание природе. Отсюда закономерность появления в просветительской эстетике таких понятий, как «правдивость», «естественность». Но, с другой стороны, просветители, как и классицисты, рассматривали поэтическое слово как средство распространения просветительских идей. Причем они отдавали предпочтение воспитательной функции искусства перед познавательно-эстетической. «Изобразить добродетель приятной, порок отталкивающим, выпятив смешное, — писал Дидро, — вот какова цель всякого честного человека, берущего в руки перо, кисть или резец». Аналогичных воззрений придерживался Лессинг и многие другие теоретики просветительского направления. Однако далеко не все писатели XVIII века прибегали к дидактике в целях воспитательного воздействия. Многие из них достигали огромного воспитательного эффекта правдивым изображением жизни, тех ее явлений, которые были поучительны для демократического читателя. Таков роман «Страдания юного Вертера» Гете. Реалистическая полнокровность образа характерна для лирики Бернса, «Севильского цирюльника» и «Женитьбы Фигаро» Бомарше.

Реализм XVIII века — результат победы новой эстетической системы, в которой центральное место занял частный человек с кругом своих интересов и вкусов. Писатели наделяют его благородством чувств и мыслей, ставят в оппозицию к феодальному обществу. Жизнь двора, церкви становится объектом критики. Реалисты просветительской ориентации находят прекрасное не при королевском дворе, а в демократической среде.

Демократический герой изображается в литературе Просвещения не только в сфере семейной жизни, но также в столкновении с правящими классами, с церковью. Он выступает как гражданин. Но его гражданственность принципиально иная, чем у героя Корнелия, Ломоносова, Державина. Она оппозиционна по отношению к феодально-монархическому строю. В ней выражается протест народа, борющегося за свое социальное освобождение и человеческое достоинство.

Творчество реалистов XVIII века строится на конфликтах, отражающих сущность объективной действительности, ее коренные противоречия. В лучших произведениях Дидро («Монахиня», «Племянник Рамо»), Лессинга («Минна фон Барнгельм», «Эмилия Галотти»), Филдинга («История Тома Джонса, найденыша»), Гете (лирика, «Страдания юного Вертера»), Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь») и в ряде других отражены типические обстоятельства времени, связанные с пробуждением чувства свободы в демократической массе. Отсюда типичность изображенных просветителями характеров. Типичны для своей эпохи и Сюзианна Симонен, и Эмилия Галотти, и Вертер, и Том Джонс. Их типизм — в отражении тех сдвигов, которые произошли в умонастроении демократических слоев общества, протестующих против своего приниженного положения.

Своеобразие просветительного реализма в резкой противопоставленности сил добра и зла. Бездушным дворянам реалисты противопоставляют героев, воплощающих существенные черты просветительского эстетического идеала. Жизненная достоверность и конкретность их различна. Она велика в создании образов Вертера, Сюзианны и других, созданных на основе непосредственных жизненных впечатлений. Ее значительно меньше в Дорвале, Клервиле, отражающих возможный, а не реальный облик человека среднего сословия. Однако даже известная идеализированность не умаляет их типичности. В них верно схвачены типические стороны морального сознания, присущие передовым людям эпохи Возрождения, ее просветительскому авангарду.

Просветительский реализм — явление исторически изменяющееся. До французской революции диапазон реалистического изображения жизни был ограниченным. Реалисты XVIII века ограничивались разработкой преимущественно семейно-бытовых тем. На семейно-бытовых конфликтах создавали романы Филдинг, Смоллет, писа-

ли драмы Лессинг, Бомарше и другие. В них не затрагивались вопросы, касающиеся перспектив общественного развития конкретной страны или всего человечества.

Эпоха Просвещения знает также произведения гражданского звучания («Эмилия Галотти», «Коварство и любовь» и другие). Однако и они строятся на семейно-бытовой основе.

Под влиянием французской революции просветительский реализм вступает в новый период своего развития. Он обогащается идеей историзма, проявляющейся в стремлении писателей рассматривать и изображать действительность в движении как внутренне подвижный, саморазвивающийся процесс. Просветители конца XVIII — первой четверти XIX века ставят перед собой задачу понять диалектику истории. Они не ограничиваются обличением феодального общества, их волнует вопрос, куда идет человечество, каково его будущее.

Эта тенденция с наибольшей отчетливостью проявляется в позднем творчестве Гете, в особенности в «Фаусте». Первый вариант его, так называемый «Прафауст», появился еще в 70-е годы. В нем не было проблем широкого общечеловеческого плана. Отсутствовал «Пролог на небесах», не было сцены «За городскими воротами», не было перевода Евангелия, договора Мефистофеля с Фаустом. Не было покушения героя на самоубийство, Вальпургиевой ночи, поединка Фауста с Валентином и некоторых других сюжетных линий. В «Прафаусте» Фауст — бунтарь, протестующий против окружающего его мещанского общества, против смирения человека перед властью обстоятельств. Прафауст восстает против рабской морали, филистерской косности. Он рвется в широкий мир больших человеческих страстей, исканий, стремится познать жизнь во всех ее проявлениях. Фауст в первой редакции произведения еще не думает о судьбах человечества, он помышляет о себе, о расширении своих знаний, о самоутверждении собственной личности. Правда, в поведении Фауста нет ничего эгоистического, он полон сострадательной любви к людям, но не преследует цели пересоздания действительности на новых началах. Герой Гете в «Прафаусте» предстает главным образом как обличитель мещанского быта, а также науки, оторванной от жизни.

Произведение было создано в тот период немецкой истории, когда даже передовые умы Германии не задумывались

мывались серьезно о путях развития общества, о будущем. Слабость в стране освободительного движения мешала осознанию современности в широкой исторической перспективе. Поэтому совсем не случайно, что Гете в 1775 году прерывает работу над «Фаустом». Ему неясна дальнейшая эволюция героя.

Только под воздействием французской революции у Гете окончательно проясняется идея произведения. Первая часть трагедии была вчерне завершена в 1801 году и опубликована с доработками семь лет спустя. В окончательном варианте «Фауста» его герой трансформируется в человека, ищущего смысл и цель человеческой жизни, проходящего трудный и сложный путь духовного развития. Вторая часть «Фауста» окончена в 1831 году и явилась художественным обобщением тех огромных изменений, которые произошли в духовной истории Европы, в сознании передовых людей в послереволюционную эпоху. На глазах Гете совершались события большого исторического значения. Рухнул освященный традицией феодально-монархический правопорядок, европейские страны потрясли наполеоновские войны, на смену старой социальной системе пришли новые общественные отношения, ознаменовавшиеся разгулом хищничества, эгоизма. Гете в «Фаусте» дает не только оценку современности, он размышляет о будущем, о путях преодоления противоречий.

Под влиянием революции Гете ставит на разрешение социальные вопросы, переносит действие на общественную почву. В связи с этим он «поднимает» просветительский реализм на новую, более высокую ступень развития, придает ему масштабность, небывалую до того содержательность. Однако широчайший охват жизненных явлений, изображение действительности в движении, на огромном историческом пространстве, вмещающем античность, средневековье, XVIII и XIX столетия, потребовали от Гете новых способов художественной образности. Сложная поэтическая идея «Фауста» не поддавалась воплощению только в жизнеподобной форме, она нуждалась в иных средствах художественного выражения. И Гете идет по этому пути. Он широко использует (особенно во второй части произведения) фантастику, символику и другие условные способы изображения.

Только с их помощью ему удалось покорить огромный материал, воплотить свой грандиозный замысел.

сел. Но при этом пострадала жизненная конкретность трагедии. Некоторые образы благодаря своей чрезмерной обобщенности, символичности утратили конкретные черты, стали трудными для непосредственного восприятия (тритоны, лемуры, гарпии, Гомункулус и т. п.).

Все же, несмотря на известную отвлеченность произведения изображаемого, Гете остается в «Фаусте» писателем-реалистом. Его отличает реализм миропонимания. В своей трагедии он раскрывает объективное движение жизни, показывает все те искания, заблуждения, которые прошло человечество, прежде чем оно дошло до понимания смысла жизни, выработало свой общественно-эстетический идеал. В «Фаусте» прослеживаются наиболее значительные этапы духовной истории человечества, которые в то же время в какой-то мере совпадают с основными вехами идейно-эстетического развития самого Гете.

В период создания «Фауста» Гете остается просветителем. Его просветительство выражается в вере в прогресс, в разум, в человека, в его способности оказывать активное воздействие на ход исторического процесса. Гете противостоял консервативным немецким романтикам (Тик, Клейст и другие), которые были убеждены, что в мире владычествует рок и все стремления людей быть хозяевами своей судьбы бесплодны. Такого рода взгляды выражены Тиком в новеллах «Белокурый Экберт» и «Руненберг», где проводится мысль о том, что человеку необходимо подчиняться власти существующих обстоятельств.

Гете в «Фаусте», напротив, утверждает огромные возможности человеческой личности. Трагедия открывается «Прологом на небесах», в котором завязывается основной узел конфликта. Происходит спор между богом и Мефистофелем. Мефистофель весьма низкого мнения о человеке. В опровержение Мефистофеля бог указывает на Фауста как на пример мыслящего человека. Но, по мнению сатаны, Фауст так же «рассудком слаб», не имеет прочной опоры в жизни.

Бог согласен, что Фауст еще далек от совершенства, но выражает уверенность, что заложенное в нем семя добрых дел прорастет и даст свои плоды: «Пока еще умом во мраке он блуждает, Но истины лучом он будет озарен».

Мефистофель сомневается в способности человека к моральному, духовному совершенствованию, он берется

погасить высокие порывы фаустовского духа, доказать измененность человеческой натуры. Бог не возражает против испытания Фауста, он верит, что сатана будет посрамлен. Дальнейшее развитие трагедии в известной мере подчинено этому спору о Человеке, о его предназначении.

Фауст — образ собирательный, символический. Заблуждения и падения Фауста на пути искания истины, цели жизни отражают все те реальные трудности, которые встречаются людям в их духовном развитии. Фауст в своих моральных срывах отнюдь не выглядит порочным. Он вполне нормален в своих увлечениях. Его страсти земные, естественные. Фауст внутренне — сложная, противоречивая личность. В нем соседствуют, борются два начала — плотское и духовное. Сам Фауст признается:

...Две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела,

Перевод Б. Пастернака

В раскрытии сложности человеческой природы — один из показателей реализма Гете. Естественные «страсти» в его понимании часто оказываются препятствием на пути духовного совершенствования человека. Но они законны, поэтому преодоление их часто становится причиной трагической коллизии. С большой легкостью Фауст преодолевает соблазны разгульной жизни (сцена в «Погребе Ауэрбаха в Лейпциге»). Действительно серьезное испытание Фауст проходит во время сближения с Маргаритой. Стремление к любви коренится в глубинах человеческой психики, это чувство первозданное. Фауст влюбляется в Маргариту со всей непосредственностью и пылом молодости. Жизнь раскрылась перед ним своей прекрасной, неизведанной стороной. Маргарита воплощает поэзию земной действительности.

Гете подошел к изображению «романа» Фауста и Маргариты как глубокий реалист. Он рисует любовь не абстрактную, а конкретную, развивающуюся в определенных исторических, социальных обстоятельствах. Маргарита — девушка, выросшая в немецкой бюргерской, патриархальной семье. Она с детства впитала в себя взгляды своей среды. Ее идеал — тихая семейная жизнь.

Сознание Маргариты консервативно, религиозно. Ее любовь не окрыляет на подвиг. Героиня Гете — воплощение покоя. Ее мечты не могут быть приняты Фаустом как выражение сущности жизни и конечной цели человечества.

Сцены с Маргаритой — яркий показатель реалистичности художественного мышления Гете. Он создает типические характеры, действующие в типических обстоятельствах. Маргарита типична для своего бюргерского сословия. Маргарита живет в период ломки патриархальных устоев, усиления стремлений передовых людей разбить патриархальную неподвижность, выйти на широкий простор свободной жизни. Выражением этих типических настроений выступает как раз Фауст — человек, также типичный как выразитель чувств и мыслей передовых кругов немецкого общества.

В своем произведении Гете бунтует не только против мещанской косности, но и против схоластики. Его герой стремится сблизить науку с жизнью, с живыми потребностями действительности. Фауст в начале действия — ученый-схоласт, глубоко разочарованный в бесплодности схоластического знания. Гете развенчивает схоластическую мудрость средневековья, филистеров от науки типа Вагнера, которые «без скуки безотрадно копаются в вещах скучнейших и пустых». Еще в современной Гете Германии было много «ученых с косичками», писавших микроскопические, безжизненные диссертации. В критике схоластики Гете руководствуется актуальными потребностями времени. Он отражает объективные процессы жизни — все усиливающуюся в Европе борьбу за подлинно научное знание, за действительное изучение мира. Гете устами Фауста ратует за науку, которая давала бы ответ на то, как сделать жизнь лучше. Фауст недоволен книгами в своей библиотеке главным образом потому, что они никуда не ведут, не дают никаких советов относительно переустройства действительности.

Образ Мефистофеля автору также подсказан в известной мере жизнью. Он выступает как обобщение определенных исторических сил. Функция Мефистофеля прежде всего критическая. Он обличитель и говорит о себе так:

Я отрицаю все — и в этом суть моя,
Затем, что лишь на то, чтоб с громом провалиться,
Годна вся эта дрянь, что на земле живет.
Стремленье разрушать, дела и мысли злые,
Вот это все — моя стихия,

Мефистофель — воплощение критической мысли. Он представляет тех, кто, развенчивая старое, способствует рождению новой жизни. Не случайно Беллинский называл Вольтера «демоном отрицания», сравнивал его с титанами, «восставшими против державного Олимпа», считал его деятельность необходимым этапом в развитии общества. «Сатанинское владычество Вольтера, — пишет критик, — было действительно, потому что выразило собою момент не только целого народа, но и целого человечества»¹.

Мефистофель помогает Фаусту видеть мир со всеми его контрастами, он открывает ему глаза на неустроенность жизни и тем самым повышает его активность в борьбе со злом, способствует его самосовершенствованию. Мефистофель играет роль «беспокойного спутника» Фауста, не позволяет ему впасть в состояние самоуспокоенности. Мефистофель и Фауст представляют собой как бы диалектическое единство, они олицетворяют внутренние пружины, определяющие развитие общества. В понимании и раскрытии объективных причин исторического развития — важный признак реалистичности миропонимания Гете, получившей в трагедии образное воплощение.

Мефистофель как олицетворение критического начала помогает Фаусту в строительстве новой жизни. Он обеспечивает матерьяльную, хозяйственную сторону деятельности Фауста, связанную с освоением необжитых земель, отвоеванных у моря. Для добывания средств Мефистофель не брезгает ничем: ни нечистоплотными торговыми операциями, ни морским разбоем. Функции сатаны не только «мысли злые», но и «злые дела», и в данных сценах он осуществляет их в полной мере. Активность Мефистофеля разворачивается и в другом направлении. Он освобождает место стройки от всего, изжившего себя, тормозящего становление новых форм жизни. Действует Мефистофель решительно и жестоко. Дело его рук — уничтожение патриархального «гнезда» Филемона и Бавкиды вместе с его добродушными, гостеприимными хозяевами. Рождение нового, по мысли Гете, требует жертв, хотя он относится с явной симпатией к безобидным старикам.

Ограниченность Мефистофеля — в отсутствии веры в прекрасное. Он видит в человеке только животное нача-

¹ Беллинский В. Г., *Поли*, собр. соч., в 13-ти т., М., 1953, т. 2, с. 469.

ло, не признает возвышенность его стремлений. Мефистофель не верит, например, в любовь Фауста к Маргарите.

Во второй части трагедии, несмотря на ее условную форму, реалистичность художественного мышления Гете сохраняется. Писатель рисует объективную картину современной ему эпохи. Его критика феодально-монархической системы при всей своей беспощадности исторически достоверна. Гете видит обреченность старого мира и считает его гибель закономерной и неизбежной. Ему принадлежат слова: «Мир разваливается, как протухшая рыба, и мы не будем его бальзамировать».

Гете дает в своем произведении исторически точную характеристику Германии, куда попадает Фауст при начавшемся знакомстве с «большим светом» (общественно-политической, духовной жизнью человечества). Все плохо в стране. Царит произвол властей, казнокрадство. В народе зреет дух социального протеста. Феодальная Германия стоит на краю катастрофы: «Итак, готово все разбиться, Все государство гибель ждет, Где чувству чистому развиться, Что к справедливости ведет».

Агонизирующий императорский двор предается наслаждениям. Воплощением этого праздного существования является Маскарад, на котором Фауст видит впервые Елену Спартацкую. Образ Елены имеет также символическое значение и знаменует определенный этап в истории европейского общества и в развитии самого Гете. В любви Фауста к Елене отразился тот период в духовной биографии Германии, когда передовые ее писатели, и прежде всего Гете и Шиллер, увлекались античностью, стали рассматривать искусство, красоту как главную силу в борьбе за общественный прогресс. Фауст страстно влюбляется в Елену, видя в любви к ней смысл жизни.

Но Гете пишет свою трагедию в годы, когда он осознал иллюзорность надежд в достижении социальных перемен с помощью одного нравственного, эстетического воздействия на общество. Гете критически относится к бегству в царство совершенной эллинской человечности. Ошибочность союза Фауста с Еленой в том, что он привел героя трагедии к отрыву от современности, к уединению в идиллической Аркадии, куда не проникают тревоги повседневной жизни. Фауст в данных сценах выступает как созерцатель. Любовь Фауста и Елены за

вершается катастрофически. Античная красавица неожиданно порывает со своим возлюбленным, оставляя ему только свои одежды. Этот эпизод имеет опять-таки символическое значение. Жизнь необходимо преобразовать на гуманистических началах, и тогда прекрасное содержание органично сольется с прекрасной классической формой — такова логика мышления Гете.

Оставаясь в основном просветителем и после французской революции, мыслителем, верящим в разум, в прогресс, Гете в то же время в позднем своем творчестве считает основной силой в борьбе за будущее не искусство, не нравственное воспитание людей, а практическую преобразовательскую деятельность. Весьма характерен в данном плане его роман «Годы странствований Вильгельма Мейстера». Мысль Гете шла навстречу передовым исканиям первой четверти XIX века, в частности идеям социалистов-утопистов (Сен-Симон, Фурье и другие), которые стремились практически осуществить свои проекты по созданию гармонично устроенного общества. Фауст в финале трагедии выступает как создатель государства свободных тружеников, которые в борьбе со стихиями природы вырабатывают в себе чувство общности, изживают индивидуалистическую психологию.

Итак, реализм «Фауста» определяется прежде всего историзмом мышления Гете, обнаруживающим себя эстетически в методе произведения: в изображении типических характеров, действующих в типических обстоятельствах, отражающих динамику общественной жизни и общественного сознания, их движение от низших форм к высшим. В «Фаусте» отражено реальное развитие жизни, поиски путей в будущее. Кроме того, реализм произведения выражается в правдивости деталей, передающих колорит изображаемого времени (кабинет средневекового ученого-схоласта, погреб Ауэрбаха в Лейпциге, быт и нравы бюргерской среды в сценах с Маргаритой и т. п.). Все это усиливает реалистический характер трагедии.

Реалистический метод «Фауста» нашел свое выражение во многих случаях, как уже отмечалось, в романтической стилевой форме, в обращении Гете к условным приемам художественной образности. Без их использования ему не удалось бы художественно воплотить свой колоссальный замысел. Гете разворачивает действие и в античности, и в средних веках, и в XVIII

столетии. Для изображения всех этих событий на бытовой, жизнеподобной основе потребовалась бы не одна трагедия, а несколько объемистых произведений. Условные приемы позволили Гете выйти из-под власти времени. Он легко вводит условность в свое творчество потому, что некоторые основные сюжетные линии «Фауста» определены средневековой легендой, фантастической по своей природе. Легендарный сюжет предоставил Гете большую свободу в развитии очень сложной поэтической идеи. Как в сказке, его герои покоряют огромные пространства. Мефистофель (Форкиада) легко переносит Фауста на своем плаще из одной исторической эпохи в другую, он опускается в недра земли к Матерям, источнику всего сущего, и т. п.

Пример с «Фаустом» лишний раз подтверждает мысль о том, что реализм несводим к стилю, к способу воплощения изображаемого. В своей подлинной сути он категория содержательная, связанная с миропониманием художника.

* * *

Наряду с просветительским реализмом в это время был распространен и сентиментализм, представляющий разновидность просветительской идеологии. Родиной его была Англия (Томсон, Юнг, Гольдсмит, Стерн и другие). Он сформировался в годы промышленного переворота, принесшего неисчислимые бедствия народным массам. Сентиментальные веяния получили распространение также во французской (Руссо и руссоисты), в немецкой (писатели «бури и натиска»), в русской (Карамзин и его последователи) литературах.

К сентиментализму относятся писатели самых различных классовых ориентаций — от карамзинистов, выражающих интересы просвещенного дворянства, до революционных руссоистов, связанных с плебейскими слоями общества. Всех сентименталистов сближает культ чувства, природы, идеализация патриархального деревенского уклада и неприятие города, рассматриваемого как сосредоточие всего аморального.

Из критики современной им действительности писатели сентиментального направления делали разные выводы. Наиболее радикально мыслящие из них (Руссо) призывают к изменению общества, к тому, чтобы привести жизнь в соответствие с потребностями «естественного человека», тех, кто живет своим трудом. Умеренные сентименталисты (Гольдсмит, Стерн, Карамзин

и другие) искали спасения от социальных бедствий на лоне природы, в кругу семьи, друзей. Им чуждо стремление к переустройству жизни. Гольдсмит пишет, например, в своем романе «Векфильдский священник»: «Даже при самом скромном достатке возможно счастье, ибо оно заключено в нас самих и не зависит от внешних обстоятельств». На сходных позициях стоял Карамзин. Он учил довольствоваться малым.

Революционные сентименталисты, напротив, не мыслят себе будущего без радикального преобразования феодальных отношений. Пафос социального обличения занимает огромное место в их творчестве. Сентиментальная литература в своем прогрессивном варианте, отражая страдания народа, открывала широкий простор для реалистического воспроизведения действительности. Ее реалистический потенциал с наибольшей глубиной раскрыт Радищевым, воспитанным на идеях европейского Просвещения, и прежде всего руссоизма, но оригинально, самобытно преломившим их под влиянием русской жизни. Сентиментализм, особенно руссоистского типа, несводим к чувствительности души и сердца. Он представляет собой явление глубоко социальное, определенную систему взглядов на мир. Стержень ее — искреннее, горячее сочувствие к трагическому положению закрепощенного народа, защита его интересов. Руссо пишет в «Новой Элоизе»: «В простоте жизни пастухов и земледельцев есть что-то трогательное. Стоит поглядеть на луга, усеянные поселянами, которые ворошат сено, оглашая воздух песнями, посмотреть на стада, пасущиеся вдалеке, и невольно почувствуешь умиление, а почему и сам не знаешь».

Поэзия крестьянского труда, однако, не заслоняет от Руссо социальных контрастов. Писатель гневно протестует против угнетения крестьянства, клеймит позором бесчеловечных крепостников. Умилившись сценами трудовой крестьянской жизни, Руссо продолжает уже в совершенно ином эмоциональном ключе: «Неумолимая суровость бесчеловечного владельца земли лишает сии картины привлекательности. Заморепиные лошададки, кон вот-вот испустят дух под ударами кнута, несчастные крестьяне, изнуренные невольным постом, измученные усталостью, одетые в рубище, их деревушки, их лачуги являют зрелище печальное, совсем не радующее взор; и как подумаешь о тех несчастных, чью кровь тебе приходится пить, почти жалеешь, что ты человек».

