

Zapletalová, Blanka

**Краткие прозаические жанры во французском и русском реализме на рубеже 19-20 [i.e. XIX-XX] веков : (Ги де Мопасан, А.И. Куприн, И.А. Бунин)**

In: *Genologické studie. II, K počtě profesora Franka Wollmana.*  
Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1993, pp. [365]-371

ISBN 8021008369

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132333>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

КРАТКИЕ ПРОЗАИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ВО ФРАНЦУЗСКОМ И РУССКОМ  
РЕАЛИЗМЕ НА РУБЕЖЕ 19-20 ВЕКОВ (ГИ ДЕ МОПАССАН,  
А. И. КУПРИН, И. А. БУНИН)

Blanka Zapletalová (Úř: í nad Labem)

Развитие краткого прозаического жанра в рамках европейского критического реализма конца 19-ого начала 20-ого веков является одним из проявлений внутренней оппозиции, присущей явлению литературному направлению, обогащающей его и приводящей в конце концов к его качественному изменению. Внешняя общность этих тенденций в разных странах иногда производит впечатление преемственности, хотя скорее уместно говорить о типологическом сходстве со специфическими причинами в каждой национальной культуре. Пример сложного фона типологически похожих литературных явлений представляет собой и творчество выдающихся авторов критического реализма на рубеже 19-20 столетия - Ги де Мопассана, Ивана Бунина и Александра Куприна. Произведения Мопассана, старшего современника русских реалистов, несомненно повлияли на характер общей культурной почвы, из которой выросло их творчество, однако их творческий путь отличается полной индивидуальностью.

Итак, рассматривая общие знаки в творчестве приведенных писателей, необходимо определить двойной смысл самого понятия "общности", т. е. в первом значении подлинного сходства общественно-культурных условий, а далее в значении внешне схожего результата явно отличающихся причин. К первой группе признаков, бесспорно, принадлежит внутренний мятеж этих авторов против традиционных приемов зрелого критического реализма и его натуралистического продолжения, проявляющихся в области метода и стиля и, следовательно, в жанровом подборе. Склонность к краткому прозаическому жанру была в Западной Европе и в России вызвана известной усталостью художников от большой формы, представленной аналитически - синтетическими романами Бальзака, Толстого, Достоевского и других, стремящихся к многоплановому освещению действительности. Тем не менее только что воссозданный образ реальности сразу же дробился в новую мозаику и постичь ее мгновенные осколки старалось новое поколение авторов с помощью других художественных приемов, перерастающих позже в самостоятельные литературные направления. Любопытным примером привязанности перечисленных авторов к жанру повестей и рассказов может служить и анализ их поисков в области романа.

Необходимо отметить, что все они, за исключением Бунина, типичные прозаики, тяготели в известной степени к созданию крупного жанра, но ни у одного из них нельзя говорить о романе в подлинном смысле этого слова. Традиционному понятию этого жанра наиболее близки романы Ги де Мопассана, считаемые им самим вершиной его творчества. Однако, если присмотреться к ним более внимательно, сразу же обнаруживаются некоторые отличительные черты. Первым и очень заметным признаком романов

Мопассана является их выразительная однолинейность, напоминающая скорее длинные новеллы, т. е. жанр, который наиболее отвечает творческому дарованию художника. К тому же, пожалуй, за исключением "Жизни", можно лишь с большими оговорками говорить о внутренней эволюции героя. Ведь и Жоржа Дюруа, очаровательного циника из прославленного романа "Милый друг", скорее подталкивает изменяющаяся социальная среда, а внутренний облик самого "любимца судьбы" едва ли существенно изменяется. Кроме того, многие ситуации в романах автора являются лишь результатом хладнокровного склеивания отдельных сюжетов его рассказов. Наконец, при создании поздних романов "Наше сердце" и "Сильна как смерть" пришлось автору претерпеть и скрытое сопротивление собственного художественного метода, так как стремлением к психологизации он опровергает свои мысли об объективном романе, столь настойчиво проповедуемом в его предисловии к роману "Пьер и Жан".

Главным признаком, который связывает единственный роман Ивана Бунина "Жизнь Арсеньева" с этим жанром, является именно внутреннее развитие его отчасти автобиографического героя, но в формальном плане это произведение трудно отнести к какому-то жанру. Это длительное воспоминание, цепь переживаний и настроений, определяющая эволюцию характера героя. "Жизнь Арсеньева" можно считать своеобразным достижением русского реализма, к которому нецелесообразно применять общепринятые критерии.