Такова же природа и радищевского сентиментализма. Совершенно в духе демократизма Руссо Радищев пишет в начале своего «Путешествия из Петербурга в Москву»: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала». Книга Радищева изобилует эмоциональными призывами к уснувшей совести дворянства. Она обращена не только к разуму, но и к чувству читателей: «Земледельцы, — восклицает Путешественник, — и доднесь между нами рабы; мы в них не познаем сограждан нам равных, забыли в них человека. О возлюбленные наши сограждане! о истинные сыны отечества! воззрите окрест вас и познайте заблужденные ваше».

Социально-политическая активность Радищева не ограничивается призывами к гуманному отношению к крестьянам. Писатель признает законность насильственных мер против крепостников, утративших всякую человечность. Рисуя труды и дни корыстного, жестокого помещика, Радищев открыто зовет угнетаемых им людей к мятежу.

«Путешествие...» Радищева занимает особое место в просветительской литературе XVIII века. Оно отличается небывалой остротой обличения. Никто из современников Радищева ни в России, ни в Европе не рисовал столь исторически правдивой картины народного бесправия и безграничного произвола дворянства. Он говорит от имени закабаленных народных масс и в отличие от европейских просветителей меньше всего возлагает надежды в борьбе с социальным злом на силу слова и морального примера. Он обосновывает вопрос о правомерности и неизбежности народной революции. В подтверждение своих выводов Радищев создает исторически достоверную панораму крепостнической современности, поднимая тем самым реализм на новую ступень. Не порывая с просветительскими идеями, автор «Путешествия...» во многом выходит за пределы эстетики и идеологии Просвещения.

В основном своем содержании произведение Радищева — книга обличительная. Ее пафос — в раскрытии трагической судьбы крепостного крестьянства. Радищев избирает жанр, позволяющий ему с наибольшей эстетической выразительностью дать правдивое представление о народной жизни, потрясти сознание читателей, вызвать их сочувствие к положению народа.

Радищева особенно волнует участь порабощенного

крестьянства. Тем самым определяется взволнованность рассказа, публицистическая страстность в оценке изображаемого.

Радищев борется за литературу высоких общественно-политических страстей, способствующую воспитанию человека-гражданина, активно реагирующего на несправедливость. «Бесстрашие, — заявляет Путешественник, — есть нравственная смерть». «Когда чувства наши, внешние и внутренние, ослабевают и притупляются, тогда ослабевают и страсти. Они благую производят в человеке тревогу, без нее уснул бы он в бездействии. Совершенно бесстрастный человек есть глупец и истукан нелепый, не возмоягай ни благого, ни злого».

В «Путешествии...» в связи с его обличительными целями и жанровой спецификой огромную роль играет художественная деталь, фиксирующая внимание на типических явлениях реальной жизни. Именно она несет на себе главную идейно-эстетическую нагрузку. Детали в силу их правдивости дают в своей совокупности исчерпывающее представление о крепостной России и об идейной позиции автора. Радищев отбирает в действительности такие факты, которые говорят сами за себя. Деталь в творчестве Радищева служит характеристике социальной стороны жизни, подчинена обличительным целям.

«Путешествие...» — высшее достижение обличительного искусства XVIII века. По силе социального критицизма оно может сравниться только с лучшими произведениями бесцензурной революционно-демократической печати.

Истинными показателями благополучия государства, по мнению Радищева, являются не мощь армии, не красота городов («все сии блаженства можно назвать внешними, мгновенными, преходящими...»), а политическая, социальная свобода и процветание народа. Здоровые нравственные силы нации Радищев видит в крестьянстве. Оно выступает в «Путешествии...» как воплощение моральной чистоты, бескорыстия; гуманизма; смысл жизни лучших людей России, «истинных сынов отечества», Радищев видит в «служении добродетели», то есть в борьбе с крепостным правом. В произведении есть образы таких идеальных граждан (Крестьянкин, крестийский дворянин), рукооудствующия в своей жизни принципами гуманности. «Добродетель, — пишет Радищев, — есть вершина деяний человеческих», «исполнение ее ничем не

долженствовало быть препинаемо». «...Если бы закон, или государь, или какая-нибудь на земле власть, — обращается Путешественник к «добродетельному чело- веку», — подвизала тебя на неправду и нарушение до- бродетели, пребудь в оной непоколебим. Не бойся ни осме- яния, ни мучения, ни болезни, ни заточения, ни самой смерти».

Радищев, как просветитель, верит в социальный про- гресс, преисполнен исторического оптимизма. Раню или поздно, как ему кажется, крепостинческий правопорядок рухнет: «...В мире сем... все в разрушении свое начало имеет», произойдет «восстановление земледельца во зва- нии гражданина». Жизнь рассматривается Радищевым как постоянное столкновение добродетели со злодеяни- ем, причем движущие силы исторического развития он находит в самом обществе. Наступление свободного будущего он связывает с борьбой народа, с деятель- ностью «истинных сынов отечества». В этом существен- ная черта реалистичности миропоимания писателя.

Высокий обличительный пафос, историзм художест- венного мышления, раскрытие коренных противоречий изображаемого времени, правдивость деталей, оценка изображаемого с точки зрения интересов народных масс — все это позволяет говорить о Радищеве как о писателе нового типа, как о непосредственном предше- ственнике русских писателей XIX века.

РОМАНТИЗМ

Романтизм как литературное направление сложился в конце XVIII — первой четверти XIX века. В 90-е годы XVIII столетия выступают с теоретическими статья- ми Ф. Шлегель, пишут предисловие к «Лирическим бал- ладам» Колридж и Вордсворт, читает лекции в Йенском университете по философии искусства Шеллинг. В своих теоретических выступлениях они делают попытку осмы- слить своеобразие творчества писателей нового времени, названных ими романтиками и противопоставленных классикам античного мира.

Романтизм утвердился в жизни под воздействием определенных социально-исторических обстоятельств и глубоко проник в сознание людей того времени, захва-

тив различные сферы умственной деятельности (литературу, живопись, музыку, историю, эстетику, мораль и т. д.).

«Романтизм, как настроение, суть сложное и всегда более или менее неясное отражение всех оттенков, чувствований и настроений, охватывающих общество в переходные эпохи...» — пишет М. Горький¹. Такой была ситуация в Западной Европе в конце XVIII — начале XIX веков. Революция во Франции (свержение династии Бурбонов, крушение феодального строя жизни), наполеоновские и национально-освободительные войны, формирование капиталистических отношений... Уходил в прошлое привычный уклад жизни, на смену ему шел другой, еще очень неясный в своем содержании. Передовые люди жили надеждами на благотворность социально-исторических перемен. Но новые буржуазные порядки не оправдали ожиданий. Одна форма эксплуатации сменила другую. Место титулованной аристократии заняли «рыцари биржи и прилавка». Народные массы вновь оказались обреченными, обреченными на нищету и несправедливость.

Однако утрата иллюзий, разочарование в итогах революционного переворота — явление сравнительно позднее. Начало революции было встречено в романтических кругах восторженно. Жила вера в то, что она принесет с собой свободу. Будущее казалось лучезарным.

Писатели романтической настроенности стремились освободить личность от порабощения ее социальными, материальными обстоятельствами. Они мечтали о таком обществе, где людей будут связывать не материальные, а духовные узы.

Асоциальные тенденции в творчестве романтиков — результат их критического отношения к действительности. Им хорошо известны «изъяны» рабовладельческого и феодального строя. Отсюда мечты романтиков о внесоциальном существовании, о золотой породе человечества, когда рухнут социальные законы и войдут в силу чисто человеческие, духовные связи.

Романтики были настроены критически также и к истории. Ее развитие не сопровождалось, по их наблюдению, ростом духовной свободы. Отсюда культ в романтизме «естественного состояния», уход в доисторическое прошлое в жизни народов, когда действовали законы природы, а не искусственные установления испор-

¹ Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 42.

ческой цивилизации. Романтический герой чувствует себя свободно не в аристократическом салоне, а в цыганском таборе, в общении с индейцами, с кавказскими горцами. Точно так же золотой век будущего рисуется романтиками как внесоциальный рай. Такие идиллические картины встречаются не только у Шелли в «Королеве Маб» и в «Освобожденном Прометее», но и у Новалиса в «Генрихе фон Офтердингене»: «Цветы и деревья мощно росли, зеленели, все казалось одушевленным. Все говорило и пело... Звери подходили к проснувшимся людям, радостно приветствуя их. Растения угощали их плодами и ароматами и очаровательно наряжали их. Ни один камень не давил больше человеческой груди».

Романтики не были социально пассивными. Они критиковали общество, в котором духовное принесено в жертву материальному. Это был протест против духовного ущемления личности в условиях феодальной, а затем буржуазной действительности.

Апофеоз духовного в романтизме непосредственно связан с кризисом сословных взглядов на человека. В феодальном обществе человек был скован в своих мыслях и чувствах сословным принципом. В дворянских кругах господствовала тирания светских условностей. Народ находился на самой низкой ступени иерархической лестницы. Все человеческое в нем сознательно подавлялось. Капитализм разрушил феодальную иерархию. На смену сословным ограничениям пришла частная инициатива. В условиях свободной конкуренции человек получил возможность развернуть свои природные возможности. Он почувствовал себя свободным, стоящим выше всяких сословных запретов, как бы выключенным из всех общественных связей, зависящим только от самого себя, от своих природных задатков. На этой социально-психологической основе и возникает романтическое миропонимание.

Ощущение независимости индивида от общественных отношений могло возникнуть только на начальной стадии капитализма, когда еще не было монополистических корпораций, когда буржуа действовал в одиночку и объяснял тайну своего успеха исключительно своей личной одаренностью.

Из факта ущемленности духовного, человеческого во все исторические эпохи многие романтики делают вывод о существовании романтического искусства за-

долго до возникновения романтизма как литературного направления Ф. Шлегель писал: «Я ищу и нахожу романтический дух у самых старых и новых поэтов — у Шекспира, Сервантеса, в итальянской поэзии и в том веке рыцарства, любви и сказок, откуда происходит самое понятие романтизма и самый термин». Гофман считал истинно романтическим поэтом «очаровательного Гоцци», выделив его пьесу-сказку «Ворон».

Белинский находил романтические черты в «Илиаде», в трагедиях Еврипида, в элегиях Тибулла. Величайшим романтиком не только Древней Греции, но и всего мира¹ был для него Платон, предвосхитивший своим учением развитие эстетической мысли в средние века и в более позднее время.

Романтическое искусство, так же как и реалистическое — явление исторически развивающееся. Меняя свою общественную направленность, но сохраняя типологическую общность, оно жило в самые разные исторические эпохи. Никто из шекспироведов не отрицает того, что творчество Шекспира третьего периода носило в основном романтический характер. Романтиками по типу мышления были Фет, А. К. Толстой, Тютчев, творившие в годы торжества критического реализма.

Антибуржуазные тенденции, безусловно, были присущи европейскому романтизму, но они обнаруживаются со всей отчетливостью на втором этапе романтического движения, когда романтики увидели, что развитие нового общества не оправдывает их оптимистических прогнозов. В их творчестве появляются пессимистические, трагические ноты. «Если ранний романтизм, — справедливо пишет литературовед И. В. Карташова в своей работе «Гоголь и романтизм» (1975), — отличается прежде всего своим утверждающим характером, то в последующий период радостное мироощущение сменяется тоской по несостоявшемуся идеалу, который был возможен только в прошлом или будет возможен в далеком и неясном будущем. Романтической гармонии нет места в становящейся буржуазной действительности, где все более утрачиваются естественные человеческие связи и возникают денежные и меркантильные интересы. Возникает известный конфликт идеала и действительности, который начинает вырисовываться для романтиков в своих социальных контурах. В этих условиях романти-

¹ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 158.

ческая личность, некогда воспринимавшая мир, открыта навстречу ему, ощущает себя безгранично трагически одинокой».

Все особенности раннего романтизма — социальный, исторический оптимизм, вера в духовные возможности человека, в его доброту, благородство и т. п. — могут быть правильно объяснены только в том случае, если рассматривать романтическое мироощущение как реакцию на феодальный сословный строй, возникшую в годы революционного подъема, в период еще не раскрывшихся противоречий капиталистических отношений. Столкнувшись с буржуазным эгоизмом, индивидуализмом, романтики не приняли их. В их творчестве начинает занимать большое место сатира, обличение безобразного не только в его феодальной, но и в буржуазной форме.

Романтики чувствуют себя одинокими в современной им жизни, считают себя, как выразился Ф. Лист, людьми «вне социальной среды». Отсюда понятно их стремление к поискам идеала за пределами современной феодальной и буржуазной повседневности (в патриархальном деревенском укладе, в общении с природой, в «золотом веке» будущего, в быту нецивилизованных народов). Писатели романтической настроенности не находят красоты в недрах современного им общественного строя. Феодальные и буржуазные отношения воспринимаются ими как сила, губящая все доброе и прекрасное на земле. Следовательно, возвеличение духовного, презрение к культуре вещей, к служебной карьере, к салонному блеску, к мещанскому существованию и т. п. не исчерпывает всего существа романтического миропонимания. Такого рода взгляды не чужды и реалистам, они были также критиками мещанской психологии, защищали человека от ее тлетворного влияния. Отрицание «материал» и возвеличение «духа» органически сочетается в романтическом искусстве с поисками идеала за гранью феодального и буржуазного общества, тогда как художники реалистического направления ищут его в недрах современной им социальной действительности, рассматривая общественную жизнь как явление противоречивое, совмещающее в себе и положительные и отрицательные черты.

Для позднего романтизма характерно острое несоответствие между мечтой и реальным миром. Романтики не были врагами действительной жизни, их волновали человеческие мысли и чувства, природа. Так называемое

романтическое «бегство от жизни» означало лишь бескомпромиссное отрицание феодальности и буржуазности. Оно сопровождалось утверждением, как правило, иных, также вполне действительных морально-эстетических ценностей.

В период формирования и развития романтизма рабочее движение в Европе делало первые шаги (луддизм). Классовые противоречия нового общества по-настоящему не обнажились. Все это способствовало распространению романтического мироощущения и романтических теорий. Писателям романтического направления жизнь представлялась таинственной, подлинным царством сверхъестественного. Ее внутренние экономические, социальные связи оставались скрытыми. Поэтому самые обыкновенные жизненные явления получают в романтической литературе фантастическое объяснение. Общественные противоречия капитализма выступают в творчестве романтиков в извращенной, мистифицированной форме. Некоторым из них казалось, что жизнью управляют неподвластные разуму демонические силы (Гофман, Ирвинг, По и другие). Реальные представители феодального и буржуазного общества нередко предстают на страницах их произведений в образе колдунов, злых волшебников.

История еще не была понята романтиками как объективный, саморазвивающийся процесс. Отсюда их субъективизм, убеждение в том, что движение жизни можно направлять по желаемому руслу усилиями героических личностей, или путем обличения пороков.

Писатели романтического образа мыслей нередко рассматривали капиталистический правопорядок, как явление случайное, как результат уклонения общества с правильного пути (социалисты-утописты, народники и другие). Их творчество изобилует героями, мечтающими вывести заблудившееся человечество из мрака в светлое царство добра и красоты. Гюго, поставив в памфлете «Наполеон малый» задачу развенчать Луи Бонапарта, на самом деле возвел его, приписав ему одному всю ответственность за декабрьский переворот 1851 года. К. Маркс в связи с этим писал: «Самое событие изображается у него, как гром среди ясного неба. Он видит в нем лишь акт насилия со стороны отдельной личности... Я, напротив, показываю, каким образом *классовая борьба во Франции создала условия и обстоя-*

тельства, давшие возможность дюжинной и смешной личности сыграть роль героя»¹.

Вместе с тем в романтической литературе (особенно пропитанной консервативными политическими тенденциями) немало произведений, в которых изображается могущество божественного промысла, судьбы, обрекающих человека на пассивность. Рок властвует в трагедиях Вернера, в некоторых новеллах Тика, Brentano, в балладах Саути, в «Старом моряке» Колриджа и т. п. Но тех и других объединяет романтическое мировосприятие, непонимание объективного хода исторического процесса, преувеличение роли духовного фактора в истории.

Тем не менее романтизму свойственен историзм. Из опыта современности (революции и национально-освободительные войны начала XIX века) романтики сделали вывод об изменчивости жизни, эстетических взглядов эпох. Ф. Шлегель не случайно указал на прогрессивность как на один из самых существенных признаков романтической поэзии. Тем самым подчеркивалась ее подвижность, историческая изменчивость. «Самая существенность ее, — пишет Ф. Шлегель во «Фрагментах», — заключается в том, что она вечно будет становиться, никогда не приходя к своему завершению. Она не может быть исчерпана никакой теорией, и только ясновидящая критика могла бы решиться на характеристику ее идеалов. Единственно она бесконечна и свободна, и основным своим законом признает произвол поэта». Ф. Шлегель и его эстетические единомышленники были решительными противниками всякой нормативности.

Историзм в эстетике романтиков утверждается прежде всего в форме признания идеи развития действительности. Теоретики романтизма ведут борьбу с метафизической доктриной классицизма, доказывавшей существование абсолютного идеала красоты, полученного якобы законченное воплощение в творчестве мастеров античной Греции и Рима, и призывавшей к подражанию античным образцам. Диалектический взгляд на мир приводил романтиков к выводу, что каждый народ в силу своеобразия своего исторического пути имеет право на самобытное искусство. Эта идея была особенно популярной в России, в декабристских кругах. Одним из первых ее выдвинул О. Сомов. В статье «О романти-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. I, с. 440.

ческой поэзии» он писал, что «народу русскому, славному воинскими и гражданскими добродетелями», «необходимо иметь свою народную поэзию, неподражательную и независимую от преданий чуждых». Сомов и другие критики романтического направления считали, что творчество каждого писателя — плод неповторимых исторических условий. Тем самым опровергалась идея плодотворности подражания иноземным образцам.

А. Бестужев-Марлинский отметил: «Все образцовые дарования носят на себе отпечаток не только народа, но и века, места, где жили они, следовательно, подражать им рабски в других обстоятельствах — невозможно и неуместно»¹.

Проблема «местного колорита» трактовалась в русской литературе эпохи романтизма по-разному. В консервативных общественных кругах, связанных с журналом «Вестник Европы», она рассматривалась во внешне декоративном плане, как воспроизведение быта, костюмов изображаемого времени. Н. Полевой, издатель «Московского телеграфа», понимал «местный колорит» более широко, включал в него изображение нравов, страстей, мыслей и чувств народа. Для декабристов понятие национальной самобытности было неотделимо от борьбы за политическую свободу, за освобождение крестьянства от крепостного гнета.

Русский романтизм шел в своем развитии по пути все большего сближения с жизнью. Изучая действительность в ее конкретно-историческом, национальном своеобразии, романтики постепенно приоткрывали тайны исторического процесса. Отбрасывая providенциалистскую точку зрения, они начали искать пружины исторического развития в социальных факторах. История предстает в их творчестве как арена борьбы между силами мрака и света, тирании и свободы. Показательны в данном плане не только романы В. Гюго («Собор Парижской богоматери», «Отверженные» и другие), но и Э. Сю («Парижские тайны», «Агасфер»). В ливонских повестях Бестужева-Марлинского («Ревельский турнир», «Замок Нейгаузен» и других) угнетатели — это немецкие рыцари, угнетенные — горожане и крепостные крестьяне. Передовые романтики, несмотря на использование условных форм художественной изобразительности (символи-

¹ Бестужев-Марлинский А. А. Соч., в 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 551.

ка, фантастика, гиперболизм и др.), правдиво изображали современный им мир. Они глубоко раскрыли его противоречия — нищету и бесправие народных масс и бездушие, жестокость господствующих классов. Идея историзма, внимание к трагической судьбе народа, стихия субъективного, гуманистическая насыщенность творчества, устремленность к идеалу, обогащение художественной палитры за счет введения условных приемов изображения жизни, утверждения воспитательного воздействия искусства на человека и многое другое, что характерно для романтизма, оказало плодотворное влияние на развитие реализма XIX века ¹.

Таким образом, романтизм как историко-литературное явление несводим к одной субъективности. Его сущность раскрывается в совокупности признаков. Романтики, как и реалисты, обладали сложным миропониманием, они широко, многогранно отражали современную им действительность и историческое прошлое, их творческая практика представляла собой сложный идейно-эстетический мир, не поддающийся однозначному определению.

Субъективность характеризует лишь типологическую черту романтизма, свойственный ему принцип изображения действительности.

Ф. Шиллер, сравнивая античную литературу с новой, в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» отметил, что первая, ввиду гармонического строя жизни в Древней Греции, отличается объективностью. Эллинский художник, по его мнению, жил в условиях наивного слияния с природой, находил в самом обществе свои идеалы. В новое время, по мысли Шиллера, жизнь утратила свою гармоничность, возник разлад между поэтом и окружающей его действительностью, в результате чего в современное искусство проник дух критики, оно приняло обличительную направленность, его отличает также устремленность в будущее. Следовательно, в античности, резюмирует свою точку зрения Шиллер, акцент делался на воспроизведение «действительного мира», в современности — на «изображение идеала». «И это, — продолжает он, — два единственно возможных метода, в которых вообще может проявиться человеческий гений».

¹ См. об этом: Гуляев Н. А., Карташова И. В. Современное литературоведение о соотношении реализма и романтизма в русской литературе. — В сб.: Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы, Л., 1975, с. 214—217.

Шиллер, исследуя вопрос в типологическом, гносеологическом плане, рассматривает два типа творчества, определяемые типами эстетического мироощущения и миропонимания. В этом случае романтизм, который Шиллер именует сентиментальной поэзией, действительно характеризуется одним признаком, именно субъективностью. Для него характерно резкое обличение безобразного, воплощение мечты о прекрасной жизни и прекрасном человеке.

Романтики отнюдь не сводят задачу искусства к познанию действительности и тем самым отмечают специфику романтизма в сравнении с наукой. В своих программных выступлениях они заостряют внимание на гуманистической, воспитательной функции искусства, объясняя этим его большое общественное значение. Вордсворт писал в предисловии к «Лирическим балладам»: «Поэт, как утес, стоит на страже человечности... он повсюду несет с собой единение и любовь, невзирая на разницу стран и цвета кожи, языка и нравов, законов и обычаев, вопреки тому, что в мире ежедневно одно передается забвению, а другое свирепо уничтожается».

За этическую направленность высоко ценил художественное творчество Байрон. По его убеждению, «высочайший из всех видов поэзии — поэзия этическая». Байрон смотрит на поэта как на трибуна гуманности, как на пропагандиста передовых этических взглядов. Белинский не случайно назвал певца «Чайльд Гарольда» новым Прометеем, который горячую любовь к человеку и ненависть к его поработителям передал в чудных художественных образах.

Творчество писателя, согретое гуманистическим идеалом, имеет значение не только познавательное, но и воспитательное значение. Проводя демаркационную линию между художником и ученым, романтики тем самым стремились подчеркнуть, что верность изображения жизни не может быть целью искусства, а только средством ее достижения. Его истинное предназначение — служение прекрасному, доброму, истинно человеческому. Разумеется, в зависимости от своей общественной позиции, от своих философских, эстетических взглядов теоретики романтизма вкладывали разный смысл в эти понятия. Одни из них (Вордсворт, Колридж, Жуковский, Ноналис и другие) призывали к воплощению религиозно-нравственных идей, другие (Байрон, Шелли, Рылеев, Лермонтов, Мицкевич) видели идеал прекрасного в ду-

ховной, политической, социальной свободе человека.

Силу воздействия искусства романтики объясняют не мастерством подражания природе. Механическое подражательство, как бы искусно оно ни было выполнено, не может, по их справедливому убеждению, породить подлинно эстетическое переживание, вызвать чувство радости. Для достижения художественности необходимо, чтобы поэтическое произведение содержало больше моральные, гуманистические идеи, духовно воспитывало, облагораживало человека. Эти положения получили в XIX веке широкое признание, вошли в золотой фонд реалистической литературы, утратив тем самым специфически романтический характер.

Правда, борьба романтиков за субъективность художественного творчества иногда велась с чрезмерным подчеркиванием субъективной природы искусства. Некоторые из них наделяли писателей чрезвычайными полномочиями, санкционировали любые их поэтические вольности, не ставили перед ними никаких запретов в пересоздании действительности, что вело в некоторых случаях к творческому произволу, ослабляло связи художника с жизнью. Однако, несмотря на полемические издержки, теоретики романтизма сыграли большую роль в истории эстетических учений, отметив огромное значение субъективного фактора в творческом процессе, подчеркнув мертвенность подражательного, безыдеального искусства.

Романтики подняли на небывалую высоту авторитет художника, создающего эстетические ценности. Поэт для Байрона в «полном смысле слова создатель, творец», способный создавать красоты, каких нет в природе. С его точки зрения, шедевры мировой архитектуры и скульптуры, «может быть, более поэтичны», чем Монблан и Этна, «поскольку они являются непосредственным порождением человеческого духа». Будучи результатом творчества человека, они вобрали в себя частицу его жизни, его представлений о прекрасном, приобретая тем самым поэтичность.

Следовательно, в гносеологическом плане романтизм связан преимущественно с субъективной стороной художественного познания. Романтик стремится выразить прежде всего самого себя, свой идеал. Если его творчество превращается в игру творческих способностей, перестает преследовать гуманистические цели, то в этом случае субъективность перерастает в субъективизм.

Роль субъективности в творческом процессе зависит от концентрации в ней гуманистического содержания. Чем больше общечеловеческого она содержит, тем плодотворнее ее участие в создании творений искусства. Шедевры романтической литературы — плод пламенной души, которой хочется поведать людям правду, раскрыть красоту мира и разоблачить его уродливые стороны. Лишенная общечеловеческого содержания, романтическая субъективность теряет свою эстетическую ценность, становится источником индивидуализма или формалистического экспериментирования. На этой основе формируются различные течения ложного романтизма.

Субъективное в произведениях истинных романтиков глубоко человечно и поэтому эстетически значимо. Теоретики романтизма признавали не всякую субъективность, а только ту, которая имела своим содержанием субстанциально-духовное, противопоставленное враждебным человеку явлениям феодального и буржуазного общества. В классическом романтизме субъективное выступает, по существу, синонимом человеческого, оно гуманистически содержательно.

Подлинная романтичность того или иного произведения определяется поэтичностью его идеи, она связана с эстетической сущностью мироощущения художника, без чего искусство мертвеет, превращается в кладбище слов, звуков и красок. Именно так понимали этот вопрос сами романтики. «...Романтическое, — писал Ф. Шлегель, — является не столько отдельным жанром, сколько необходимым элементом всякой поэзии, который может в большей или в меньшей мере господствовать или отсутствовать на второе место, но никогда не должен отсутствовать совершенно».

Решая свои специфические художественные задачи, поставленные развитием истории, мыслители романтического направления проникли вместе с тем глубоко в гносеологическую сущность искусства, вскрыли его важнейший закон. Их большая заслуга заключается в определении места и роли субъективного начала в художественном творчестве. Активно участвуя в художественном отражении жизни, оно, по их мнению, органично входит во всякую подлинно поэтическую деятельность.

Романтическое, без чего искусство утрачивает свою подлинную сущность, — это прежде всего эстетический идеал, гуманистический по своей природе, включающий в себя представления художника о прекрасной жизни и

прекрасном человеке. Именно это обстоятельство имели в виду теоретики литературы, писавшие о необходимости сочетания в художественном творчестве романтических и реалистических начал. Так думал, например, В. Г. Белинский. «Всякое отрицание, — писал он, — чтоб быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала»¹. Тем самым признавалась недостаточность социального критицизма, не сочетаемого с утверждениями положительных человеческих ценностей. Русское общество, по мысли критика, нуждалось не только в развенчании зла, но и в вере в возможность его исправления.

О взаимодействии реализма и романтизма много писал А. Фадеев. По его мнению, настоящее искусство синтезирует объективное и субъективное, сущее и должное. Подлинным реалистом Фадеев считал Бальзака, находя в его произведениях не только обличение безобразного, но и устремленность в мир красоты. «По сравнению с ним, — говорил Фадеев, — не только Золя, а и Флобер слишком приземлены и ползучи. При всех красотах стиля Флобер настолько «объективен», лишен стремления к добру, к «идеалу», что его в известном смысле можно считать родоначальником формалистической литературы — особенно после «Саламбо»².

Романтичность Бальзака Фадеев усматривает в способности писателя изображать жизнь в движении, в умении найти в настоящем ростки будущего. Реалистическое творчество, по его мысли, наличествует там, где имеет место «правда жизни, обогащения мечтой». «Подлинный реализм, — пишет Фадеев, — обязательно включает желаемое, должное, мечтаемое, т. е. романтизм»³. Фадеев не совсем точен лишь терминологически. Романтическое искусство не сводится к идеалу, мечте, о чем идет речь в высказывании писателя, оно представляет собой явление сложное, многоаспектное. Романтическое начало входит в произведение как необходимый элемент и включает в себя, помимо идеала, также мечту, романтику, устремленность к прекрасному, к должному, желание содействовать его утверждению.

Распространение романтизма ознаменовалось многими важными открытиями. Оно привело к рождению новых и к трансформации старых поэтических жанров.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1956, т. X, с. 294.

² Фадеев А. А. Собр. соч., в 5-ти т. М., 1961, т. 5, с. 245.

³ Там же, с. 254.

В романтическую эпоху расцветает лирика (Шелли, Китс, Вордсворт, Эйхендорф, Гейне, Брентано, Мицкевич, Леопарди, Петефи, Жуковский, молодой Пушкин, Лермонтов, Тютчев и другие); она приобретает большую задушевность, обогащается ее поэтический язык в связи с широким использованием метафоры.

В 10-е годы XIX столетия во всех своих основных разновидностях складывается поэма. Особенно велики в этой области заслуги Байрона («Паломничество Чайльда Гарольда», «Гяур», «Корсар», «Шильонский узник», «Манфред» и другие). В творчестве романтиков широко представлена баллада (Саути, Колридж, Жуковский, Катенин, А. Толстой и другие), трагедия («Марино Фальеро», «Сарданапал» Байрона, «Пентесилея», «Кеттхен из Гейльбронна» Клейста, «Аргивяне» Кюхельбекера и другие), исторический роман (В. Скотт, Гюго, Виньи, Загоскин, Лажечников и другие).

• • •

В центре внимания писателей романтического направления — человеческая личность, ее духовный мир, ее судьбы в условиях феодальной и буржуазной действительности. Они изображают человека, как правило, в напряженных жизненных ситуациях. Отсюда острый драматизм и психологизм романтической литературы, проявляющийся не только в драматургии, но также в эпических и лирических жанрах.

Романтическое миропонимание выражается прежде всего в типе конфликта, который лежит в основе того или другого романтического произведения. Романтик высоко ценит все духовное, подлинно человеческое, противопоставляя им внешние блага жизни (богатство, славу, служебную карьеру и т. п.)¹. В этом сущность романтической концепции действительности. Жуковский пишет:

Не нужны мне венцы вселенной,
Мне дорог ваш, друзья, венок!
На что чертог мне позлащенный?
Простой, укромный уголок
В тени лесов уединенный,
Где бы свободно я дышал,
Всем милым сердцу окруженный,
И лирой дух свой услаждал. —

¹ О романтическом конфликте см.: Русский романтизм, М., 1974; М а в и Ю, В, Поэтика русского романтизма, М., 1976.

Вот все — я больше не желаю,
В душе моей цветет мой рай.

«Стихи, сочиненные в день
моего рождения»

Это стихотворение имеет программный характер. Обозначенные в нем мотивы в тех или иных вариациях неоднократно повторяются в творчестве Жуковского, составляя их пафос. Жуковский воспевает дружбу («На смерть Андрея Тургенева», «Вечер»), любовь (песни, романсы, «Послание Элонзы к Абеяру» и другие), выражает критическое отношение к обществу, погрязшему в корысти. Поэт видит в современных поэтах защитников всех тех, кто страдает от социального произвола («Да бедный труженник душою расцветет от ваших песен благодатных»):

Но да обрушится ваш гром
На сих жестоких и развратных,
Которые в стыде, с возвышенным челом
Невинность, доблести и честь поправ ногами,
Дерзают величать себя полубогами.

«К поэзии»

Социальный критицизм Жуковского достигает наибольшей силы в послании «Тургеневу в ответ на его письмо» (1813). Крепостническая современность характеризуется в нем как душитель всего человеческого:

Пришед туда, о друг, с каким презреньем
Мы бросим взор на жизнь, на гнусный свет;
Где милому один минутный цвет;
Где доброму следов ко счастью нет;
Где мнение над совестью властитель;
Где все, мой друг, иль жертва, иль губитель.

Анализируя подобного рода стихотворения, В. Г. Белинский писал: «Они исполнены глубокого чувства; в них слышится вопль души, — и они доказывают фактически, что не Пушкин, а Жуковский первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь»¹.

Жуковский исходит в своем творчестве из духовных интересов личности. Его герой находится, как правило, в сложных отношениях с современной ему действительностью. Рисуя его печали, поэт выступал обличителем современности, ее бесчеловечной сущности. В этом глубокая жизненность его поэзии. Имея в виду обличи-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 190.

тельные тенденции лирики Жуковского, В. Г. Белинский считал его первым писателем России, поэзия которого «вышла из жизни»¹.

Романтизм и классицизм рассматриваются В. Г. Белинским как диаметрально противоположные системы миропонимания. Для классицистов, по его мнению, характерен прежде всего пафос официальной государственной жизни. Они «никогда умели плакать, но не умели скорбеть. Жуковский, как поэт по преимуществу романтический, был на Руси первым певцом скорби. Его поэзия была куплена им ценою тяжких утрат и горьких страданий; он нашел ее не в иллюминациях, не в газетных реяциях, а на дне своего истерзанного сердца, во глубине своей груди, истомленной тайными муками»².

Романтический тип эстетического мышления предопределил склонность Жуковского к элегии. Элегичность Жуковского социально содержательна. Через лично пережитое поэт раскрывает типические чувства своих современников, их страдания. Его элегическое творчество способствовало развитию общественного самосознания народа. В «Сельском кладбище» Жуковский выражает сочувствие к лежащим в могилах «праотцам села», противопоставляя их трудовую жизнь праздному безделью знати.

В элегии «Вечер» Жуковский называет излюбленные темы своей поэзии, выражает свой эстетический идеал:

Мне рок судил, брести неведомой стезей,
Быть другом мирных сел, любить красы природы,
Дышать под сумраком дубравной тишины
И; взор склонив на пенны воды,
Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.

Таким образом, Жуковский воспекает общечеловеческие, духовные ценности. Лишь они нетленны. Погоня за внешними благами (богатством, славой и т. п.), с его точки зрения, призрачна, духовно опустошает человека, заканчивается презрением к жизни («Теон и Эсхин»).

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 190.

Тем самым критик не отрицал обличительный характер од Державина. Но «певцу Фелны», по его мысли, критиковал придворную знать с позиций абсолютнистской государственности, тогда как Жуковский подходит к оценке современного ему общества с точки зрения человека, его духовных потребностей.

² Там же.

Жуковский нередко объективирует свои чувства, наделяя элегическим настроением даже явления окружающего мира. Примером может служить элегия «Море». Изображая морскую стихию, Жуковский наделил ее собственными тревогами, печалью и стремлениями. В результате перед нами не обыкновенная, а, как пишет В. Г. Белинский, «романтическая природа, дышащая таинственною жизнью души и сердца, исполненная высшего смысла и значения»¹. Море у Жуковского дышит «смятенной любовью», наполнено «тревожною думой». Поэт наделяет его чертами романтического героя: неудовлетворенностью тем, что есть, и устремленностью в божественные сферы. Море зовет к себе «из земной неволи далекое светлое небо». Состояние покоя, наступающее в момент слияния с божеством, сменяется в нем беспокойством, если возникает опасность утраты связи со светлым началом всего сущего.

Когда же собираются темные тучи,
Чтоб ясное небо отнять у тебя —
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подымаешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу.

Жуковский — родоначальник русской романтической баллады. В его поэзии полно проявились характерные черты этого жанра (опора в развитии сюжета на национальное предание, на поверья и т. п.), наличие фантастики, необычность событий, происшествий с участием сверхъестественных сил, действия которых причудливым образом сливаются с фактами реальной действительности, стремление автора в осмысленной жизни придерживаться взглядов изображаемого времени.

Жуковскому принадлежит около сорока баллад. Подавляющее их большинство (исключенные составляют «Эолова арфа», «Ахилл» и «Двенадцать спящих дев») — переводы или переделки. Жуковский переводил Гете («Лесной царь»), Шиллера («Кубок», «Перчатка», «Ивиковы журавли»), Саути («Суд божий над епископом» и др.), В. Скотта («Иванов день») и других поэтов, близких ему в идейно-эстетическом отношении. Его, как правило, привлекали примеры самоотверженной любви, героизма, возмездия за душевную черствость, несправедливость и т. п. В балладном жанре, как и в других своих произведениях, Жуковский выступает «певцом всего прекрасного» (Пушкин).

¹ Белинский В. Г., Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 219.

Лучшая баллада Жуковского — «Светлана» (1813). В сюжетном плане она связана с «Ленорой» Бюргера. В ней много характерных для романтизма «балладных ужасов»: поездка невесты с мертвым женихом на лихих конях на венчанье. Суженый Светланы, бледный и унылый, всю дорогу молчит, над санями, свистя крылом, вьется «черный ворон» и «каркает: печаль» и т. д. События развиваются в обстановке таинственности и роковых предчувствий:

Вместе с тем в балладе налицо национальный колорит. Действие происходит на святки. Девушки гадают, поют подблюдные песни. Образ Светланы выдержан в духе патриархальных народных традиций. Героиня Жуковского суеверна, покорна своей судьбе, и она награждается за свою покорность провидению, за доверие к жизни.

Поэзия Жуковского — сплав самых различных настроений. Чувство скорби соседствует в ней со светлой верой в возможность человеческого счастья. При всей своей неустроенности жизнь, по мнению поэта, прекрасна, и поэтому «благ зиждителя закон». В ней есть такие источники радости, как любовь, красота природы, которые скрашивают тяготы социального существования.

Преклонение Жуковского перед духовными богатствами человеческой личности часто омрачается думой о быстротечности жизни, о гибели прекрасного в пору своего цветения. Но и эти печальные размышления не ведут в поэзии Жуковского к безысходным трагическим переживаниям. Они смягчаются надеждой на возможность счастья в загробном мире:

С сей сладкой надеждой я выше судьбы,
И жизнь мне земная священна;
При мысли аелкой, что я человек,
Всегда нозвышаюсь душою.

«Теон и Эскин»

В творчестве Жуковского не слышится призыва к борьбе с социальным злом. Осуждая бесчеловечные условия крепостнической действительности, Жуковский ищет спасения во внутренней духовной жизни человека, зовет к бегству в «очарованную даль». В. Г. Белинский имел основание заявить: «Жуковский — это поэт стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу»¹,

¹ Белинский В. Г., Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 221.

романтик «в духе средних веков», так как бездуховным явлениям современности он противопоставляет таинственный мир за пределами предельного. Тем не менее критик высоко оценивал историческое значение Жуковского, и прежде всего за то, что тот дал «русской поэзии душу и сердце, познакомив ее с таинством страдания, утрат, мистических откровений...»¹.

В эпоху классицизма, по мысли В. Г. Белинского, интимная лирика не получила какого-либо развития. Личные переживания человека находились тогда за гранью прекрасного. Предметом воспевания были только чувства гражданские. Жуковский опозитизировал внутренний, духовный мир личности, нашел в нем источник красоты. «До Жуковского, — пишет В. Г. Белинский, — на Руси никто и не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и чтоб произведения поэта могли быть вместе и лучшею его биографиею»². Достижения романтизма связаны также с обновлением поэтического слова. В этой области велики заслуги Жуковского. В его лирике преобладают не изобразительные, а оценивающие эпитеты, раскрывающие состояние души самого автора.

Язык Жуковского метафоричен («сладостная тишина», «очарованная даль», «знойная вышина» и т. п.). Поэт значительно расширил возможности поэтического слова. Новаторство Жуковского было встречено в штыки не только эстетическими староверами, воспитанными на классицизме, но и критиками, впоследствии вставшими под знамена романтизма.

Романтическая форма искусства — явление идеологически неоднородное. В нем отражаются мысли, чувства различных слоев общества. Романтический конфликт налицо в творчестве декабристов. В нем противостоят друг другу личное чувство и революционный долг. Рылеев презрительно относится к тем, кто уклоняется от выполнения гражданских обязанностей, замыкается в мире сугубо личных интересов. Субъективность Рылеева революционна по своему содержанию:

Нет, не способен я в объятьях сладострастья,
В постыдной праздности влачить мой век младой
И изнывать кипящею душой
Под тяжким игом самовластья.

«Гражданин»

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 220.

² Там же, с. 190.

Все помыслы и чувства героя Рылеева подчинены одной страсти — служению свободе. «Гражданин» в поэзии декабристов всегда одерживает верх над «человеком». Все интимное оттесняется ими на периферию сознания, квалифицируется как что-то постыдное:

Любовь никак нейдет на ум:
Увы! моя отчизна страдает,
Душа в волненьи тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет,

*«Ты посетить, мой друг,
желала...»*

У декабристов, в отличие от Жуковского и Батюшкова, господствует в творчестве стихия не элегического, а высокого, которая проникает собой и содержание и стиль лирики. Предметом изображения они избирают темы, имеющие серьезное значение для судеб родины. Их увлекает главным образом борьба с самовластьем и крепостничеством. Высокость ассоциируется в декабристской литературе с революционной гражданственностью, с готовностью самоотверженного служения освободительным идеям. Высокое содержание требовало соответствующей ему формы воплощения. Требовалось обновление поэтического словаря, введение новых жанровых структур: поэмы, трагедии, оды. Рылеев создает близкий к балладе цикл своих знаменитых «дум», в которых создает героические характеры. Он славит людей, обладающих «величием духа» (Ермака, Сусанина), прославляет патриотов (Святослава, Дмитрия Донского, Петра Великого), борцов за свободу (Богдана Хмельницкого).

Революционные романтики считали гражданские чувства решающей силой общественного развития. Только натуры страстные, умеющие отдавать себя без остатка революционному долгу, оставляют, по их мнению, след в истории. Революционный романтизм вводит в литературу героя, для которого служение обществу — органическая потребность души и сердца.

Отрицательные персонажи в произведениях декабристов — это, как правило, индивидуалисты, жертвующие во имя удовлетворения мелких, эгоистических страстей интересами родины, преступающие нормы общечеловеческой морали (изменники, убийцы, корыстолюбцы и т. п.).

В гражданской поэзии декабристов преобладают ораторские интонации. Она обращена к широкой аудитории

и преследует вполне определенные агитационные цели. В ней большое место занимают всевозможные риторические приемы — восклицания, обращения и т. д.

В традициях декабризма развивается творчество М. Ю. Лермонтова. В его основе те же самые конфликты. Духовно развитой, независимой в своих суждениях личности противостоит в поэзии Лермонтова великосветская среда. Поэт противопоставляет душевной атмосфере аристократического салона вольную жизнь детства, общение с природой:

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забиться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей.

«1-е января»

Конфликт в поэзии Лермонтова принимает острополитический характер. Он разворачивается между человеком, жаждущим свободы, и обществом, в котором властвует жестокость и произвол. Отсюда одиночество и трагизм передовых людей в России, нашедшие яркое выражение в судьбе Пушкина:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,
Он, с юных лет постигнувший людей?..

«Смерть Поэта»

Конфликт в лирике Лермонтова может разворачиваться между революционно настроенным лирическим героем и дворянской «чернью», забывшей о гражданском долге. Особенно характерна в данном плане знаменитая «Дума», в которой поэт бичует своих аристократических современников за эгоизм, за политическую пассивность и трусость.

Приведенные образцы лирики Жуковского, декабриста Рыльева, Лермонтова свидетельствуют о типологической общности романтического конфликта. В нем противостоят друг другу личность и общество. Но характер столкновения может быть самым различным. Все определяет общественная позиция романтика. В поэзии Жуковского, Батюшкова, герой, сталкиваясь с бездушием крепостнических отношений, в знак протеста уходит в

себя, в интимно-личностную сферу. В творчестве Рылева, Лермонтов, напротив, стремится выйти из круга личной, интимной жизни в широкий мир общественно полезной деятельности.

* * *

Формирование поэмы как жанра относится к эпохе Возрождения, когда в связи с развитием буржуазного способа производства обострилось внимание к человеческой личности. В эпопеях прошлого («Илиада», «Песнь о Роланде», «Песнь о моем Сиде» и других) героями выступали «лица государственные» (короли, полководцы), а предметом изображения были события (войны), в которых решались судьбы родины, народа. В центре внимания поэмы человек частный, борющийся не за национальные, а за свои человеческие интересы (за любовь, социальную свободу и т. п.). Пафос ее — в прославлении всего духовно прекрасного. Однако поэме не противопоказана критика безобразного. Но прозаическая повседневность не изображается в ней во всей своей полноте. Она, так сказать, остается как бы за кадром. И только порою воспоминания героя о ее бесчеловечности помогают читателю представить действительность. Поэма Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» вызвала множество подражаний. Поэма написана на материале личных наблюдений. Это — лирический дневник автора, его путевые впечатления во время поездки по Португалии, Испании, Албании, Греции. В поэме отразились события общественно-политической жизни Европы в первое десятилетие XIX века. По своему жанру поэма — произведение лиро-эпическое, в котором рассказ о событиях современной истории сочетается с авторскими оценкам.

Байрон выступил в поэме как новатор. Его новаторство проявилось во введении в поэму общественно-политических событий времени (наполеоновские войны, национально-освободительное движение народов). Он вывел своего героя из аристократического салона, сделал свидетелем освободительной борьбы, в ходе которой решались судьбы стран Европы. В произведении все происходящее он пропускает через призму своего сознания, проявляя горячую личную заинтересованность в развитии событий. «Способность воспринимать проблемы человечества как собственное переживание и ощущать себя как частицу мирового целого есть та способ-

пость Байрона, которая пленила читателей всех цивилизованных стран. Именно она — и притом в высшей степени — выразила общеромантическое мироощущение, в котором лиризм был определяющей чертой»¹.

Революционная поэзия Байрона обнаруживается прежде всего в критике захватнической политики Наполеона и в защите права любого народа на национальную независимость. Восторгаясь природой Португалии и Испании, поэт клеймит позором французских завоевателей, разрушивших гармонию мирного существования.