Свои силы в этом жанре пробовал и Александр Куприн. Следует только напомнить, что блестящий в сюжетном и идейном отношении "Поединок" сам автор называл повестью, учитывая, наверно, его однолинейность, чтобы понять основное жанровое направление его творчества. Задуманный философско-социальный роман "Нищие", никогда не завершённый, и калейдоскопический, композиционно раздробленный роман "Яма" явно подтверждают тяготение писателя к яркому новеллистическому сюжету.

Помимо общности жанрового выбора весьма примечательно и тематическое многообразие, присущее творчеству Мопассана и русских реалистов. Причиной этого является, по всей видимости, унаследованная традиция метода критического реализма всемерно отображать текущую жизнь. Кроме сугубо авторски тематических циклов (войны 1870 г., нормандских рассказов у Мопассана, элегического описания Буниним уходящей деревни или бродячей жизни актеров и артистов цирка в рассказах Куприна), отличаются даже некоторые, на первый взгляд, одинаковые темы - прежде всего тема любви. У Мопассана, как правило, любовная проблематика растровена в другой социально-жизненной тематике, часто окрашенной ироническим оттенком. Любовные рассказы и повести Бунина и Куприна представляют, наоборот, довольно замкнутую часть их творчества.

Характер художественного метода всегда образует суть творческой индивидуальности каждого художника. Но именно эта область представляет собой внешнее сходство фактически разных принципов. С одной стороны, всех троих писателей действительно объединяло то, что они унаследовали у классиков реализма. В этом смысле несущественно отличается их стремление к стилизованной изысканности и к строгому подбору единственно точных слов. Примечательно и то, что из заповедей своего учителя Флобера Мопассан позже не принимает излишнюю склонность к стилизованной

"отшлифованности", приближаясь тем самым к художественным взглядам наставника русских реалистов А. П. Чехова. Общим является и стремление перемагнуть классические возможности реалистического изображения путем сближения с зарождающимися новыми направлениями и бесполезность этих исканий в случае решительного отклонения от реалистических принципов. С другой стороны, в конкретных проявлениях специфичности их художественного метода уже ярко сказывается внутреннее различие.

Остановимся сначала на весьма ослабленном вопросе о связи французских и русских реалистов с натурализмом. Отношение к нему Мопассана, иногда кривотикой даже причисляемого к натуралистам, было очень противоречиво. С кружком Золя его действительно сближал интерес к физиологизму описания его героев и к объективизирующему изображению фактов, но в то же время, как отмечает советский литературовед Ю. Данилин, Мопассану совершенно чужды отголоски позитивистской философии, нашедшие свое выражение в "научном романе" и в особенно подобранной научной терминологии.<sup>1</sup> Однако основное отличие заключается, на наш взгляд, в решительном антинатуралистическом отказе автора от принципа предопределенности человеческой судьбы и его научного обоснования. Мопассан, наоборот, подчеркивал в своих теоретических работах загадочность жизни, постоянно приносящей неожиданные сюрпризы. Его натурализм является не только сближением с группой "Меданцев" Золя, сколько оборонительной реакцией на огромное количество появившихся нерелигиозных литературных течений. Это, вероятно, возвращение к первичному натурализму ренессансной новеллы, что сказывается и в специфических свойствах мопассановской композиции, о чем в дальнейшем пойдет речь.

Отношение русских писателей перелома столетия к натурализму было еще намного сложнее. Опыт западноевропейских натуралистических тенденций здесь сочетался с домашней традицией натуралистической прозы 60-ых годов, представленной творчеством А. Ф. Писемского и других авторов. Натурализм повестей и рассказов Ивана Бунина носит совершенно своеобразный характер. Помимо натуралистических элементов его деревенской прозы, развивающей в известной степени наследие 60-ых годов, встречаемся и с его качественно другим оттенком, проявляющимся, например, в позднем сборнике рассказов "Темные аллеи". Крупность и прозрачность описания здесь свободно сочетается с необязательной откровенностью в изображении любовных ситуаций. Можно ли сравнивать бунинские образы с "натурализмом любви", присущим Мопассану? При подробном рассмотрении обнаруживаем существенную разницу. Физиологическая основа любовных переживаний образует одну из тех точек сближения, в которой Мопассан отдает должное школе Золя. Атмосфера любовной прозы Бунина совершенно другая. Не раз отмечалось ее особое импрессионистское отображение действительности. Во всяком случае бесспорно, что смысловые ощущения занимали в художественном методе Бунина чрезвычайно важное место. Именно с точки зрения одаренного живописца он и рисует картины любви, не жалея тончайшей гаммы красок своей палитры. Достаточно напомнить о неповторяющемся многообразии одних оттенков подробностей лица его героинь. Эти образы лишь подтверждают общее стремление Бунина постичь мимолетную реальность, постоянно изменяющуюся.