Байрон полон чувства сострадания к трудовому народу, и главным образом к крестьянской массе, на которую раньше всего обрушились беды войны. В то время как испанская знать, не ощущая всей опасности вражеского нашествия, предается бездумному веселью, трудовая Испания в тревоге:

Не то крестьянки. С бледною женой
Он тужит днем, ночей не спит в печаль.
Их виноградник вытопан войной,
В селе давно фанданго не плясали.

Перевод В. Левика

В поэме прославляется мужество испанских патриотов, отвага испанок, не уступающих в храбрости мужчинам:

Гитару дочь Испании презрела,
Повесила под нву под окном
И с песней, в жажде доблестного дела,
На брань с мужами рядом полетела.

Байрон призывает испанцев к решительной расправе с иноземными пришельцами: «Книжала нет — дубиной, ломом бей, Пора кончать с незванными гостями!»

Байрон зовет к мятежу греков, стонущих под игом султанской Турции. Каждый народ в борьбе за свободу должен, по его мнению, рассчитывать прежде всего на свои собственные силы, а не на иноземную помощь. «Рабы сами рвут свои оковы» — таков его девиз.

Мятежные мысли в поэме высказывает человек высокого гражданского сознания.

Чайльд Гарольд представляет аристократические круги Англии. Автор стремится воплотить в его образе типические черты современной ему молодежи — раннюю «развращенность сердца и пренебрежение мора-

¹ Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона. М., 1975, с. 50.

лю», все то, что приводит к пресыщению жизнью, к разочарованию в ее радостях и к равнодушию к красоте природы. Гарольд представлен «не для того, чтобы служить примером», а для того, чтобы осудить типичные пороки современного поэту молодого поколения.

В поэме намечена эволюция Гарольда. Его путешествие — средство преодоления одиночества, форма бегства от порочной жизни. Но Гарольд остается лишь равнодушным свидетелем исторических событий. Оценку им дает сам поэт, что предопределило эмоционально-экспрессивный тон повествования, характерный для романтической поэмы. В ней часты восклицания, вопросы, непосредственные обращения к поработленным народам со словами призыва и сочувствия. В поэме много лирических отступлений.

В 1813—1816 годах Байрон создает цикл восточных поэм («Гяур», «Корсар», «Паризина», «Абидосская невеста», «Лара» и другие). Для них характерна экзотическая тематика, напряженная драматическая интрига, в которой противостоят друг другу люди сильных страстей, ведущие между собой смертельную борьбу. Правда, противоборство их не преследует общественных целей. Основной предмет изображения в восточных поэмах — личная жизнь человека (мотивы любви, ревности и т. п.), тесным образом сопряженная с социальным укладом народов Востока. Вольнолюбие Байрона сказывается в осуждении деспотических форм восточной жизни, в защите свободного человеческого чувства.

К восточному циклу Байрона примыкает «Шильонский узник». В этой поэме нет изображения событий, предопределивших судьбу Бонниварра. Она представляет собой исповедь героя, раскрытие его переживаний. В центре внимания автора — психологические проблемы (постепенное разрушение личности в условиях длительного тюремного заключения). Все братья узника «заживо схоронены на дне тюремной глубины». Он остается один, и жизнь утрачивает для него всякую привлекательность. С большой силой Байрон рисует «картину душевного ада»¹, в который погружается заключенный после гибели на его глазах младшего брата, любимца всей семьи.

¹ См.: Беллинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 209.

За долгие годы заточения узник настолько свыкся с одиночеством, что «полюбил безнадежность», забыл, что такое свобода, и освобождение, выход в иной, уже забытый и чуждый мир, принесший ему столько страданий, не стал источником радости: «Когда за дверь своей тюрьмы На волю я перешагнул — Я о тюрьме своей вздохнул». *Перевод В. А. Жуковского.*

Для выражения «страшных, подземных мук отчаяния» Байрон нашел в «Шильонском узнике» соответствующую форму — четырехстопный ямб, передающий с большой энергией всю боль и негодование узника.

Характеризуя переводческое искусство Жуковского, Белинский пишет, что поэма Байрона перепедена им на русский язык стихами, «отзывающимися в сердце как удар топора, отделяющий от туловища невинно осужденную голову»¹. То же самое можно сказать и о поэтической выразительности оригинала.

Романтическая поэма получила развитие в русской литературе. Первый, наиболее значительный ее образец — «Кавказский пленник» А. С. Пушкина, созданный поэтом в период южной ссылки, когда он познакомился с жизнью «нецивилизованных» народов, в которой нашел, как ему казалось, естественность, кипение сильных страстей, столь редких в аристократическом обществе.

В «Кавказском пленнике» ощутимы черты романтизма: наличие экзотики, эмоционально-экспрессивный тон повествования, фрагментарность композиции. Главный герой страдает от разочарования в жизни, его томит одиночество, жажда к перемене мест.

Вершина романтизма Пушкина — поэма «Цыганы». В ней продолжается начатая в «Кавказском пленнике» разработка характера человека, разочарованного в дворянском обществе. Дальнейшее развитие этот герой получит в «Евгении Онегине», где он будет соотнесен с конкретной действительностью, объяснен условиями воспитания. «Судьба», играющая столь большую роль в «Цыганах», выступит в романе Пушкина в своем реально-историческом содержании — как общество со своими моральными законами и социальными институтами. Пушкин в «Цыганах» указывает более определенно, чем в первой своей

¹ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 209.

поэме, на причины разлада своего героя с окружающей его аристократической средой. Алеко восстал против рабской и торгашеской морали современного ему мира, против власти светских условностей, сковывающих подлинное чувство, против порабощения мысли, против тех, кто «просит денег да цепей».

В исходной ситуации Алеко характеризуется как носитель свободного критического сознания, как борец за полное раскрепощение личности. Пушкин, безусловно, сочувствует вольнолюбивым настроениям своего героя, которые стали причиной его бегства «из неволидушных городов» на вольные просторы кочевой жизни.

Конфликт в поэме — типично романтический. Прежде всего противостоят друг другу природа и город. Принцип антитезы имеет в «Цыганах» и другое выражение. Мертвенной однообразности аристократического быта Пушкин противопоставляет живописность цыганского табора, в котором:

Все скудно, дико, все нестройно;
Но все так живо-непокойно.
Так чуждо мертвых наших нег,
Так чуждо этой жизни праздной,
Как песнь рабов однообразной.

Современной дворянской цивилизации с ее тираническим этикетом, превращающим человека в раба аристократических привычек, противопоставляется в поэме свободная от всяких условностей жизнь цыган.

Цыганы живут свободной, естественной жизнью, и органично войти в их семью может лишь тот, кто мыслит так же, как они, кто полностью свободен от взглядов, выработанных в условиях несвободного, собственнического общества. Алеко не выдерживает этих испытаний. Его разрыв с аристократической средой был неглубок. Выступив против ее пороков, он сам не в состоянии сбросить с себя груз индивидуалистической психологии. Прошлое крепко держит его в своих цепях. Попытки Алеко органически слиться с жизнью цыганского табора ни к чему не привели.

Цыганы живут по естественным, человеческим законам, учитывающим подвижность жизни. Людям дворянского круга, напротив, свойственна метафизичность суждений. Они узаконивают неподвижность жизни, нравственных представлений, цепко держатся за свои условные обычаи. Всякое движение ими рас-

сма­тривает­ся как без­за­ко­ние, вся­кий по­рыв к сво­бо­де — как пре­ступ­ле­ние. Але­ко в сво­ем по­ве­де­нии ру­ко­вод­ству­ет­ся имен­но та­ки­ми нор­ма­тив­ны­ми по­ня­тия­ми.

Ос­нов­ной кон­фликт в по­эме Пуш­ки­на зах­ва­ты­ва­ет не толь­ко внеш­ние сто­ро­ны бы­тия, но и глу­би­ные сфе­ры соз­на­ния. Пуш­ки­на вол­ну­ет во­прос о сво­бо­де под­лин­ной и ин­ди­ви­ду­али­сти­че­ском сво­е­во­лии. Че­ло­век, по его мыс­ли, пер­ста­ет быть ра­бом сво­их стра­стей то­гда, ко­гда он счита­ет­ся с ес­те­ствен­ны­ми за­ко­на­ми жиз­ни. Ин­ди­ви­ду­ализм им рас­сма­тривает­ся как ор­ган­ни­че­ское поро­жде­ние соб­ствен­ни­че­ского об­щес­тва, как не­что про­тив­по­ло­ж­ное сво­бо­д­но­му, ро­ман­ти­че­ско­му взгля­ду на дей­стви­тель­ность. Под­лин­но ро­ман­ти­че­ские ге­ро­и «Цы­ган» не Але­ко, а Зем­фи­ра и ее отец, со­че­та­ю­щие сво­бо­до­лю­бие с че­ло­веч­но­стью.

Иной ха­рак­тер име­ла по сво­е­му со­дер­жа­нию ро­ман­ти­че­ская по­эма в твор­че­стве пи­са­те­лей-де­ка­бри­стов. Их не удо­вле­тво­рял ге­рой ти­па Плен­ни­ка и Але­ко, вся ак­тив­ность ко­то­рого со­сто­я­ла в бе­г­стве из об­щес­тва, в разо­ча­ро­ва­нии в праз­д­ной ари­сто­крати­че­ской жиз­ни. По­этов де­ка­бри­ст­ской ори­ен­та­ции при­вле­кал че­ло­век дей­ствия, бо­рец. Он стремил­ся насы­тить ли­терату­ру во­про­са­ми боль­шого ист­ориче­ского зна­че­ния. Новое со­дер­жа­ние тре­бо­ва­ло новых жан­ро­вых форм. При­ме­ром может слу­жить по­эма «Вой­на­ров­ский» К. Ф. Ры­ле­ева. В цен­тре ее — Вой­на­ров­ский, спод­ви­жник Ма­зе­пы, иск­рен­не счита­ю­щий себя па­три­отом, бо­рцом за не­за­ви­си­мость Ук­ра­ины. Вве­ден­ный в заб­луж­де­ние мятеж­ным ге­т­маном, он раз­де­ляет с ним го­ре­чь по­ра­же­ния. Одна­ко вни­ма­ние Ры­ле­ева при­вле­кает не борь­ба ук­ра­ин­ских се­па­ра­ти­стов про­тив Пе­тра I (она оста­ет­ся за пре­де­ла­ми по­ве­сто­ва­ния), а тра­гиче­ская судь­ба че­ло­ве­ка, дерз­нув­шего вы­ступит­ь про­тив все­силь­ных об­сто­я­тель­ств и об­на­ру­жив­шего иск­лю­чи­тель­ную ду­шев­ную твер­дость. Де­ка­бри­сты при­да­ва­ли ог­ром­ное зна­че­ние ха­рак­теру, мо­раль­ным ка­че­ствам бо­рца, его стой­ко­сти: лич­ность иг­ра­ла ре­ша­ю­щую роль в их пла­нах борь­бы про­тив са­мо­дер­жав­ия. Ры­ле­ев изоб­ра­жа­ет ге­роя в ссы­лке в ус­лов­иях, в ко­то­рых, по его мнен­ию, могут ока­заться ре­во­лю­ци­онеры де­ка­бри­ст­ского кру­га в слу­чае не­уда­чи вос­ста­ния про­тив са­мо­дер­жав­ной вла­сти. Как и мно­гие его то­вари­щи, Ры­ле­ев мало вер­ил в успех

возглавляемого им дела: «Я уверен, что погнбнем, по пример останется»¹.

Рылеев в своей поэме создает типично романтическую структуру образа главного героя. Войнаровский, подобно Пленнику и Гарольду, одиноко, находится в остром конфликте с окружающей средой. Отчуждение его от общества выступает в крайней форме:

Бегу, как недруг, от людей;
Я не могу снести их вида;
Их жалость о судьбе моей
Мне нестерпимая обидя.

Но отчуждение его не следствие преждевременной старости души, как у героев Байрона и Пушкина. Герой Рылеева оказался, как ему кажется, во враждебном окружении в силу трагических обстоятельств. Войнаровский глубоко страдает. Его гнетет не столько жизнь в суровом краю, сколько мысль о своей гражданской бесполезности.

В «Войнаровском», как и во многих поэмах Байрона, центральное место занимает в композиции исповедь-воспоминание.

Вершина русского романтизма — поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» и «Мцыри». Лермонтов выразил в своей поэзии протест против гнета общественно-политической реакции, особенно усилившейся в России после поражения восстания декабристов. В центре его поэтического творчества — гордый, непокорный герой, не идущий ни на какие компромиссы с господствующими силами социального зла и насилия. Романтический конфликт в поэмах Лермонтова обозначен со всей определенностью — сталкиваются личность и общество, но причина столкновения в каждом случае своя.

В «Демоне» отрицательное начало универсально. Ничто в мире Демона не радует. Люди ему кажутся ничтожными из-за своего смирения и покорности перед неправой властью. Они «не умеют без боязни ни ненавидеть, ни любить». Демон нигде не встречает отпора своей деятельности, и ему становится скучно.

Разочарованность Демона во всем сущем — источник его трагизма. Нигде он не может найти точки опоры, ни в чем — удовлетворения. Из состояния

¹ Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. М., 1980, т. II, с. 84.

омертвения его выводит Тамара — идеал женственности, земной красоты. Но «дух изгнания» борется лишь за утверждение своего собственного «я».

Оказавшись во власти темного, неодолимого, «демонического» чувства, Тамара осознает себя грешницей. Страдания ее столь велики, что Демон даже чувствует себя виноватым в том, что «нарушил святую мирного уюта», и был момент, когда казалось, он был «готов оставить умысел жестокий». Постигнув глубинную тоску Тамары, Демон «хочет в страхе удалиться», но не в состоянии этого сделать. Ему кажется, что через сближение с Тамарой он возродится к новой жизни. В голове его роятся мысли о примирении с человеческим обществом и с самим богом. На решающее свидание с Тамарой Демон идет с незнакомым для него светлым чувством. Он устал от одиночества.

О, если б ты могла понять,
Какое горькое томленье
Всю жизнь, века без разделенья
И наслаждаться и страдать.

Демон надеется, что Тамара «могла бы словом» вернуть его «добру и небесам»:

Лишь только и тебя увидел —
И тайно вдруг возненавидел
Бессмертне и власть мою,
Я позавидовал неволью
Неполюй радости земной.

Но он терпит поражение. Оно предопределено прежде всего победой в Тамаре небесного (духовного) над земным (чувственным). Тем самым Лермонтов отвергает веру в человека. Тамара одержала верх над тем, что «все благородное бесславил и все прекрасное хулил». Правда, Демон осознает трагичность своей позиции, ведущей к изоляции от мира. Он как будто искренне идет навстречу добру и земной красоте. Но его любовь индивидуалистична, а на индивидуалистической основе невозможно достижение гармонии с людьми и примирение с небесами. Иным же Демон стать не может, он не в состоянии преодолеть своей гордыни.

И проклял демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он надменный
Один, как прежде, во вселепной
Без упования и любви,

Таков итог поэмы. Но он вполне оптимистичен — как утверждение непобедимости всего прекрасного в человеческой жизни.

В «Мцыри» иная, чем в «Демоне», идея, но также романтическая в своей сущности. Конфликт в поэме вполне земной: столкновение вольнолюбивого героя с миром насилия, который сужен до пределов монастырской кельи.

Основное в Мцыри — стремление к свободе. Но у Лермонтова этот мотив выражен иначе, чем у Пушкина. Алеко бежит из цивилизованного общества и цыганский табор. Его манит жизнь свободного племени. Мцыри по рождению вольный горец с неугасшими, яркими воспоминаниями о родине. Он вырос в плену, в чуждой ему среде. Поэтому жажда свободы горит в его груди неугасимым пламенем. Она составляет все содержание его жизни. Бегство из монастыря для Мцыри — единственное средство соединиться с близкими, родными ему людьми.

По складу своего характера Мцыри — типичный романтик-максималист, не идущий ни на какие компромиссы в достижении поставленной цели. Он жаждет одного — вольного, свободного житья. Ради этого Мцыри готов пожертвовать всем. Это человек героического порыва и действия. Жизнь в его представлении — не идиллическое спокойствие, а напряженная борьба. В нем сконцентрированы наиболее характерные черты лермонтовского романтического героя, личности мятежной, свободолюбивой, обладающей несокрушимой волей.

Мцыри — образ типично романтический. Для него, как и для Войнаровского, характерно страдание, необыкновенная сила страстей. Причем Мцыри страдает от двойной отчужденности — он отчужден от родины и в то же время чувствует себя чужим в монастырской обители.

Одиночество Мцыри в окружающем его обществе носит абсолютный характер. Ему чужды люди враждебного ему мира, он не ищет их поддержки даже в момент смертельной опасности.

Он чувствует себя свободно лишь в общении с природой, упивается ее красотами, восторгается ее грозными стихиями. Во время бегства Мцыри как бы сливается с окружающим его цветущим «божьим садом», прислушивается к говору растений и трав, прощупает в мысли каменных глыб:

Я видел груды темных скал,
Когда поток их разделял,
И думы их я угадал:
Мне было свыше то дано!

«Мцыри» сближает с романтическими поэмами не только тип конфликта и структура образа героя, но и принцип композиции. В центре произведения — Мцыри, его переживания, выраженные в исповеди, которой посвящено подавляющее количество глав (24 из 26).

Романтизм в России и за рубежом ознаменовался также развитием исторического романа (В. Скотт, В. Гюго, Виньи, Загоскин, Лажечников и другие), трагедии (Клейст, Л. Мей, А. К. Толстой), повеллы (Клейст, Мюссе, Нодье, Готье).

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

30—40-е годы XIX века — это время кризиса просветительских и субъективно-романтических концепций. Просветителей и романтиков сближает субъективный взгляд на мир. Действительность не была ими понята как объективный процесс, развивающийся по своим законам, независимым от воли людей. В борьбе с социальным злом мыслители эпохи Просвещения уповали на силу слова, морального примера, а теоретики революционного романтизма — на героическую личность. И те, и другие недооценивали роль объективного фактора в развитии истории.

Критикуя просветительские теории, В. И. Ленин писал: «...Выходило так, что будто общественные отношения строятся людьми сознательно. Но этот вывод, нашедший себе полное выражение в идее о Contrat Social (следы которой очень заметны во всех системах утопического социализма), совершенно противоречил всем историческим наблюдениям»¹.

Раскрывая общественные противоречия, романтики, как правило, не видели в них выражения реальных интересов определенных слоев населения и поэтому не связывали их преодоление с конкретной социальной, клас-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 136.

совой борьбой. «...Отличительная черта «субъективных» мыслителей, — указывал Г. В. Плеханов, — заключается в том, что «мир должного, мир истинного и справедливого» стоит у них вне всякой связи с объективным ходом исторического развития: здесь — «должное», там — «действительное», и эти две области отделены одна от другой целой пропастью...»¹.

Важнейшим достижением общественной науки XIX века В. И. Ленин считает ее поворот к изучению жизни в социально-исторической конкретности, к выяснению реальных причин, вызывающих социальные пороки, в стремлении «понять общественные явления»².

Большую роль в реалистическом познании социальной действительности сыграло революционно-освободительное движение. До первых мощных выступлений рабочего класса (восстание лионских и силезских ткачей, революция 1848 года, чартизм и т. д.) сущность буржуазного общества, его классовая структура во многом оставались загадочными. Революционная борьба пролетариата позволила снять с капиталистического строя печать таинственности, обнажить его противоречия. Поэтому вполне закономерно, что именно в 30—40-е годы XIX века в Западной Европе происходит утверждение реализма в литературе и искусстве. Обличая пороки крепостнического и буржуазного общества, писатель-реалист находит прекрасное в самой объективной реальности. Его положительный герой не вознесен над жизнью (Базаров у Тургенева, Кирсанов, Лопухов у Чернышевского и др.). Как правило, он отражает чаяния и интересы народа, взгляды передовых кругов буржуазной и дворянской интеллигенции. Реалистическое искусство ликвидирует разомкнутость идеала и действительности, характерную для романтизма. Конечно, в произведениях некоторых реалистов имеют место непреодоленные романтические иллюзии там, где речь идет о воплощении будущего («Сон смешного человека» Достоевского, «Что делать?» Чернышевского и другие), и в этом случае можно с полным правом говорить о наличии в их творчестве романтических тенденций.

Критический реализм в России явился следствием сближения литературы и искусства с жизнью. «...Наш век, — писал В. Г. Белинский, — весь вопрос, весь стрем-

¹ Плеханов Г. В. Соч. М., 1925, т. 7, с. 99.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 219.

лешне, весь искание и тоска по истине»¹. Основную задачу художественного творчества критик видит в объяснении действительности. Художник для него — исследователь жизни. В аналитической устремленности Белинский усматривал признак зрелости современных ему философских, эстетических теорий: «дух анализа и исследования — дух нашего времени»². Аналитическим философом, по его мнению, захвачена также и художественная литература. Белинский восторгается замечательными аналитическими способностями Гоголя, его несравненным даром обнаруживать в самых незначительных явлениях глубокий смысл. Гоголь, по его мнению, обладает умением анатомизировать жизнь. Каждая мелочь у него служит целям социального обличения. И Петрушка с его оригинальной манерой чтения, и дворовая девчонка Пелагея, не знающая где право, где лево, и другие детали имеют в «Мертвых душах» одно назначение — показать губительность крепостнических порядков. «Конечно, — замечает Белинский, — какой-нибудь Иван Антонович, кувшинное рыло, очень смешон в книге Гоголя и очень мелкое явление в жизни; но если у вас случится до него дело, так вы и смеяться над ним потеряете охоту, да и мелким его не найдете»³.

Белинский еще в 30-е годы увидел особенность произведенный Гоголя в «беспощадной откровенности», в том, что «в них жизнь является как бы на позор во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии», как будто в них «вскрывают ее анатомическим ножом». Гоголь сыграл огромную роль в развитии революционного самосознания народа. «Мертвые души», по выражению М. С. Щепкина, «разбудили Русь», заставили задуматься над серьезными вопросами.

Каким же образом художник-реалист осуществляет свою аналитическую работу? Прежде всего путем раскрытия социальных противоречий действительности. В романтизме основное внимание уделялось анализу страстей, мыслей, переживаний личности. Поэтому основными жанрами в романтическую эпоху были поэма, новелла, трагедия, лирика во всех ее разновидностях. Романтическая литература, по существу, не знала рома-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VI, с. 269.

² Там же, т. VI, с. 267.

³ Там же, т. VI, с. 431.

на на современную тему с его ориентированностью на изображение прозы крепостнического и буржуазного общества. Основные ее интересы лежали в сфере духовной жизни.

Реалисты XIX века широко раздвинули границы искусства. Они начали изображать явления самые обыкновенные, прозаические. Действительность вошла в их произведения со всеми своими социальными контрастами, трагическими диссонансами. Они решительно порвали с идеализирующими тенденциями карамзинистов и отвлеченных романтиков, в творчестве которых даже бедность, по выражению Белинского, представляла «опрятной и умытой».

Критический реализм сделал шаг вперед по пути демократизации литературы также в сравнении с творчеством просветителей XVIII века. Он значительно шире захватывал современную ему действительность. Крепостническая современность вошла в произведения критических реалистов не только как самоуправство крепостников (обличение феодального произвола было широко представлено уже в романах и драмах XVIII столетия), но и как трагическое положение народных масс — крепостного крестьянства, обездоленного городского люда. В творчестве Филдинга, Шиллера, Дидро и других писателей эпохи Просвещения человек среднего сословия изображался главным образом как воплощение благородства, честности и тем самым противостоял развращенным бесчестным аристократам. Он раскрывался лишь в сфере своего высокого морального сознания. Его повседневная жизнь со всеми своими горестями, страданиями и заботами оставалась, по существу, за пределами повествования. Только у революционно мыслящих сентименталистов (у Руссо и особенно у Радищева) и у отдельных романтиков (Сю, Гюго и других) эта тема получает разработку. В изображении отверженных в литературе XIX века Энгельс увидел то новое, чем она обогатила искусство. «...Место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных произведений, — пишет Энгельс, говоря о «Парижских тайнах» Э. Сю, — в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов... Новое направление среди писателей, к которому принадлежат Жорж Санд, Эжен Сю и Боз (Джк-

кенс), является, несомненно, знаменем времени»¹. В русской литературе тема «маленького человека», заданного обстоятельствами, нашла достойное место у Гоголя («Петербургские повести»), у Достоевского, писателей-шестидесятников, у Некрасова и ряда других.

В критическом реализме наметилась тенденция к полному преодолению риторики и дидактизма, наличествовавших в произведениях многих просветителей. В творчестве Дидро, Шиллера, Фонвизина рядом с типическими образами, воплощающими психологию реальных классов общества, действовали герои, воплощающие идеальные черты просветительского сознания («рупоры духа времени»): Клервиль и Дорваль у Дидро, Фердинанд и маркиз Поза у Шиллера, Стародум и Правдин у Фонвизина и т. п. Они были нетипичны для своей социальной среды.

Обличение безобразного не всегда уравнивается в критическом реализме изображением должного, что обязательно для просветительской литературы XVIII века. Идеал в творчестве критических реалистов часто утверждается через отрицание безобразных явлений действительности. О нем можно судить по контрасту с теми персонажами, которые подвергаются автором развенчанию. Разоблачая, например, маниловых, ноздревых, собакевичей, Гоголь в противоположность им утверждал в «Мертвых душах» идеал иного, положительного человека, совсем непохожего на изображаемые им типы помещиков-крепостников.

Аналитическую функцию реалистическое искусство осуществляет не только раскрывая противоречия между угнетателями и угнетенными, но и показывая социальную обусловленность человека. Принцип социальности, требующий изображения образа-персонажа в единстве с условиями его жизни, — основа эстетики критического реализма. Критические реалисты подводят в своем творчестве к мысли о том, что зло коренится не в человеке (как думали классицисты XVII, XVIII веков), а в обществе. В России они в своих произведениях подводили читателя к выводу о бесчеловечной сущности крепостнических отношений.

Принцип изображения героя в единстве с окружающей его социальной средой не новый для XIX столетия.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 445.

Его, как известно, выдвигали еще теоретики эпохи Просвещения (Дидро, Лессинг) и осуществляли в своих произведениях. Аналогичные идеи разделяли европейские романтики, связанные с идеями утопического социализма (Сю, Санд).

Так, критика действительности в произведениях Сю имела своей целью обратить внимание правящих кругов на бедственное положение народа, могущее привести к революционному взрыву. Чтобы предотвратить возмущение «пока покорных рабочих», Сю советует господствующим классам организовать «ассоциации труда и капитала», которые, «создав узы привязанности и дружбы» между буржуазией и пролетариатом, положат начало «вечному спокойствию в государстве». Вполне понятна поэтому резкая критика «Парижских тайн» Беллинским, который называет их автора «филнстером конституционно-мещанской гражданственности», стремящимся примирить социальные противоречия, с тем чтобы «мещане, теперешние фабриканты законов во Франции, оставались бы по-прежнему господами Франции»¹.

Критические реалисты не ограничиваются критикой нравов и современного им законодательства. Они ставят вопрос о бесчеловечном характере самых основ буржуазного и крепостнического общества. Правда, лишь немногие из них (революционные демократы) делали вывод о необходимости революционного преобразования жизни, но разумность современных им общественных отношений они решительно отвергали. Достаточно показательны в данном плане произведения Бальзака («Отец Горио», «Евгения Гранде», «Утраченные иллюзии»), Диккенса («Тяжелые времена»), Тургенева («Записки охотника»), Л. Толстого («Анна Каренина», «Воскресение»), не говоря уже о творчестве писателей революционно-демократического направления (Гейне, Чернышевский, Некрасов, Салтыков-Щедрин и другие).

В исследовании жизни критические реалисты пошли дальше не только Сю, Гюго, но и просветителей XVIII века. Дидро, Лессинг, Шиллер, Филдинг, Смоллет остро, с реалистических позиций критиковали феодальную современность, но их критика шла преимущественно в идеологическом направлении. Они обличали проявления крепостничества не в экономической области,

¹ Беллинский В. Г., Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1975. т. VIII, с. 174.

а главным образом в юридической, моральной, религиозной и политической сферах.

В произведениях просветителей большое место занимает образ развращенного аристократа, не признающего никаких ограничений своим чувственным вожделением. Развращенность властителей изображается в просветительской литературе как порождение феодальных отношений, при которых аристократическая знать не знает никакого запрета своим чувствам. В творчестве просветителей (Шиллер и другие) получило отражение бесправие народа, произвол князей, которые, пользуясь своими неограниченными правами, продавали своих подданных в другие страны. Писатели XVIII века остро критикуют религиозный фанатизм («Монахиня» Дидро, «Натан Мудрый» Лессинга), выступают против деспотических форм правления, поддерживают борьбу народов за свою национальную независимость («Дон Карлос» и «Вильгельм Телль» Шиллера, «Эгмонт» Гете).

Таким образом, в просветительской литературе XVIII века критика феодального общества идет прежде всего в идеологическом плане. Критические реалисты, наследуя лучшие художественные традиции эпохи Просвещения, вместе с тем значительно расширили тематический диапазон искусства слова. Человек, к какому бы социальному слою он ни принадлежал, характеризуется им не только в сфере морального сознания, он рисуется также в каждодневной практической деятельности.

В реалистическом романе, повести, драме место действия — купеческий дом, чиновничья канцелярия, помещичье имение. По-иному разрабатывается в критическом реализме народная тема. Исторически конкретно изображается крепостная деревня (домостроевские нравы, забитость, темнота, изнуряющий труд на барском поле и своей полосе), жизнь обездоленного люда.

Особенно ярко все эти тенденции проступили в русской литературе второй половины XIX века (проза шестидесятников, Достоевского, поэзия Некрасова).

Аналогичные процессы происходят также и в творчестве зарубежных реалистов. Особенно показательна в данном отношении «Человеческая комедия» Бальзака, в которой выведена нескончаемая галерея всякого рода стяжателей, изображенных в своей повседневной практике (Гобсек, Гранде и др.). В романе «Крестьяне» Бальзак рисует полную драматизма борьбу между крестьянами и графом Монкорне за землю. Жизнь героев,

представляющих крестьянскую массу (семейство Тонсаров), изображена в своем естественном течении, со всеми заботами и тревогами. К изображению человеческого чувства Бальзак подошел как художник-новатор. Он раскрыл возвышающую, духовную сущность любви, он показал также все те матеральные горести и печали, которые с ней связаны в буржуазном обществе. Готье пишет о Бальзаке в «Портретах современников». В «Шагреновой коже» он осмелился представить влюбленного, который обеспокоен «не только тем, сумел ли он тронуть сердце своей возлюбленной, но и тем, хватит ли у него денег, чтобы нанять для нее карету, в которой он отвезет ее домой. Эта смелость, может быть, наибольшая из всех, допустимых в литературе, и ее одной было бы достаточно, чтобы обессмертить имя Бальзака».

Критический реализм характеризует человека универсально как конкретную исторически сложившуюся индивидуальность. Герои Бальзака, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Толстого, Чехова и других изображаются не только в возвышенные минуты своей жизни, но и в самых прозаических ситуациях (в домашней обстановке, на службе). Историзм мышления, свойственный критическим реалистам, обнаруживается как в раскрытии закономерностей эпохи, так и в воспроизведении мелочей повседневного бытия людей. Человек ими рисуется как существо социальное, сформировавшееся под воздействием определенных социально-исторических причин. Характеризуя метод Бальзака, Г. В. Плеханов отмечает, что создатель «Человеческой комедии» «брал» страсти в том виде, какой давало им современное ему буржуазное общество; он со вниманием естественспытателя следил за тем, как они растут и развиваются в данной общественной среде. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова, и его сочинения представляют собою незаменимый источник для изучения психологии французского общества времен реставрации и Людовика-Филиппа¹.

Однако реалистическое искусство нечто большее, чем воспроизведение человека в социальных связях. Маркс и Энгельс видели реализм там, где жизнь раскрывается как процесс, определяемый борьбой реальных общественных сил, что невозможно показать, не обладая реалистическим миропониманием. Энгельс, как известно, похвалил Ф. Лассалья за то, что в его трагедии «Франц фон

¹ Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 837.

Зиккинген» «главные действующие лица являются действительно представителями определенных классов и направлений, а стало быть, и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелких индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»¹.

Вместе с тем Энгельс критикует Лассалья за неумение раскрыть глубинные противоречия периода Крестьянской войны в Германии, следовательно, дать подлинно реалистическую картину действительности. Главный недостаток Лассалья Энгельс видит в том, что тот не уделил достаточного внимания крестьянскому движению, сделав центром изображения дворянскую оппозицию княжескому режиму и искажив тем самым подлинную причину поражения рыцарства. Исключение из действия борющегося народа привело, по мысли Энгельса, к обеднению не только реалистического содержания, но и реалистической формы пьесы. «...Привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественной сферы, — замечает Энгельс, — дало бы к тому же совершенно иной материал для оживления драмы... Какие только поразительно характерные образы не дает эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей-нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине фальстафовский фон, который в исторической драме такого типа был бы еще эффективнее, чем у Шекспира»².

Переписка с Лассалем непосредственно предваряет основные положения о реализме, развитые Энгельсом в его известном письме к М. Гаркнесс. Похвалив писательницу за мастерски очерченный портрет А. Гранта, за жизненность ситуации, Энгельс в то же время отмечает недостаточную реалистичность рассказа. Критерием реализма для Энгельса отнюдь не являются жизнеподобие и другие способы построения художественного образа. Им выдвигаются совершенно иные определители — правдивость деталей и правдивое изображение типичских характеров в типических обстоятельствах.

Рассматривая проблему типического, Энгельс соотносит образ-персонаж с его жизненными прототипами. Причем Энгельс рассматривает жизнь как процесс, ори-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. I, с. 23

² Там же, с. 25.

ентирует писателей на изображение прежде всего прогрессивных ее явлений. Он упрекает Гаркнесс за известное искажение действительности, а именно за изображение пролетариата только как страдающей, пассивной массы, что было нетипично для Англии 80-х годов XIX века.— периода активизации пролетарского движения. «Мятежный отпор рабочего класса угнетающей среде, ... его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, восстановить свое человеческое достоинство, — пишет Энгельс, — вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»¹. «Городская девушка», с точки зрения Энгельса, недостаточно реалистична. В ней налицо правдивость деталей (исторически верные зарисовки быта, нравов обитателей трущоб), в ней есть среда в натуралистическом смысле, то есть общественные условия, заедающие тех, кто с ними соприкасается, но в ней нет типических обстоятельств, характеризующих общую политическую атмосферу эпохи, нет изображения общества в объективных тенденциях его развития.

Письмо к Гаркнесс не оставляет сомнения в том, что Энгельс считал определяющей чертой реализма воспроизведение общественной жизни в ее реальном движении, усматривая в этом проявление историзма писателя. В «Человеческой комедии» Бальзак, как замечает Энгельс, сумел дать «реалистическую историю» Франции с 1815 по 1848 год, то есть отразить реальные процессы, происходившие в действительности. Энгельс конкретно называет те изменения во французской общественной жизни, которые художественно зафиксированы Бальзаком².

Бальзак не касается политической борьбы, он сосредоточивает внимание на состоянии общественных нравов, раскрывая те глубокие перемены, которые произошли в нравственной жизни Франции, что позволило ему дать разностороннюю характеристику изображаемого времени. «Вокруг этой центральной картины, — пишет Энгельс, — Бальзак сосредоточивает всю историю французского общества, из которой я даже в смысле экономических деталей узнал больше... чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»³. Бальзак, в понимании Эп-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976. т. I, с. 7.

² Там же.

³ Там же.

гельса, изображает своих героев в типических обстоятельствах. Они типичны именно потому, что в них запечатлена динамика реального общественного развития, они обнаруживают себя в свою очередь в типических характерах, отражающих типические черты общественной психологии людей определенного социального круга.

Русские реалисты XIX века также изображали общество в противоречиях и конфликтах, в которых отражалось реальное движение истории, они раскрывали борьбу идей. В результате действительность представляла в их творчестве как «объективный поток», как самодвижущаяся реальность. В. И. Ленин, развивая мысли Маркса и Энгельса, связывал реализм прежде всего с воспроизведением существенных сторон жизни, рассматривая проблемы формы как производные от содержания. Л. Толстой в трактовке В. И. Ленина велик не потому, что нашел какой-то новый способ изображения человека, а потому, что отразил в своем творчестве положение русского крестьянства в пореформенный период русской истории, объяснив тем самым сильные и слабые стороны в позиции крестьянских масс в период революции 1905 года.

Реализм раскрывает свою подлинную сущность лишь при условии, если искусство рассматривается писателями как отражение действительности. В этом случае естественными критериями реалистичности выступают глубина, истинность, объективность в раскрытии внутренних связей жизни, типические характеры, действующие в типических обстоятельствах, а необходимыми детерминантами реалистического творчества — историзм, народность мышления художника. Для реализма характерно изображение человека в единстве с окружающей его средой, социальная и историческая конкретность образа, конфликта, сюжета, широкое использование таких жанровых структур, как роман, драма, повесть, рассказ. Но формальные показатели при определении реализма не могут быть решающими, так как аналогичные признаки имеют место и в романтизме, и особенно в натурализме. При решении данного вопроса надо учитывать не только способ, но и характер изображения жизни, глубину раскрытия ее объективной сущности.

Стремление к осмыслению общества в поступательном движении было подготовлено, с одной стороны, усиленным освободительной борьбой между антагонистическими классами (крепостным крестьянством и поме-

щиками, пролетариатом и буржуазией), а с другой — художественным опытом романтизма. Романтики, как уже говорилось, первые обогатили искусство идеями историзма, поставили на разрешение большие философские, общественно-политические проблемы («Манфред», «Кайн» Байрона, «Лаон и Цитна», «Освобожденный Прометей» Шелли). Их герой соотносился не со средой в узком смысле слова, а с идейными исканиями эпохи, с борьбой народа за свое освобождение. С этими романтическими традициями, но реалистически переосмысленными, связаны романы А. С. Пушкина («Евгений Онегин»), И. С. Тургенева («Рудин», «Дворянское гнездо» и др.), Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы») и других авторов.

Критический реализм ознаменовался небывалым расширением эпоса и драматургии, которые заметным образом потеснили поэзию. Из эпических жанров наибольшую популярность приобрел роман. Причина его успеха главным образом в том, что он позволяет писателю-реалисту с наибольшей полнотой осуществить аналитическую функцию искусства, обнажить причины возникновения социального зла. «Содержание романа, — писал Белинский в рецензии на «Терезу Дююйе» Э. Сю, — художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностью. Задача современного романа — воспроизведение действительности во всей ее нагой истине. И потому очень естественно, что роман завладел, исключительно перед всеми другими родами литературы, всеобщим вниманием: в нем общество видит свое зеркало и, через него, знакомится с самим собою, совершает великий акт самосознания»¹.

Отличительным качеством реалистического романа Белинский считал социальную направленность, стремление к изображению действительности в исторической конкретности. «Не нужно особенно пристально вглядываться вообще в романы нашего времени, сколько-нибудь запечатленные истинным художественным достоинством, — пишет критик, — чтобы увидеть, что их характер по преимуществу социальный. Довольно указать на романы англичанина Диккенса, обладающего талантом

¹ Белинский В. Г., Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1956 т. X, с. 106—107.

высшего разряда; а у нас в России — на произведения автора «Мертвых душ», давшего живое общественное и глубоко национальное направление новой литературе своего отечества»¹.

Романы и повести утвердились в русских журналах вместе с утверждением реалистического метода. Их популярность росла из года в год и стала особенно значительной в 50—60-е годы, когда появились классические в данном жанре произведения Тургенева, Гончарова, Л. Толстого, Достоевского и других русских романистов.

Роман — эпос частной жизни. В этом его принципиальное отличие от эпоса, изображающей события, имеющие решающее значение для судеб родины. Романист изображает личность в широких связях с обществом. Он обращает основное внимание на изучение жизни, на положение человека в условиях крепостнического и буржуазного строя. Н. А. Добролюбов писал: «Во всех науках... разрабатывается понятие об обществе; поэзия (в обширном смысле) тоже давно взялась за этот предмет; роман, создание нового времени... прямо вытек из нового взгляда на устройство общественных отношений как на причину всеобщего разлада»².

Аналогом романа в драматургическом роде являлась драма. В XIX веке она стала постепенно вытеснять трагедию, черпавшую материал из исторического прошлого страны, изображавшую деятельность царей, полководцев и других государственных лиц. В центре внимания драматурга, так же как и романиста, жизнь частного человека, он раскрывает социальные конфликты не далекой истории, а живой современности.

В реалистической драме XIX века раскрываются ситуации, вызванные имущественным, социальным неравенством, изображается жестокость помещиков-крепостников, самодурство купцов и т. п. Такого рода положения характерны для пьес И. С. Тургенева («Нахлебник», «Месяц в деревне»), А. Н. Островского. Правда, сами авторы называют их комедиями, но в них налицо конфликты драматического, а не комедийного плана.

Критический реализм вызвал к жизни комедию нового типа, основанную на конфликте не традиционно любовном, а социальном. Образец ее — «Ревизор» Гоголя, острая сатира на российскую действительность 30-х

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1956. т. X, с. 106.

² Добролюбов Н. А. Собр. соч., в 9-ти т. М.—Л., 1963, т. 6, с. 176—177.

годов XIX века. Гоголь отмечает устарелость комедии с любовной тематикой. По его мнению, в «меркантильный век» имеют больше «электричества» «чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь». Гоголь нашел такую комедийную ситуацию, которая позволила проникнуть в социальные отношения эпохи, подвергнуть осмеянию казнокрадов и взяточников. «Комедия, — пишет Гоголь, — должна вязаться сама собой, всей своей массой, в один большой узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует, более или менее, действующих лиц. Тут всякий герой».

Аналогичные тенденции Гоголь находил у своих великих предшественников — Фонвизина, Грибоедова. Их новаторство он усматривал в критике не частных пороков, а пороков всей общественной жизни, которые в их творчестве «беспощадно силою иронии выставлены в очевидности потрясающей». «Наша комедия, — продолжает Гоголь, — двинулась общественною причиною, а не собственною, восстала не противу одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги». Именно таковы побудительные мотивы создания «Ревизора», в котором автор, по его собственному признанию, «решился собрать в одну кучу все дурное в России... все несправедливости... и за одним разом посмеяться над всем».

Русские критические реалисты изображают действительность с позиций угнетенного, страдающего народа, выступающего в их произведениях мерлом нравственно-эстетических оценок. Идея народности — основной определитель художественного метода русского реалистического искусства XIX века.

Критический реализм не ограничивается обличением безобразного. Он изображает также положительные стороны жизни — трудолюбие, моральную красоту, поэтичность русского крестьянства, стремление передовой дворянской или разночинной интеллигенции к общественно полезной деятельности и многое другое.

У истоков русского реализма XIX века стоят А. С. Пушкин¹.

Большую роль в идейно-эстетической эволюции поэта сыграло его сближение во время южной ссылки с

¹ О творчестве Пушкина см. работы: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина, в 2-х т., т. 1. М., 1950; т. 2. М., 1967.

декабристами. Он находит теперь опору своему творчеству в реальной действительности. Герой реалистической поэзии Пушкина не отъединен от общества, не бежит от него, напротив, он вплетается в естественные и социально-исторические процессы жизни. Пушкин выражает свое сочувствие ссыльным декабристам в послании в Сибирь («Во глубине сибирских руд...»), объявляет себя их певцом в «Арпоне» («Нас было много на челне...»). Его творчество обретает историческую конкретность, в нем усиливается критика различных проявлений социального гнета, обостряется внимание к тяжелой судьбе народа («Когда за городом задумчив я брожу...», «Румяный критик мой...» и другие).

В лирике Пушкина видна современная ему общественная жизнь с ее социальными контрастами, идейными исканиями, борьбой передовых людей против политического и крепостнического произвола. Гуманизм и народность поэта наряду с его историзмом — важнейшие определители его реалистического мышления.

Лирический герой Пушкина живет всеми интересами своего времени. Через его мысли и чувства, как общественно-политического, так и личного плана, познается современная поэту эпоха в типических чертах, в ведущих тенденциях развития. Жизнь Пушкина в его лирике — важнейшая часть национальной истории¹, «это конкретное, индивидуальное, включенное в общие связи объективного порядка»².

Реализм («истинный романтизм», как называл его сам поэт) в эстетике Пушкина понятие весьма широкое, но в то же время не лишенное определенности. Наиболее характерная его черта — универсальность в изображении жизни, воспроизведение ее во всей сложности, во всем богатстве проявлений. В творчестве поэта соседствуют «Полтава» и «Граф Нулин», «Медный всадник» и «Домик в Коломне», «Моцарт и Сальери» и «Дубровский». Пушкина как художника интересует вся человеческая жизнь, он стремится запечатлеть ее такой, какова она есть — и в радостях, и в страданиях. Его герой раскрывается в отношении как к обществу, так и к природе. Пушкин стал «поэтом жизни действительной» не только в силу своего социального критицизма, но и потому, что он показал действительность

¹ См.: Сквозников В. Д. Реализм в лирической поэзии. М., 1975, с. 142—143.

² Гинзбург Лядя. О лирике. Л., 1974, с. 204.

в ее обыкновенности, в каждодневном течении, как сложный процесс, в котором переплетаются низменное и высокое, трагическое и комическое, материальное и духовное, сосуществуют, активно взаимодействуя, общественные и естественные начала, закономерное и случайное. В «Повестях Белкина», например, налицо и обличительный пафос, и внимание к будничным явлениям помещичьего быта («Барышня-крестьянка», «Метель»). Пушкин всегда исторически достоверен. История им воспринимается и изображается как сложение множества бесконечно больших и малых величин. В ней все в той или иной степени важно.

В стремлении изобразить жизнь во всех ее измерениях, в великом и будничном, в социальных противоречиях и в общечеловеческих страстях (маленькие трагедии), в ежедневных тревогах и заботах — своеобразие пушкинского реализма, не поддающегося однозначному определению. В нем пересекаются традиции ренессансного реалистического искусства (Шекспир) с художественным опытом просветителей и романтиков. Отсюда разнообразие и неравноценность пушкинских созданий, которые входят в одну эстетическую систему и являются следствием одного миропонимания. Реалистичность мышления Пушкина проявляется в признании им объективных закономерностей развития человечества. Личность воспринимается им как часть истории и природы, и ее мудрость состоит в признании этой истины. Тем самым Пушкин преодолевает романтический пессимизм. Проблема быстротечности человеческой жизни трактовалась писателями романтического направления (Жуковским, Батюшковым, Тютчевым и другими) преимущественно в трагическом плане. Иное мировосприятие — в лирике Пушкина. Конечность всего сущего поэт рассматривает как естественный процесс, представляющий собой смену одних поколений другими. Элегизм в его творчестве не носит трагически безысходного характера.

Смена старости молодостью для Пушкина — естественный закон бытия. Все живое находится в непрерывном развитии. Пушкин приветствует вестников новой жизни: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» («Вновь я посетил...»).

Реалистичность мышления не оставляет Пушкина — при обращении его к пейзажной лирике!

Переход Пушкина от романтизма к реализму про-

явился в «Борисе Годунове» главным образом в конкретной трактовке конфликта, в признании решающей роли народа в истории. Трагедия проникнута глубоким историзмом. В изображении событий «смутного времени» Пушкин во многом следовал за историей Карамзина, но дал им принципиально иное объяснение. Карамзин считал источником несчастий царя Бориса его преступление (убийство царевича Дмитрия), нарушение им нравственного закона, которое неизбежно повлекло за собой возмездие. Годунов должен был быть осужден небесами. Все совершилось, по мысли Карамзина, с роковой необходимостью: «Суд божий гремел над державным преступником». Самозванец явился не случайно. «Чем, кроме действия непостижимой судьбы, кроме воли провидения, — писал Карамзин, — можем изъяснить не только успех, но и самую мысль такого предприятия».

Пушкин также заставляет Бориса Годунова расплачиваться за кровавые злодеяния. Но судьей его в пьесе выступают не небесные силы, а прежде всего народ; который не допускает, чтобы во главе государства стоял правитель-преступник. Все попытки Бориса склонить на свою сторону народную массу многочисленными шедротами ни к чему не приводят. Отсюда тоска и печаль Бориса, он предчувствует свою катастрофу. Народ в пьесе Пушкина — носитель справедливости, о его нравственные принципы разбиваются честолюбивые замыслы всякого рода политических авантюристов.

Но Пушкин идет еще дальше по пути реализма, указывая на вторую, чисто социальную причину поражения Бориса Годунова. Он видит ее в отмене царем Юрьева дня, вследствие чего тот восстал против себя как боярскую знать, так и крестьянство. Немезида, осудившая Бориса Годунова, выступает у Пушкина не как мистическая сила, а как мнение народное. Развитие истории направляет в трагедии не рок, а борьба социальных сил при определяющей роли народных масс. Народ избрал, а потом осудил царя Бориса, узнав о его преступлении. Он поддержал, потом отверг Самозванца, ознаменовавшего свое воцарение истреблением рода Годуновых. Народное безмолвие в финале пьесы — выражение высоких моральных требований народа к правителю, осуждение им преступников и троне.

Принципы критического реализма наиболее отчетливо обнаружались впервые в «Евгении Онегине». Будучи связан с европейской романтической и реалистической традицией, роман подготовлен также романтическим этапом творчества самого поэта. В «Кавказском пленнике», в «Цыганах» Пушкин нарисовал образ своего разочарованного современника. Однако принципы его разочарованности во многом оставались нераскрытыми. В «Евгении Онегине» Пушкин объясняет поведение своего героя обстоятельствами его жизни, прослеживает весь путь его развития.

Белинский назвал «Евгения Онегина» энциклопедией русской жизни. В романе представлены все слои русского общества. Исторически достоверно изображены нравы, обычаи, особенности быта столичной знати и провинциального дворянства. Пушкин знакомит с эпохой «домашним образом». Он водит читателя по театрам, балам, ресторанам, знакомит с гастрономическими вкусами и духовными интересами обитателей провинциального захолустья и салоном аристократии, описывает систему воспитания столичной девицы и провинциальной барышни, рисует облик многих городов, дает яркие картины русской природы и т. д. и т. п. Универсальность пушкинского реализма раскрывается в «Евгении Онегине» в полной мере.

Но новаторство Пушкина не только в этом. Герой его романа Онегин соотнесен с важнейшими событиями времени. Романисты XVIII века (Филдинг, Смоллетт, Чулков и др.) ограничивались преимущественно изображением любовной проблематики, были бытописателями. Пушкин соединил проблемы частной жизни с вопросами большого политического плана. В его произведении (в исключенной X главе) речь идет о тайных декабристских организациях, характеризуется состояние философской, литературной жизни в Западной Европе. По существу, Пушкин создал роман нового типа, синтезирующего достижения бытового реализма с завоеваниями революционно-романтической поэмы («Паломничество Чайльда Гарольда») с ее тяготением к воспроизведению явлений эпохального значения.

Пушкин изображает человека в связи не только со средой, но со всей современной ему эпохой, с типическими обстоятельствами времени. Причем он конкретно исторически исследует его чувства, мысли, характер

идейных исканий. Историзм мышления обуславливает реалистичность творчества поэта. Беллинский писал: «В «Онегине» мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения «Евгений Онегин» есть поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица»¹.

В сложных исторических связях показан Онегин. С детства впитавший в себя дух вечной праздности, он вместе с тем связан с оппозиционным движением эпохи. У него «резкий, охлажденный ум», сближающий его с самим Пушкиным. Своей образованностью, свободолюбием Онегин на голову возвышается над своими помещиками-соседями. Он заменил «легким оброком» «ярем барщины старинной», и «раб судьбу благословил».

Необычен в дворянской среде Ленский, привезший «из Германии туманной» «вольнолюбивые мечты». Чужой, одинокой в своей семье чувствует себя Татьяна, образованная на романах Ричардсона и Руссо, впитавшая в себя с детских лет достижения народной культуры. Пушкин не скрывает своего отрицательного отношения к изжившей себя дворянской старине. Он раскрывает трагичность человека в условиях того времени. Беллинский писал, что Татьяна и Ленский — эти «чуждые, прекрасные человеческие образы, благороднейшие натуры» гибнут жертвою окружающей их «ужасной действительности». «Евгений Онегин» характеризуется критиком как «поэма несбывающихся надежд, недостигающих стремлений»².

Однако Пушкин никогда не впадает в отчаяние. Его всеобъемлемость не только в изображении течения, потока жизни, но и в отсутствии в его творчестве одного настроения. «Грусть у него, — пишет Белинский, — сменяется шуткою, эпиграммою, тяжелая скорбь неожиданно разрешается освежающим душу юмором. Его нельзя назвать ни поэтом грусти, ни поэтом веселия, ни трагиком, ни комиком исключительно: он все...»³.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 432.

² Там же, т. IV, с. 425.

³ Там же, т. V, с. 557.

Пушкин сложен, многоцветен, как сама жизнь. Раскрывая отрицательное воздействие среды на людей, автор «Евгения Онегина» сохраняет вместе с тем веру в человека, в его разум, моральные качества. Его героям свойственно высокое человеческое достоинство. Увидев в Онегине развратителя «младого сердца», Ленский, как типичный романтик-максималист, вызывает своего друга к барьеру. Нравственную чистоту, естественность проявляет Татьяна и в письме к Онегину, и в ответе на его запоздалые признания. Ленский и Татьяна руководствуются в своем поведении нравственным человеческим законом, велениями души и сердца. Более сложен в данном плане Онегин. В сцене дуэли с Ленским он оказался рабом дворянской чести, дворянское перевесило в нем человеческое, и поединок из-за ничтожной причины привел к трагическому исходу.

«Евгений Онегин» отличается большим драматизмом. «У Пушкина, — писал Белинский, — диссонанс и драма всегда внутри, а снаружи все спокойно, как будто ничего не случилось...»¹. Конфликты романа захватывают различные сферы жизни. Противостоят друг другу люди старых убеждений и молодое поколение, сталкиваются личность и общество. У Пушкина все в динамике и борьбе. Действительность и человек берутся в различных измерениях и сложных взаимоотношениях. Во всем этом виден также реализм писателя.

Новаторство «Евгения Онегина» во многом определяют многочисленные лирические отступления. В произведении постоянно слышится голос самого Пушкина, его размышления над различными вопросами жизни, его комментарий к поведению героев. «Евгений Онегин» — первый образец жанра свободного романа, вмещающего в себя как объективные картины действительности, так и «горестные заметы сердца» и «холодные наблюдения ума» автора. В афористической форме Пушкин обобщает опыт поколений и своей собственной жизни.

В «Евгении Онегине» отразилось как объективное движение истории, так и развитие самого Пушкина. Это роман о жизни и о сложных ее переплетениях.

Пушкин явился также родоначальником русского реалистического романа. В 1836 году он завершает

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1954, т. V, с. 558.

«Капитанскую дочку». Созданию ее предшествовала работа над «Историей Пугачева», в которой раскрывается неизбежность восстания яицких казаков: «Все предвещало новый мятеж, — недоставало предводителя». «Выбор их (мятежников. — Н. Г.) пал на Пугачева. Им не трудно было его уговорить».

Пушкин не скрывает кровавых эксцессов народной революции, приводит факты жестокой расправы восставших со своими угнетателями. Но эта жестокость, по Пушкину, лишь ответная мера на политику самодержавия, стремившегося кровавыми мерами задуть революционные выступления народных масс. В «Замечаниях о бунте» Пушкин так пишет о свирепости карателей: «Казни, произведенные в Башкирии генералом князем Урусовым, невероятны. Около 130 человек были умерщвлены посреди всевозможных мучений! Остальных человек до тысячи (пишет Рачков) прострелили, отрезав носы и уши. Многие из сих прощенных должны были быть живы во время Пугачевского бунта».

В «Капитанской дочке» Пушкин сосредоточивает внимание прежде всего на изощренной жестокости правящих властей. Наиболее ярка в этом плане сцена с изуверческим башкирцем, которого по приказанию Ивана Кузьмича собираются пытать.

Напротив, Пугачев и его соратники изображены в целом людьми гуманными и великодушными. Даже Хлопуша проявляет милосердие, высказываясь против предложения о казни Гринева: «Полно, Наумыч, — сказал он ему. — Тебе бы все душить да резать... Разве мало крови на твоей совести...»

Конечно, и пугачевцы прибегают к кровавым мерам, но только тогда, когда сталкиваются с открытым сопротивлением своих противников. В Белогорской крепости они казнили Ивана Кузьмича и Ивана Игнатьевича за их нежелание присягнуть Пугачеву. Никких издевательств над побежденным врагом Пугачев не позволяет. Он рисуется Пушкиным как правитель подлинно народный. Его встречают колокольным звоном, солдаты переходят на его сторону. Пугачев выступает в романе выразителем народных представлений о добре и справедливости. Он решительно защищает Машу Миронову от посягательств Швабрина. «Кто из моих людей смеет обижать сироту? — закричал он. — Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдет».

История раскрывается в «Капитанской дочке» как процесс, определяемый борьбой конкретных общественных сил. В этом существенный показатель реалистичности мышления Пушкина. Общественная позиция автора романа отличается сложностью. Его симпатии на стороне тех, кто проявляет в борьбе чувство человечности. Поэтому одни и те же герои в различных ситуациях вызывают различное с его стороны отношение. Например, добрейший Иван Кузьмич явно лишен авторского сочувствия, когда приказывает подвергнуть экзекуции изувеченного башкирца. Но тот же Иван Кузьмич встречает одобрение Пушкина, когда отказывается повиноваться Пугачеву. Пушкин очень ценит соблюдение дворянином кодекса дворянской чести и долга. Поэтому Швабрин, действующий исключительно в личных, корыстных целях, изображен им в явно отрицательном плане.

Отношения Гринёва с Пугачевым строятся по линии взаимного притяжения и известного отталкивания. Их влекут друг к другу проявления гуманности. Пугачев помнит доброту и отвечает на нее тем же, завоевывая безусловное расположение Гринёва. Но как потомственный дворянин Гринёв не сочувствует бунту, который сопровождался значительным истреблением дворянства. Он говорит Пугачеву: «Бог видит, что жизнь мою рад бы я заплатить тебе за то, что ты для меня сделал. Только не требуй того, что противно моей чести и христианской совести...»

В «Капитанской дочке», как и в «Борисе Годунове», Пушкин снова выдвигает идею всеобщего нравственного закона, которым обязаны руководствоваться люди в решении общественных вопросов. Нарушение его ведет к жестокости, к бессмысленному кровопролитию. Пушкин считает лишь те общественные перемены прочными, которые связаны с просвещением народа, с распространением гуманности, добра, справедливости, с понятием чести и человеческого достоинства. Гринёв и Пугачев находят общий язык всегда, когда они выступают выразителями общечеловеческой, в основе своей народной морали. Они расходятся тогда, когда человеческое заглушается в них голосом социальных, классовых страстей.

Важным этапом в истории русского реализма XIX века является роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего

времени». В нем нет той широты, энциклопедичности в изображении жизни, какая перед нами в «Евгении Онегине». Основное внимание Лермонтов уделяет не анализу социальных отношений, его интересует «история души» своего современника, человека, живущего в условиях «безвременья», господства общественно-политической реакции, наступившей после подавления восстания декабристов. Печорин наделен аналитическим умом, большой энергией, волей, но он не может найти разумного применения своим недюжинным силам и способностям. Это фигура глубоко трагическая.

Герой романа находится в резком разладе с окружающим его обществом, он разочарован в жизни. Причем его разочарованность касается явлений как социального, так и морального плана. Печорин — аристократ по воспитанию, привычкам. Он вырос в аристократической среде, и ее пороки распространяет на всю современную ему действительность, приходя к крайне pessimistическим выводам. Ничто в мире его не веселит — ни социальные институты, ни состояние нравов. На собственном жизненном опыте он разуверился в общечеловеческих нравственных ценностях. У него нет близкого человека, которому он мог бы до конца раскрыться в своих мыслях и чувствах. С Вернером его сближает лишь безграничный скептицизм, равнодушие ко всему, «кроме самих себя». Печорин не способен к дружбе, так как убежден, что «из двух друзей всегда один раб другого». Он иронически относится к романтической любви, «когда умирают, произнося имя своей любезной». Веру, по ее словам, он «любил... как собственность». «Из жизненной бури, — признается Печорин, — я вынес только несколько идей — и ни одного чувства. Я давно живу не сердцем, а головою».

Печорин сформировался как личность в тех кругах дворянской интеллигенции, где было в моде осмеивать все романтическое, все искренние проявления бескорыстной человечности. И это наложило отпечаток на его развитие, искалечило его морально, убило в нем все благородные порывы. «Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собою и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца; они там и умерли... Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил...» Печорин принципиальный антиромантик, особенно беспощаден он к

тем людям, которые «важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания». Отсюда его презрительно ироническое отношение к Грушницкому, стремление к разрушению его планов и надежд.

Разъедающий сознание скепсис, безыдеальность — источник трагических переживаний Печорина. Он глубоко несчастен, замкнут в себе, страдает от одиночества. В нем есть черты, сближающие его с Демоном, — универсальный критицизм, отсутствие идеала, индивидуализм. Но Печорин изображен по законам реалистического искусства. В нем нет романтической условности. В романе названы реально-исторические обстоятельства, способствовавшие формированию его характера, его настроений и убеждений.

Печорин — порождение переходного времени, когда во многом дискредитировали себя романтические взгляды на действительность и только еще начался процесс выработки реалистического миропонимания. Он представляет то поколение дворянской молодежи, которое, трагически восприняв неудачу восстания декабристов, утратило веру в будущее, в возможность общественно-полезной деятельности. Безнадежный скептицизм Печорина находит свое объяснение при соотнесении героя с эпохой в целом.

Герой Лермонтова живет без цели, его томит скука, а между тем у него «ненасытное сердце», «беспокойное воображение», он жаждет все новых и новых впечатлений, энергия его ищет выхода. Многого Печорин ждал от перевода на Кавказ, от участия в боевых действиях, но вскоре привык к опасностям, к свисту пуль. Не принесла ему душевного обновления и любовь черкешенки Бэлы. Его беспокойная, духовно богатая натура не смогла удовлетвориться перспективой тихой семейной жизни с Мери Лиговской. «Нет! я бы не ужился с этой долей. Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце».

Печорин искренне радуется, когда оказывается в опасных ситуациях, его привлекает все, что волнует кровь, дает пищу уму. На необычайно жестких условиях он дерется на дуэли с Грушницким. Рискуя жизнью, обезоруживает пьяного казака, убийцу Вулича. Печорин призна-

ется, что «любит врагов». «Быть всегда на страже, ловить каждый взгляд, значенне каждого слова, угадывать намерення, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов, — вот что я называю жизнью», — говорит он. У Печорина душа борца, не признающего власти обстоятельств, борющегося даже тогда, когда нет надежды на успех. Он из числа тех, кто испытывает «истинное наслаждение» от «всякой борьбы» с людьми и судьбою. Каждый человек, по его мнению, отвечает за свои действия, поступки, обязан руководствоваться в жизни свободной волей, а не подчиняться предопределению. Характерно, что во всех неудачах он винит прежде всего самого себя. «Зачем я жил? Для какой цели я родился? А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни». Печорин недооценивает удушающих условий российской действительности, обрекавших на бездействие передовые силы общества.

«Герой нашего времени» — психологический роман, в центре которого «история души человеческой». Душевая жизнь Печорина рассмотрена с различных точек зрения, раскрыта во всех своих противоречиях, в острейших коллизиях. Отсюда психологический драматизм — важнейшая черта произведения. В «Журнале Печорина» Лермонтов исследует самый процесс возникновения и развития чувства героя, явившись предшественником такого великого психолога, как Л. Толстой. Композиция романа всецело подчинена задаче раскрытия и объяснения внутреннего мира Печорина. В каждой из новелл выступает какая-то грань его сложной, противоречивой натуры, причем увиденная часто со стороны. Лермонтову нужно было закончить произведение исповедью Печорина, максимально прояснить особенности его характера, раскрыть жизненные истоки трагических настроений своего героя.

Структура образа Печорина содержит много романтического (одиночество, страдание, разочарованность, индивидуализм и т. п.), но изображенного исторически конкретно, в социальной обусловленности. Движение ав-

тора к реализму выразилось также в стремлении писателя противопоставить своему разочарованному герою положительного человека из народа. Однако процесс утверждения Лермонтова на реалистических позициях остался незавершенным. Реальная действительность не давала ему материала для введения в творчество героя-буинтара, изображенного столь же конкретно, как Максим Максимыч, но превосходящего его более высоким уровнем гражданского сознания, сочетающего любовь к родине с критическим отношением к самодержавно-крепостническому строю.

Дальнейшее развитие реализма в русской литературе связано прежде всего с именем Н. В. Гоголя¹. Вершина его реалистического творчества — «Мертвые души». Сам Гоголь рассматривал свою поэму как качественно новый этап в своей творческой биографии. В произведениях 30-х годов («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Ревизор» и другие) Гоголь изображает исключительно отрицательные явления общества. Русская действительность предстает в них в своей мертвенности, неподвижности. Жизнь обитателей провинциального захолустья рисуется Гоголем лишённой разумного начала. В ней нет никакого движения. Конфликты, возникающие в помещичьей и чиновничьей среде, носят комический характер, они не затрагивают серьезных противоречий времени.

Гоголь с тревогой наблюдал за тем, как под «корую земли» исчезает в современном обществе все подлинно человеческое, как мельчает, опошляется человек. Видя в искусстве активную силу социального развития, Гоголь не представляет себе творчества, не озаренного светом высокого эстетического идеала. Он противопоставляет существованию «небокопителей» жизнь яркую, духовно богатую. Но непосредственное утверждение прекрасного осуществлялось в его раннем творчестве путем изображения лишь светлых сторон народной жизни. В «Вечерах...» народ — носитель идей добра, справедливости предстает только как «племя покоее и пляшущее» (Пушкин), а не в каждодневных трудах и заботах. В «Миргороде» автор по контрасту с пошлой бездуховностью создает героический мир казацкой вольности, нарисованный исключительно яркими красками.

¹ См. работы: Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. М., 1954, с. 529—554; Машинский С. И. Художественный мир Гоголя. М., 1979; Карташова И. В. Гоголь и романтизм. Калинин, 1975.

Ранний Гоголь разностилен. Отрицательные персонажи у него, как правило, исторически и социально конкретны, а положительные романтически возвышенны.

Приступая к написанию «Мертвых душ», Гоголь стремится создать качественно новое произведение, реалистическое в воплощении как прекрасного, так и безобразного. В ноябре 1836 года Гоголь пишет М. П. Погодину: «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь и которую долго обдумывал... не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная, в несколько томов, названная ей «Мертвые души»... Если бог поможет выполнить мне мою поэму так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в нем».

Гоголь в 40-е годы относится критически к русской литературе романтического периода. Он видит ее недостаток в том, что она не дала верной картины русской действительности. Романтики, по его мнению, часто неслись «выше общества», а если «опускались к нему, то разве затем только, чтобы хлестнуть его бичом сатиры, а не передавать его жизнь в образец потомству».

Гоголь и самого себя включает в число критикуемых им писателей. Его не удовлетворяет преимущественно обличительная направленность его прошлой литературной деятельности. Гоголь теперь ставит перед собой задачу всестороннего и исторически конкретного воспроизведения жизни в ее объективном движении к идеалу. Он совсем не против обличения, но только в том случае, когда оно выступает в сочетании с изображением прекрасного.

Задумав грандиозную поэму, Гоголь придает наибольшее значение именно утверждающей стороне художественного творчества. Поэтому первый том ее, где выведены образы пошлых людей, должен, по его замыслу, занять небольшое место в общей структуре произведения. По отношению ко всему содержанию «Мертвых душ» он напоминает Гоголю «крыльцо ко дворцу, который задуман строиться в колоссальных размерах». Гоголь стремится построить колоссальное здание «Мертвых душ» на реалистической основе. Главная его забота о том, чтобы положительные персонажи поэмы были так же жизненно полнокровны, как и отрицательные. В этом писатель видит залог их эстетического, воспитательного воздействия. Живя в Италии, Гоголь направляет письма друзьям в Россию с настойчивой просьбой посылать ему материал о хороших русских людях. Ему

хочется, чтобы положительные герои, которые должны занять главное место в «Мертвых душах», были художественно убедительны. «Вот почему, — пишет Гоголь А. О. Смирновой 22 февраля 1847 года, — я с такою жадностью прошу, ищу сведений, которые мне почти никто не хочет или ленится доставлять. Не будут живы мои образы, если я не сострою их из нашего материала, из нашей земли, так что всяк почувствует, что это из его же тела взято. Тогда только он проснется и тогда только может сделаться другим человеком».

Гоголь думает о пересоздании современного общества средствами морального воздействия. Отсюда стремление писателя ввести в свое творчество образы нравственно прекрасных людей, могущих стать примером для других. Однако жизнь не давала Гоголю необходимых фактов для воплощения его замысла. Крепостническая действительность была богата лишь собакевичами да плюшкиными. Перед Гоголем возникли большие трудности в реализации задуманного плана. Он не был удовлетворен результатами своего труда. Второй том был Гоголем сожжен. По этому поводу писатель говорил: «Бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого. Последнее обстоятельство было мало и слабо развито во втором томе «Мертвых душ», а оно должно было быть едва ли не главное; а потому он и сожжен».

Гоголь не ограничивал свою задачу созданием галереи помещиков-«небокопителей». Он стремился раскрыть положительные черты русского народа, в частности, возвелчить «в торжественном гимне незаметного труженика», выставить в самом привлекательном свете его «прекрасную бедность», чтобы она засияла, «как святыня». В поэме есть не только дядя Митяй и дядя Мненья, не только Селифан и Петрушка, искалеченные крепостническим строем, но и крестьяне-бунтари (Абакум Фыров), народные умельцы — плотник Степан Пробка, сапожник Максим Телятников, каретник Михеев. Именно такие люди, по мнению писателя, воплощают творческий потенциал русской нации. Но они лишь упоминаются автором. Их жизнь не получила отражения в сюжете произведения.

Гоголь задумал «Мертвые души» как огромную эпическую поэму, ставящую на разрешение вопросы, имеющие общенациональное значение. Обличая крепостни-

чество, он борется своим творчеством за моральное обновление родины, которая рисуется его воображению как необгонимая птица-тройка, оставляющая за собой в стремительном беге другие народы. Реализм Гоголя непродуманный, романтически окрыленный. В «Мертвых душах» отчетливо звучит авторский голос, его «живая душа» (Белинский), что придает повествованию яркую эмоциональную окрашенность.

Природа гоголевского лиризма связана непосредственно с верой в прекрасную будущность отечества, которая питает его мощный обличительный пафос и убежденность в возможность преодоления зла. Гоголь отделяет себя от «квасных патриотов», поэтизовавших отсталые формы русской жизни. «После их похвал... — замечает писатель, — только плюнешь на Россию». Лиризм рассматривается Гоголем как главное средство воспитательного воздействия, способное проникнуть в глубины человеческого сознания, очистить душу от моральной скверны. «Нынешнее время, — писал Гоголь, — есть именно поприще лирического поэта. Сатирой ничего не возьмешь, простой картиной действительности, оглянутой взглядом современного светского человека, никого не разбудишь: богатырски задремал нынешний век».

Гоголь — глава «натуральной школы» в русской литературе, к которой примыкали молодой Достоевский, Тургенев, Григорович, Панаев и другие. Он дал ей направление — стремление к обличению социальных пороков, внимание к судьбе «маленького человека», задавленного обстоятельствами жизни. Теоретически обобщив творческие достижения Гоголя и его последователей, Белинский создал теорию критического реализма, послужившую мощным стимулом развития реалистического искусства в России.

Продолжением пушкинских и гоголевских традиций явилось творчество И. С. Тургенева. Тургенев приобрел популярность после выхода в свет «Записок охотника». Обличение крепостнического уклада («Два помещика», «Бурмистр», «Льгон» и др.) сочетались в сборнике с изображением высоких моральных качеств, поэтичности простого русского крестьянина (Калиныч, Касьян с Красивой Мечы и другие). Это было ново. Однако Тургенев, как и Пушкин, — поэт человеческой жизни во всех ее проявлениях и аспектах.

Огромны достижения Тургенева в жанре романа («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь»). В этой области его реализм приобрел новые черты. Тургенев-романист сосредоточивает внимание на историческом процессе. Но противоречия времени раскрываются в его творчестве главным образом в идеологическом, моральном преломлении. Главные герои Тургенева (Рудин, Лаврецкий, Базаров, Литвинов, Нежданов) — представители культурного слоя России, личности незаурядные, озабоченные судьбами родины. В них высоко развито чувство общественного долга, стремление принести как можно больше пользы своему народу. Они обычно сталкиваются с людьми ретроградных или либеральных убеждений, прикрывающих разговорам о народном благе свою эгоистическую сущность.

Тургеневу привлекла фигура общественного деятеля. Его герои соотносятся с идейными исканиями современной им эпохи. Действительность изображается Тургеневым в движении, в конкретных, исторически ей присущих формах, что позволяет писателю создавать типические характеры, действующие в типических обстоятельствах. Но Тургенев рисует Рудина, Базарова и других не только в идеологических спорах со своими противниками. Он «проверяет» истинность их взглядов: «крепость» их натуры любовью, отношением к искусству, к природе. Лишь те принципы жизни признаются Тургеневым правильными, которые соответствуют общечеловеческим требованиям.

Реализм Тургенева выразился наиболее ярко в романе «Отцы и дети». Произведение отличает острая конфликтность. В нем переплетаются судьбы людей самых различных воззрений, различного положения в жизни. Дворянские круги представлены братьями Кирсановыми, Одинцовой, разночинная интеллигенция — Базаровым.

В образе Базарова Тургенев воплотил черты революционера, противопоставленного всякого рода либеральным говорунам типа Аркадия Кирсанова или «ниспровергателям основ» (Ситников, Кукшина), примазавшимся к демократическому движению. Базаров ненавидит праздность, сибаритство, всякие проявления барства. Он считает недостаточным ограничиваться обличением общественных пороков. Отвечая Павлу Петровичу Кирсанову, Базаров заявляет: «А потом мы догадались, что болтать, все только болтать о наших чувствах не стоит труда».

«что и умники наши, так называемые передовые люди и обличители, никуда не годятся». С точки зрения Базарова, борьба за демократизацию жизни, за духовные свободы — задача второго плана, главное — избавить народ от нищеты, просветить его, поднять культуру земледельца и т. д.

Нигилизм Базарова всеобъемлющ. По его убеждению, «в современном нашем быту, в семейном или общественном» нет ни одного постановления, «которое бы не вызывало полного и беспощадного отрицания». Базаров отнюдь не идеализирует и народ, находящийся в плену домостроевских нравов. Полное обновление жизни Базаров считает основной задачей современности. Разъясняя П. П. Кирсанову, обвиняющему нигилистов в страсти к ниспровергательству («Вы все отрицаете, или, выражаясь точнее, все разрушаете... Да ведь надобно же и строить»), Базаров говорит: «Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить».

Базаров убежден, что он и его единомышленники действуют, исходя из народных интересов. В споре с П. П. Кирсановым он заявляет: «Вы порицаете мое направление, а кто вам сказал, что оно во мне случайно, что оно не вызвано тем самым народным духом, во имя которого вы так ратуете».

Критицизм Базарова зиждется на утилитарно-демократической основе. Он не принимает ничего, в чем не видит непосредственной практической пользы. Поэтому для него «порядочный химик в двадцать раз полезнее поэта», а природа не храм, а мастерская. Всякое увлечение искусством, любовью презрительно квалифицируется им как «романтизм».

Сочувствуя демократизму Базарова, разделяя его основные идеи в споре с П. П. Кирсановым, Тургенев не поддерживает его равнодушия к красоте, заставляет его увлечься Одинцовой, подчеркнув тем самым несостоятельность его нигилистического отношения к духовным ценностям человеческой жизни.

Будучи материалистом, Базаров часто излишне прямолинейно сводит духовные явления к физиологическим процессам. Для него нет ничего необъяснимого в духовной сфере человека.

Служению практическим целям Базаров подчинил всю свою жизнь. Он не терпит никакого фразерства («О друг мой, Аркадий Николаевич! об одном прошу тебя: не говори красиво»). В стремлении к красивости

ему видится что-то старомодное; не соответствующее положительному духу времени, когда от людей требуются не красивые слова, а практическая работа по ликвидации вековой отсталости России. Базаров намеренно подавляет в себе всякие естественные человеческие порывы, даже в разговорах с отцом и матерью, но «романтическое» ему совсем не чуждо. Сухо прощаясь с Аркадием, Базаров так отвечает на упреки друга: «Есть, Аркадий, есть у меня другие слова, только я их не выскажу, потому что это романтизм, — это значит: распрощаться». Базаровский утилитаризм ведет к обеднению личности, становится причиной односторонности, сухости героя, что противоречит эстетическому идеалу писателя.

Тургенев в борьбе со злом уповает не только на социальные преобразования, он верит в могущество морального воздействия. Не могут, по его мнению, пройти бесследно примеры высокой человечности. Глубоко потрясают Тургенева и вместе с ним читателя старики Базаровы: «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всеильна? О нет!»

Реализм Тургенева проявляется не только в изображении общественных противоречий эпохи, столкновений «отцов» и «детей». Он заключается также в раскрытии нравственных законов, управляющих миром, в утверждении огромной социальной ценности любви, искусства и т. п.

С прославлением нравственного величия человека, его духовной красотой связан лиризм Тургенева, характернейшая черта его стиля. Тургенев — один из наиболее лиричных писателей XIX века. К своим героям он относится с горячей заинтересованностью. Их печали, радости и страдания являются как бы его собственными. Частица самого Тургенева живет и в демократизме Базарова, и в мягкости, поэтичности Н. П. Кирсанова, и в безмерной скорби родителей Базарова.

Тургенев соотносит человека не только с обществом, но и с природой, с мирозданием в целом. В результате психология героев Тургенева — взаимодействие многих слагаемых как социального, так и естественного ряда. Базаров как борец-демократ чувствует себя одиноким, он оторван от народа. Его попытки найти контакт с крестьянами кончаются неудачно: «Увы! презрительно пожимавший плечом, умевший говорить с мужиками База-

ров (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем), этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что в их глазах был чем-то вроде шута горохового». Отсюда горечь признания: «Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужней? Сапожник нужен, портной нужен, мясник...» Базаров иногда ненавидит мужика, для которого он «должен из кожи лезть и который ...даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?»

Но трагические размышления Базарова имеют и другое основание. Обладая колоссальной силой воли, Базаров тем не менее чувствует себя беспомощным в борьбе с болезнью: «Со мной кончено. Попал под колесо. И выходит, что нечего было думать о будущем. Старая шутка смерть, а каждому внове»...; «И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! А теперь вот задача гиганта — как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет».

Основной оппонент Базарова в романе — П. П. Кирсанов. В нем высоко развито чувство собственного достоинства. Он превыше всего ставит принцип аристократизма, понимаемый им узкоэгоистически (как забота о себе самом, о комфорте): «Личность, милостивый государь, вот главное», — говорит он Базарову. П. П. Кирсанов любит поиграть в либерализм, в великодушные: «Он всякому рад помочь и, между прочим, всегда вступает за крестьян; правда, говоря с ними, он морщится и нюхает одеколон». За границей Павел Петрович слывет славянофилом, но ничего русского не читает, а о его народолюбии свидетельствует лишь серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя, находящаяся на его письменном столе. П. П. Кирсанов для Тургенева — духовный мертвец. Однако Павел Петрович способен и на сильные увлечения. Ради любви к княгине Р. он пожертвовал блестящей карьерой. Человеческое может перевешивать в нем сословно-аристократическое. Эта тенденция особенно усилилась в П. П. Кирсанове тогда, когда он почувствовал горечь одинокой жизни. Преодолев свой снобизм, он сам настаивает теперь на женитьбе брата на Фенечке.

Реализм Тургенева сложен. В нем налицо историческая конкретность конфликта, отражение реального движения жизни, правдивость деталей (показателен образ русской деревни: избы с «разметанными крышами»,

«нхсудалые... словно обглоданные коровы», «обтерханые, на плохих клячонках» мужики и т. п.), «вечные вопросы» бытия — любви, старости, смерти, — объективность изображения и тенденциозность, проникающий душу лиризм.

Много нового внесли в реалистическое искусство писатели-демократы (Н. А. Некрасов, Н. Г. Чернышевский, М. Е. Салтыков-Щедрин и другие). Их реализм получил название социологического¹. Творчество реалистов-социологов не однородно, в нем множество оттенков. Общее в нем — отрицание существующего крепостнического строя, показ его исторической обреченности. Отсюда резкость социального критицизма, глубина художественного исследования действительности.

Особое место в социологическом реализме занимает «Что делать?» Н. Г. Чернышевского. Свообразие произведения — в пропаганде социалистического идеала, новых взглядов на любовь, брак, в пропаганде пути к переустройству общества. Роман захватывает прежде всего поэтичностью самой идеи, лежащей в его основе и воплощенной в поведении новых людей (Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны, Рахметова). Чернышевский не только раскрывает противоречия современной ему действительности, но и предлагает широкую программу преобразования жизни и человеческого сознания. Наибольшее значение писатель придает труду как средству формирования нового человека и создания новых общественных отношений.

Героиня «Что делать?» организует артель на социалистических началах. В мастерской Веры Павловны девушки проходят школу не только трудового, но и нравственного воспитания. В них формируется чувство коллективизма, товарищеской солидарности.

Чернышевский настойчиво отмечал обыкновенность новых людей. Они такие же, как и все, но они, безусловно, необыкновенны по своему внутреннему, духовному миру, по своим убеждениям, нравственным понятиям. А Рахметов для Чернышевского — «цвет лучших людей», «соль соли земли»; «мало их, но ими расцветает жизнь всех; без них она заглохла бы, прокисла бы».

¹ См. об этом: Ждановский Н., Шаталов С. Просветительские тенденции в реализме (Н. Г. Чернышевский и писатели-демократы 60-х годов). — В сб.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1973, т. 2, кн. 1,

Реализм «Что делать?» имеет черты, сближающие его с романтизмом. Пытаясь представить себе сущность социалистического будущего, Чернышевский начинает мыслить типично романтически. Недаром «хрустальный дворец» как символ «мира иного» является Вере Павловне в сновидении. Но вместе с тем Чернышевский стремится преодолеть романтическую мечтательность. Борьбу за воплощение социалистического идеала он ведет с опорой на реальную действительность. Его социалистически мыслящие герои заняты преобразованием общества, подготавливая почву для перехода к социализму (мастерская Веры Павловны). Ростки будущего у Чернышевского появляются в настоящем. В этом — своеобразие его исторического мышления, не снимающее, однако, его утопического характера.

Подготовка социалистического будущего ведется в романе также в сфере нравственности — пропаганде любви, брака. Чернышевский не мыслил себе победы социализма без коренной ломки неравных взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Отсюда такое большое внимание к этому вопросу. Семейные конфликты, с точки зрения Чернышевского, возникают лишь вследствие неразумной организации жизни.

Герои Чернышевского — это герои действия. Они имеют ясную цель. Отречение бесчеловечных форм общественной жизни дополняется у них борьбой за утверждение социалистического идеала. Чернышевский ставит вопрос о необходимости подготовки профессиональных революционеров, вводя в произведение образ Рахметова. Мнимое самоубийство Лопухова — средство маскировки его перехода на нелегальное положение.

В «Что делать?» запечатлена реальная динамика общественного процесса, что делает произведение подлинно реалистическим. Действие романа разворачивается во второй половине 50-х годов, когда в России поднималась новая волна революционно-освободительного движения и освободительные идеи проникают в русское общество. Чернышевский запечатлел кризис крепостнической идеологии, бунт против нее передовой разночинной интеллигенции.

Старый мир представлен образами Марин Алексеевны Розальской, ее мужа, Сторешникова, его матери, его друга Соловцова и в известной степени Сержа и Жюли. Все эти люди руководствуются в своем поведении прежде всего корыстными интересами. Им, по существу, не-

ведомы подлинно человеческие чувства. Их антагонисты (Вера Павловна, Лопухов, Кирсанов) защищают право человека на свободную, трудовую жизнь, на счастье.

Особенно замечательно отношение героев Чернышевского к женщине, борьба за ее полное раскрепощение, которое не мыслится без ее участия в активной общественной, трудовой деятельности. «Новые обыкновенные люди» в романе Чернышевского самоотверженно служат науке, просвещению, связывая с их успехами прогресс русского общества. Особенно выделяется в этом плане образ Рахметова, богатого дворянина, порвавшего со своей средой и посвятившего себя служению народу.

Новое содержание «Что делать?» нашло выражение в его художественной структуре. Оно не могло полностью раскрыться в традиционном любовном конфликте. Лишь в первой части повествование развивается по схеме семейно-бытового романа. В дальнейшем любовная линия сохраняется, но движется вперед отнюдь не традиционно. В обычной ситуации (жена полюбила друга своего мужа) все ведут себя совсем не обычно, сохраняют чувство дружбы, искреннего уважения. Лопухов желает Вере Павловне искреннего счастья в ее новой любви. Обращение Чернышевского к любовной теме необходимо для того, чтобы дать ей принципиально новое освещение. В традиционных обстоятельствах герои романа ведут себя совершенно по-новому, раскрывая уровень нравственного сознания, свойственный, по мысли писателя, лишь людям социалистического общества¹.

Не все аспекты деятельности «новых людей» могли получить сюжетное выражение. Чернышевский дает понять, что Лопухов и Рахметов живут не только обычной, но и скрытой, подпольной жизнью профессиональных революционеров, о характере которой можно только догадываться. Поэтому в сюжете произведения, связанном с нелегальной деятельностью положительных героев, много недосказанного, непроященного, и полное прояснение в этой области было невозможно прежде всего по соображениям цензурного порядка.

Чернышевскому не удалось вместить в сюжетную канву все богатство своих новаторских идей. Поэтому в романе очень большой удельный вес занимают внесю-

¹ О Чернышевском-писателе см. кн.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1973; Луначарский А. В. Чернышевский как писатель. — В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1963, т. 1.

жетные элементы. Особенно велико значение реплик, замечаний, оценок самого автора в связи с теми или иными событиями. Его голос постоянно звучит на страницах произведения. Чернышевский комментирует поведение своих героев, волнуется за их судьбу. Он ведет постоянный спор со своим идейным противником — «проницательным читателем», что позволяет писателю выразить свою точку зрения по целому ряду важнейших вопросов. Все это придает произведению большое своеобразие, делает сложной его жанровую структуру, в которой совмещаются элементы семейно-бытового и идеологического публицистического романа. Писатель анализирует современную ему жизнь на различных уровнях — и в состоянии пошлости, в стадии мещанского омертвления (М. А. Розальская, Сторешников, Серж и другие), и в кипении новых исторических сил, представленных самой передовой, социалистически мыслящей интеллигенцией.

Чернышевский стремился осуществить в «Что делать?» связь двух эпох — настоящего и будущего — на основе цельного реалистического миропонимания. Эту задачу он решает различными средствами. Он заставляет людей, мыслящих по-коммунистически (Лопухова, Кирсанова и других), действовать в современном ему обществе со всеми его противоречиями и конфликтами. Чернышевский изображает организованные на социалистических началах мастерские, являющиеся прообразом будущей организации труда.

Связь настоящего и будущего проявляется также в «Что делать?» в снах Веры Павловны. Они неравноценны в художественном отношении. Если в изображении прошлого и живой современности Чернышевский реалистически конкретен, то в прогнозировании будущего он невольно допускает романтическую отвлеченность. Все это вполне естественно: реальная жизнь не давала писателю возможности предугадать конкретное развитие общества. Тем не менее роман привлекал прежде всего образами «новых людей», их призывами к переустройству общественных отношений, он действовал революционизирующе на сознание читателей, поднимал их на активную борьбу за социалистический строй жизни.

Яркую страницу в социологическом реализме занимает творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина. Социалистическому идеалу Салтыков-Щедрин служил главным образом «враждебным словом отрицанья». Причем, основ-

ным оружием борьбы писателя было осмеяние социального зла. Отсюда тяготение его к сатире.

Большая часть художественного наследия Салтыкова-Щедрина — сатирические очерки («Благонамеренные речи», «Мелочи жизни», «Господа ташкентцы», «Помпадуры и помпадурши» и др.). В остросатирическом ключе писатель пишет «Историю одного города», многочисленные сказки, широко используя условные формы художественной образности. Эзоповский язык, художественная условность придают большое своеобразие творчеству Салтыкова-Щедрина, несколько, однако, не подрывая его реалистического метода. Благодаря символике, гиперболе, фантастике сатирику удается глубоко и ярко раскрыть сущность осмеиваемого явления.

Новыми гранями русский критический реализм раскрывается в творчестве Ф. М. Достоевского. В ранний период своей творческой деятельности («Бедные люди», «Неточка Незванова», «Белые иочи» и др.) писатель продолжает традиции Гоголя, рисуя трагическую судьбу «маленького человека».

Трагические мотивы не только не исчезают, но, напротив, еще более усиливаются в творчестве писателя 60—70-х годов. Достоевский видел все беды, которые принес с собой капитализм: хищничество, финансовые аферы, рост нищеты, пьянства, проституции, преступности и т. д. и т. п. Жизнь им воспринималась прежде всего в своей трагической сущности, в состоянии хаоса и разложения¹. Этим определяется острая конфликтность, напряженный драматизм романов Достоевского. Ему казалось, что любая фантастическая ситуация, подсказанная воображением, не сможет затмить фантастичности самой действительности, изобилующей событиями самого невероятного характера. Но Достоевский ищет выход из противоречий современности. В борьбе за будущее он уповает на религиозное, нравственное перевоспитание общества.

Характернейшей чертой буржуазного сознания Достоевский считал индивидуализм, заботу о собственном благополучии, поэтому развенчание индивидуалистической психологии — основное направление в творчестве писателя. Очень ярко эта тенденция выразилась в «Преступлении и наказании». Раскольников, потрясший

¹ См.: Евнин Ф. И. Реализм Достоевского. — В сб.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 411.

страданиями нищего, бесправного люда, его покорностью своей судьбе, хочет проверить, может ли он войти в категорию других, великих людей, которые не мирятся с приниженным положением и любыми средствами борются за утверждение своей сущности. Все великие личности, по его мнению, индивидуалисты, не считающиеся с существующими моральными, правовыми нормами: им все позволено. В качестве примера для подражания Раскольников избирает Наполеона и Магомета, которые на пути к возвышению совершили немало преступных дел. Тем самым Раскольников пытается теоретически оправдать убийство, доказать его правомерность.

Герой романа решает испытать самого себя: «Вошь ли я, как все, или человек?», «Тварь ли я дрожащая или право имею?». Действие в дальнейшем разворачивается как психологическая проблема. Раскольников убивает процентщицу Алену Ивановну не из-за матерпальной корысти, не из-за денег, хотя нужда в них у него велика, а в целях психологического эксперимента. Ему хочется выяснить, обладает ли он характером великого человека, способен ли он на преступление¹.

Раскольников действует как бы от имени страдающего большинства. Он протестует против «закона», т. е. существующих общественных отношений, обрекающих на страдания миллионы людей. Решимость Раскольникова осуществить свою идею усиливается после того, как он узнает людей, которым «некуда больше идти»: «Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или... Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в испуге, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить». Следовательно, «идея» возникает и укрепляется в сознании Раскольникова под воздействием факторов социального порядка, как стремление что-то сделать, чтобы облегчить страдания униженных и оскорбленных. В страстном протесте Раскольникова против зла и пассивного отношения к нему слышен голос автора романа, ищущего выход из трагического положения народа. Но Достоевский не принимает насилия как метода решения социальных вопросов. Нельзя, по его убеждению, бороться с несправедливостью средствами, противоре-

¹ См.: Кожин В. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. — В кн. Три шедевра русской классики, М., 1971, с. 127.

чашими нравственной природе человека. Совершив под давлением своей «теории» убийство старухи ростовщицы, Раскольников не выдерживает психологической нагрузки, связанной с преступлением. Все человеческое восстает в нем против кровопролития. В нем поднимается ужас и отвращение «к тому, что он сделал». Совершив преступление, Раскольников начисто отделил себя от общества. Разомкнутость с миром становится для него невыносимой и вынуждает его донести на себя полиции. Основное внимание Достоевский уделяет нравственным терзаниям своего героя, его борьбе с самим собой. Роман отличается большим психологическим драматизмом, глубоким проникновением в тайны «разорванного», противоречивого человеческого сознания.

Достоевский неоднократно отмечал, что у него особое понятие о реализме. Писатель не признавал реалистическим искусства, весь пафос которого сводился к тому, чтобы «как живую» изобразить бородавку («Бобок»). Он не считал к тому же достаточным для реалистического творчества раскрытие социальных противоречий действительности. Реализм, в его понимании, немислим без воспроизведения психологических процессов. «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой», — писал Достоевский.

Нравственная жизнь людей, их тревоги, волнения, раздумья, вызванные определенными причинами, есть для Достоевского явление также объективное, требующее исследования. Причем именно психическая сфера представляет для него наивысший интерес, ибо в ней наиболее ярко преломлялись социальные конфликты времени.

В центре внимания Достоевского — духовная, интеллектуальная жизнь, поиски путей в будущее, все трудности, связанные с переустройством общества. Писатель не обходит самых сложных проблем, напротив, они-то его больше всего и интересуют. Его герои их страстно обсуждают, выступая фанатическими приверженцами той или иной точки зрения. В изображении острых вопросов духовной жизни человечества Достоевский видел наиболее характерную черту своего творчества.

Достоевский был глубоко убежден в определяющей роли духовного начала в истории общества. Его герои (Раскольников, Мышкин, И. Карамзозов и др.) — фанатики идеи, жаждущие объяснить и решить глобальные

проблемы вска. Только в свете своих идейных устремлений они воспринимают жизнь. Познание, по мысли Достоевского, всегда пристрастно. Невозможно изобразить действительность такой, какова она есть. Она всегда отражается в сознании писателя определенными гранями в соответствии с особенностями его мировоззрения.

Достоевский не мыслил себе искусства без служения определенному идеалу.

Отвергая теорию Раскольниковца, он страстно утверждает в «Преступлении и наказании» «правду» Сони, исповедующей религиозное смирение, жертвующей собой ради других. Она решительно восстает против индивидуализма, ведущего к разобщению людей.

Реализм Достоевского синтетичен. В нем налицо элементы, воспринятые от романтического искусства (особый интерес к духовным сторонам жизни, соотнесение героя, порожденного вполне определенной социальной средой, с духовными исканиями всего человечества, эмоциональная насыщенность повествования, преувеличение роли духовных факторов в развитии истории и т. п.). Оплодотворенность достижениями романтизма поднимает реализм Достоевского на новую ступень.

Вершиной реалистического изображения действительности стало творчество Л. Н. Толстого. Огромный вклад писателя в мировую художественную культуру — результат не одной его гениальности, он также следствие его глубокой народности. Толстой в своих произведениях послереформенной поры рассматривает и изображает жизнь с позиций «стопроцентного земледельческого народа», как он сам любил говорить. Реализм Толстого проявился прежде всего в раскрытии объективных процессов развития современного ему общества, в понимании психологии различных классов, внутреннего мира людей самых различных социальных кругов¹.

Реалистическое искусство Толстого ярко проявилось в романе-эпопее «Война и мир». Положив в основу произведения «мысль народную», писатель подверг критике тех, кто равнодушен к судьбе народа, родины и живет эгоистической жизнью. Таковы завсегдатаи салона Шерер. Они думают о карьере, о приумножении

¹ О реализме Толстого см.: Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник, — Собр. соч., в 4-х т., М., 1980, т. 2.

богатства. Наиболее колоритна в данном отношении фигура князя Курагина. Все его поведение подчинено принципу материальной выгоды. В Курагине сконцентрированы типические черты придворной аристократии.

Толстой показывает эгоизм во множестве его разновидностей. В политической сфере он порождает деятелей типа Аракчеева, абсолютно равнодушных ко всякому «живому делу». Но наиболее характерное проявление эгоистичности в аристократической среде — праздность, «прожигание жизни». Под сильным влиянием этой психологии находился Пьер Безухов до своего идейного перелома. Выступая против индивидуализма, Толстой имел в виду не только прошлое, но и современную ему эпоху, в которой индивидуалистический образ мысли в связи с развитием капитализма получил широчайшее распространение.

Резко отрицательное отношение Толстого к Наполеону вызвано тем, что он воспринимается писателем как рафинированный индивидуалист, играющий судьбами народов.

Поэтому совсем не случайно, что положительные герои «Войны и мира» (Андрей Болконский, Пьер Безухов), увлекающиеся некоторое время Наполеоном, в дальнейшем преодолевают его влияние. Они осознают нищету индивидуализма. Особенно большое воздействие оказал Наполеон на Болконского. Участвуя в сражениях, он жаждет найти «свой Тулон», то есть нещет случая, который мог бы его прославить. Затем наступает отрезвление. Болконский убеждается в эфемерности погони за славой. Подлинную ценность для него приобретает обыкновенная, повседневная жизнь.

Но будучи натурой деятельной, ищущей, Андрей Болконский не в состоянии удовлетвориться радостями каждодневного бытия. Его волнуют вопросы общественные, политические, что стимулирует его гражданскую активность (проект военной реформы, сближение со Сперанским и т. п.).

Связь с народом, с революционной эпохой питает диалектический взгляд Толстого на мир. Действительность воспринимается им как вечный, нескончаемый процесс развития. Все, по мнению Толстого, находится в движении. И человек тоже. Диалектика жизни понимается писателем прежде всего как непрерывное изменение человеческого сознания под воздействием тех или иных причин. Герои Толстого динамичны, изображают-

ся во всей их сложности и противоречивости. Трудный путь развития проходит не только Андрей Болконский, но и Пьер Безухов. В финале произведения Пьер близок по своим настроениям к декабристам. Его возмущают общественные пороки. «В судах воровство, — говорит он Николаю Ростову, — в армии одна палка: шагистика, поселения — мучают народ, просвещение душат. Что молодо, честно, то губят». Пьер убежден в необходимости социальных преобразований: «Все видят, что дела идут так скверно, что нельзя так оставить, и что обязанность всех честных людей противодействовать по мере сил».

Социальные перемены Толстой связывал с пробуждением самосознания человека, со стремлением его к добру и справедливости. В содействии нравственному воспитанию человечества Толстой видел главную задачу искусства и своего собственного творчества. Положительный герой Толстого — человек, лишенный корысти, совершающий подвиг не ради славы, а в силу долга перед Родиной, воспринимаемого не только разумом, но и сердцем. Таковы капитан Тушин, Тимохин и другие. В них сильно народное начало. Они действуют совершенно естественно, без всякой позы, не осознавая своего героизма. Таковы же солдаты русской армии, спокойно, пренебрегая опасностью, «делающие свое дело». Развитое в солдатской массе чувство патриотизма и есть тот «народный дух», который стремится уловить и направить Кутузов. Толстой был убежден, что решающее слово в истории принадлежит не отдельным, пусть выдающимся военачальникам, а народу. В 1812 году он сыграл в России, по мнению писателя, главную роль в разгроме Наполеона.

«Война и мир» по своему жанру — роман-эпопея. В центре произведения события (борьба с иноземным завоеванием), имеющие решающее значение для судьбы русской нации. Но вместе с тем Толстого интересует и частная жизнь людей в ее естественном, историческом течении. История, по мысли Толстого, складывается не только и даже не столько из поступков исторических деятелей типа Наполеона, но и из действий ничем не примечательных личностей вроде Николая Ростова, Пьера, Наташи и многих, многих других. История включает в себя также искания человеческой мысли, движение человеческого сознания. Отсюда масштабность «Войны и мира», вызванная включением писателем в орбиту

художественного исследования наряду с официальными историческими событиями личной жизни множества совсем не исторических героев.

Историзм Толстого, питающий его реализм, характеризуется не только пониманием основных тенденций исторического развития, но и интересом к повседневному бытию самых обыкновенных людей, тем не менее оставляющих заметный след в историческом процессе.

Итак, критический реализм как на Западе, так и в России — искусство как критикующее, так и утверждающее. Причем высокие социальные, гуманистические ценности оно находит в самой действительности, главным образом в демократически, революционно мыслящих кругах общества. Положительные герои в творчестве реалистов — правдоискатели, люди, связанные с национально-освободительным или революционным движением (карбонарии у Стендаля, Мишель Кретьен, Низрон у Бальзака) или активно сопротивляющиеся растлевающему влиянию индивидуалистической морали (у Диккенса). Русский критический реализм создал галерею образов борцов за народные интересы (у Тургенева, Чернышевского, Некрасова и других). В этом большое своеобразие русского реалистического искусства, определившее его мировое значение.

Новым этапом в истории реализма явилось творчество А. П. Чехова. Новаторство писателя не только в том, что он выдающийся мастер малой эпической формы. Тяготение Чехова к новелле, к рассказу имело свои причины. Его как художника интересовали «мелочи жизни», вся та повседневность, которая окружает человека, влияя на его сознание. Он изображал социальную действительность в ее обычном, будничном течении. Отсюда широта его обобщений при кажущейся узости творческого диапазона.

Конфликты в произведениях Чехова, как правило, не результат противоборства героев, сталкивающихся друг с другом по тем или иным мотивам, они возникают под давлением самой жизни, отражая ее объективные противоречия¹. Например, в «Вишневом саде» нет обычной для драматургии борьбы характеров. Купец Лопухин не похож на традиционного бездушного стяжателя. Он не только не интригует против Раневской, но даже со-

¹ См.: Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова. — В кн.: Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 348 и др.

чувствует сй и становится владельцем поместья в силу исторических обстоятельств — неспособности старого дворянства успешно заниматься хозяйственными делами.

Надя Шумица («Невеста») сбегала накануне свадьбы в город не потому, что будущее готовило ей материальные лишения, душевные бури. Напротив, в перспективе у нее вполне обеспеченная, спокойная жизнь. Но Надя бунтует именно против сытости, пошлого, спокойного мещанского существования.

Чехов симпатизирует людям с беспокойством в сердце, тянущимся к свету, не поддающимся давлению окружающей их среды, тем, кто мечтает о духовно богатой жизни, о перестройке общества на началах добра и справедливости.

Чехов зло пронизывает над теми, кто видит смысл жизни в одном материальном благополучии, разоблачает пошлость во всех ее проявлениях, а также смирение и покорность перед властью обстоятельств.

Образ человека-стяжателя нарисован Чеховым в рассказе «Ионыч». В начале своей врачебной практики Дмитрий Ионыч Старцев не был лишен духовных интересов. Его угнетает монотонность, «повторяемость» семейного уклада Туркиных. Но постепенно молодого врача засасывает тряси́на мещанского благополучия, возможность жить спокойно, без волнений. Материально обогащаясь, Старцев угасает как личность.

Осуждение настроений социальной пассивности, ведущей к усилению общественно-политической реакции звучит в рассказе «Палата № 6». Герой — доктор Рагин искренне презирает всю пошлость окружающего мира, но ничего не делает для утверждения умной и честной жизни. Преклоняющийся перед учением древнеримского стоика Марка Аврелия, Рагин выработал целую систему взглядов. Главным он считает внутреннюю изоляцию от того, что делается вокруг. «Своеобразное и глубокое мышление, которое стремится к уразумению жизни, и полное презрение к глупой суете мира — вот два блага, — рассуждает Рагин, — выше которых никогда не знал человек. И вы можете обладать ими, хотя всю жизнь жил на трех решетках». Рагин устранился от руководства больницей, в которой больных избивает сторож Никита. Он дорогой ценой расплачивается за философию невмешательства в жизнь, оказываясь заключенным в палату № 6.

Оппонентом Рагина в спорах выступает Громов, на-

тура активная, не мирящаяся с произволом. Видя вокруг себя картины издевательств над человеком, впечатлительный Громов заболевает манией преследования. Ему кажется, что «насилие всего мира скопилось за его спиной и гонится за ним».

Палата № 6 предстает в произведении как символ полицейского режима, губящего все честное и доброе на земле. Рассказ убеждает каждого в необходимости борьбы с социальным злом.

Особенности реализма Чехова, направленного на изображение закономерностей действительности, определяющих судьбы людей, нашли яркое воплощение в «Вишневом саде». Пьеса весьма многозначна по своему содержанию. В ней налицо элегические мотивы, связанные с гибелью сада, красота которого приносится в жертву материальным интересам. Тем самым писатель осуждает психологию меркантилизма, которую принес с собой буржуазный строй.

Раневская и Гаев могли бы поправить свои хозяйственные дела, если бы, следуя рекомендации Лопухина, сдали усадьбу в аренду дачникам, но они не в силах сделать этот шаг. С «Вишневым садом» связаны самые поэтические воспоминания их детства. Он неотъемлемая часть их духовной жизни, без него они не мыслят своего существования. В центре внимания Чехова — построения людей, живущих в условиях большого исторического перелома. В эмоциональной сфере раскрываются не только Раневская и Гаев, но и Лопухин. Вишневый сад и для него источник переживания, частица его биографии.

В «Вишневом саде» критике подвергаются не отдельные люди, «а само сложение общественных отношений»¹. Действующие лица в нем, как правило, не удовлетворены жизнью, отмечают ее пустоту, безрадостность. Такая неудовлетворенность свойственна не только Пете Трофимову, но и Раневской, Гаеву и даже внешне преуспевающему Лопухину. Произведение проникнуто чувством страстного ожидания иной, духовно содержательной жизни. «Вся Россия — наш сад, — говорит Трофимов Ане. — Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Вот оно счастье, вот оно идет, подходит всё ближе и ближе, я уже слышу его шаги...»

¹ См.: Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова. — В кн.: Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 357.

Заключение

Литературный процесс — сложная система литературных взаимодействий, притяжений и отталкиваний. Новое рождается не в результате полного разрыва традициями прошлого, а связано чаще всего с их переоценкой и обогащением. Искусство не развивается путем революционных взрывов. Старое классическое наследие, попадая в новую идеологическую атмосферу, не утрачивает своего значения, оно содержит в себе нечто нетленное, общечеловеческое, что переходит из одной эпохи в другую. В нем всегда ощущается бремя жизни, человеческого сердца и души. Классицизм не исчез бесследно с появлением просветительского реализма, последний не прекратил своего существования с формированием романтизма, который в свою очередь сохранил силу своего воздействия в период широкой известности и славы Стендаля, Бальзака, Диккенса, Тургенева и других критических реалистов. Произведения классиков различных литературных направлений живут и в наши дни, оказывая положительное влияние на сознание, на чувства советского человека.

Если рассматривать литературный процесс с точки зрения типологической, то следует отметить, что в истории литературы и искусства в условиях досоциалистических формаций никогда не прерывались романтические и реалистические традиции, были писатели двух типов творчества, поскольку не исчезала почва, их питающая. Одновременное сосуществование романтического и реалистического типов творчества прослеживается на протяжении всех столетий, являясь закономерностью в развитии искусства. В истории, благодаря тем или иным обстоятельствам, одновременно творили писатели как объективной, так и субъективной направленности таланта, обнаруживавшие в силу этого склонность к определенным принципам изображения действительности и жанровым структурам.

Более того, нет единства также ни в одном литературном направлении — ни в классицизме, ни в романтизме, ни в реализме. Будучи близки друг другу в стилевом отношении, писатели и поэты могут быть различными в идеологическом плане.

В литературе налицо как борьба, так и преемственность, захватывающая все сферы литературного творчества, его содержательный и формальный уровни. Сохраняя стилевое единство, литературное направление может включать в себя различные в идеологическом отношении течения и в силу этого выражать интересы различных слоев общества. Классицисты, романтики, реалисты придерживаются иногда диаметрально противоположных идеологических ориентаций, что получает выражение прежде всего в конфликте, в идейном строе произведения. Наиболее глубокой связи между писателями, близкими по своим воззрениям. Притяжения здесь, как правило, идейные, а отталкивания — стилевые, обусловленные принципом изображения жизни.

Развитие искусства в целом — процесс поступательный, процесс непрерывного обогащения в связи с открытиями в сфере познания жизни, с изменениями в обществе и прежде всего с успехами революционного движения. Высшим, качественно новым этапом в истории художественной культуры явился социалистический реализм, возникший как результат осознания революционным рабочим классом своих эстетических потребностей, исторических целей и задач. Его отличает наиболее правдивое отражение действительности с позиций марксистско-ленинского мировоззрения и коммунистической партийности. Социалистические реалисты — творческие наследники лучших достижений литературы прошлого. Особенно плодотворны их связи с революционно-романтической и критико-реалистической традицией.

Реалистическое искусство характеризует большая познавательная ценность, социальный критицизм, конкретное изображение сложных явлений общественной жизни. Это хорошо видно из ленинских оценок Л. Толстого. «Толстой, — пишет В. И. Ленин, — с огромной силой и искренностью бичевал господствующие классы, с великой наглядностью разоблачал внутреннюю ложь всех тех учреждений, при помощи которых держится современное общество: церковь, суд, милитаризм, «законный» брак, буржуазную науку»¹. Но В. И. Ленин ценит Толстого не только за срывание «всех и всяческих масок» с официальной России, но и за умение «передать настроение широких масс, угнетенных современным по-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 70.

рядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования»¹.

Критический реализм, следовательно, ценим В. И. Лениным главным образом за критическое исследование общественных отношений, способствующее развитию революционного самосознания народа, помогающее понять механизм общественной жизни, ее антигуманную сущность. Это, конечно, не означает того, что В. И. Ленин не видит в творчестве критических реалистов других черт, но главное в нем все же критика крепостнического и буржуазного строя.

Революционный романтизм привлекает В. И. Ленина изображением людей героического порыва и действия, гимнами в честь «безумства храбрых», одним словом, прославлением борцов за народные интересы. Хорошо известно, как высоко ставил Владимир Ильич романтические произведения М. Горького. По свидетельству Н. К. Крупской, Песни о Соколе и Буревестнике привлекали В. И. Ленина своим настроением, и он использовал их как средство подъема революционной энергии рабочего класса, в целях этической подготовки революции.

Критический реализм и революционный романтизм выступают в эстетике В. И. Ленина как формы искусства, взаимно дополняющие друг друга. Литература была для вождя пролетариата и орудием познания жизни, и школой борьбы за социализм. В его работах получает признание как творчество критических реалистов с его духом анализа, критики крепостнического и буржуазного общества, так и революционных романтиков, формирующее героические чувства человека, его характер.

Основная заслуга критического реализма состояла в объяснении жизни, в раскрытии трагического положения народных масс. Именно так рассматривали этот вопрос Белинский и Чернышевский. Революционный романтизм развивал действенную, преобразующую сторону искусства, вводя в литературу героя-бунтаря. Обе эти тенденции, обогащенные идеями научного историзма и коммунистической партии, слились в органическом синтезе в творчестве социалистических реалистов, приобретая новое качество.

Как критика антигуманных форм жизни, так и утверждение идеала осуществляется в социалистическом

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 20.

реализме на основе целостного реалистического миропонимания. И отрицательные, и положительные герои в нем в равной мере социально и исторически конкретны. М. Горький и его последователи находят в самом буржуазном обществе реальные силы, способствующие победе социалистического строя. Социалистический реализм — это искусство, изображающее реальное движение жизни к коммунизму. «...Главное в новаторстве М. Горького, — справедливо пишет А. И. Метченко, — это открытие нового типа героя, воплотившего реальные черты русского рабочего-революционера, обретающего в борьбе за социализм глубокое чувство гражданской ответственности за все происходящее в мире, сознание «своего личного человеческого достоинства»¹. Чувства, мысли, стремления такого революционно настроенного пролетария воплощены в образах Нила («Мещане»), Павла Власова («Мать») и в ряде других персонажей. Рабочий класс в произведениях М. Горького, Д. Бедного, А. Серафимовича и других социалистических реалистов дореволюционной поры не предмет жалости и сострадания, каким он был в демократической литературе XIX века, а мощная историческая сила, строитель нового общества.

Чтобы показать активную роль революционного пролетариата, социалистические реалисты выводят своего героя из тесных рамок семьи на арену общественно-политической борьбы. Так, в романе «Мать» изображены первомайская демонстрация, сцена суда над Павлом. Конфликт в произведении носит широкий социально-политический характер, в нем преломляются основные противоречия эпохи, решаются вопросы, жизненно важные для судеб народа и нации в целом.

Искусство социалистического реализма зиждется на качественно новом историзме. Оно показывает движение к социализму не отдельных личностей, а многомиллионных масс народа. Социалистический строй в результате такого изображения предстает как закономерный итог общественного развития. Творчество социалистических реалистов, будучи коммунистически партийным, наиболее глубоко и объективно раскрывает правду жизни. «Партийность класса, которому суждено построить будущее, — пишет А. В. Луначарский, — воспитыва-

¹ Метченко А. И. *Кровное, завоеванное*, М., 1975, с. 64.

ет зоркость и бесстрашие и является единственной формой подлинной объективности»¹.

Социалистический реализм отражает глубокие изменения в сознании людей труда, их борьбу против социального угнетения за претворение в жизнь социалистических идеалов. Эти психологические и социальные процессы нашли воплощение в лучших произведениях советской литературы, изображающих героиню Октябрьской революции, гражданской войны, смертельной схватки советского народа с фашизмом, его трудовые подвиги в годы пятилеток («Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, «Цемент» Гладкова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Судьба человека» Шолохова, «Русский лес» Леонова, «Молодая гвардия» Фадеева, «Любовь Яровая» Тренева, «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер» Федина, романы и пьесы Симонова, поэзия Маяковского, Твардовского и др.).

Социалистический реализм — ведущий художественный метод современности. Им руководствуются в своем творчестве многие зарубежные писатели как социалистических, так и капиталистических стран. Среди них такие выдающиеся мастера, как Б. Брехт, А. Зегерс, В. Бредель, И.-Р. Бехер, Я. Гашек, В. Незвал, Ю. Фучик, Л. Арагон, Ж. Амаду, М. А.-Нексе и другие. Новый художественный метод получил свое выражение также в изображении исторического прошлого и привел к рождению исторического романа нового типа, проникнутого идеей неодолимости нового, решающей роли народа в истории. Лучшие образцы этого жанра — «Петр Первый» А. Толстого, «Путь Абая» М. Ауэзова, «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, «Цусима» А. Новикова-Прибоя и другие.

Социалистический реализм вбирает в себя, творчески перерабатывая, лучшие художественные завоевания человечества. Особенно плодотворным было воздействие на него романтических традиций. Социалистические реалисты широко используют распространенные в классическом романтизме XIX века условные способы художественного изображения (фантастику, символику и т. д.), что придает романтичность их стилю, не колебля реалистических основ метода.

¹ Луначарский А. В. Собр. соч., в 8-ми т. М., 1962, т. 2, с. 199.

Художественную условность как характерную черту романтического стиливого своеобразия не следует смешивать с романтикой (устремленностью к идеалу), которая является элементом содержания художественного произведения и может воплощаться как романтическими, так и реалистическими средствами. «Не надо приукрашивать действительность,—пишет А. Фадеев,—надо видеть ее завтрашний день. Это — одна из самых существенных сторон социалистического реализма. Изображать же это можно и в форме, близкой к классическим реалистическим романам (то есть на бытовой основе), и в форме, родственной «Фаусту» или «Демону», романтической, или просто сказочной, или условной, в общем в любой форме, позволяющей выразить правду»¹.

¹ Фадеев А. На разные темы. — Собр. соч., в 5-ти т. М., 1961, т. 5, с. 280.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение	4
Гуманистический реализм	9
Классицизм	29
Просветительский реализм	43
Романтизм	62
Критический реализм	92
Заключение	138

Гуляев Николай Александрович

ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И МЕТОДЫ В РУССКОЙ
И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII—XIX ВЕКОВ

Редактор Т. П. Казымова

Художник С. М. Мельникова

Художественный редактор Н. М. Ременникова

Технический редактор Г. Е. Петровская

Корректор Т. С. Царикова

ИБ № 7303

Сдано в набор 16.12.82. Подписано к печати 30.06.83. А07853. Формат 84×108/32.
Бум. типограф. № 3. Гарнит. литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 7,56.
Усл. кр. отт. 7,77. Уч.-изд. л. 8,17. Тираж 100 000 экз. Заказ № 2671. Цена 20 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государ-
ственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной
торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Типография № 2 Росглаволиграфпрома, г. Рыбницк, ул. Укалова, 8,

20 К.