Александра Куприна скорее обвиняли в натурализме, чем

оценивали его достоинства. Сам писатель вовсе не считал себя натуралистом и иногда, подчиняясь негодующей критике, исправлял некоторые части своих произведений, особенно малоэффективные эпизоды в романе "Яма", посвященном проблематике проституции. С другой стороны, в некоторых рассказах писателя можно проследить известную тональную общность с французскими натуралистами, особенно в ужасно персонализированном облике среды. Грязный город Одесса в рассказе "Гамбринус" тяжело дышит, как уродливый живой организм, некоторые откровенно такого приема встречаются и в ранней повести автора "Молоха". Тем не менее натурализм не был ведущим началом творчества Куприна, к чему еще возвратимся.

Обратимся теперь к проблематике принципа "беспристрастного изображения", столь типичного для литературной практики флора и его последователей. Наиболее близки к объективному описанию без прямой авторской оценки были повести и рассказы Ги де Мопассана, но даже они не строго выдержаны в этом объективизирующем духе. (Вспомним лишь явно взволнованную концовку "Шафа", критические слова, завершающие "Мадмуазель Фифи" и др.)

Давно уже отмечалось, что в русской литературе важное место всегда занимала именно авторская оценка, доходящая порой до публицистичности и возмещающая тем самым общий недостаток возможностей демократического выступления в условиях царского режима<sup>2</sup>. Тем более поражает особенный тип беспристрастия в творчестве Ивана Бунина, но корни этого явления следует, наверное, искать в иных факторах, чем во французской литературе. Бунин, названный своим современником Куприным "строгим академиком", был по складу своего характера весьма сдержанным человеком, так, что его беспристрастный взгляд художника является скорее реакцией на излишнюю публицистичность его сверстников. К тому же его беспристрастная точка зрения почти всегда дополнена лирической ностальгией, тонко, грустью, которая заменяет внешне отсутствующую эмоциональную оценку. И для творчества Александра Куприна с его ярким романтическим сочувствием героям этот принцип равнодушной объективности совершенно нетипичен, несмотря на реалистическую верность описания.

Пока мы говорили о типологически сходных чертах творчества данных авторов. Теперь остановимся на некоторых совершенно особенных признаках их метод и стиля. Литературоведы часто отмечают склонность к большой фэбуле в произведениях Мопассана, основанную часть на незаурядных событиях. Французский критик Арман Лану подчеркивает и импрессионизм некоторых пейзажных зарисовок Мопассана, как бы вводящих картину Монэ<sup>3</sup>. Часто упоминается и иронически окрашенное осмысление его повестей и рассказов.<sup>4</sup>

Следует только добавить, что все эти черты сами по себе не вызвали бы этого эффекта обаятельного совершенства формы, которое характерно для большого количества его произведений. Одной из причин является, наверное, особая тональность рассказов и повестей Мопассана, основанная на искусном соединении двух противоречивых интонаций - спокойно объективной и беспощадно иронической. Этот обличитель иллюзий сумеет опровергнуть все мнимые истины - и благородное чувство патристической отваги (напомним хотя бы "Пышку" или "Похождение

Вальтера Шнаффса"), обывательскую добросовестную мораль ("В лоне семьи", "Заведение Телье"), даже любовь и веру ("Покойница"). С этим связана и вторая особенность его творчества - шокирующее изменение интонации писатель часто помещает в самом конце рассказа, превращая, таким образом, как настоящий фокусник сюжета, сентиментальный рассказ в фарс и незатейливое приключение в страстный вызов обществу. Многие повести и рассказы автора - своеобразные ренессансные новеллы 19-ого века с их ясной завязкой и совсем неожиданной концовкой. В этом искусстве композиции может с Мопассаном соперничать мало кто из его современников.

Ведущие тенденции в эволюции творчества Ивана Бунина можно определить как путь от зрелого критического реализма к реалистически-импрессионистскому изображению, дополненному небольшим экзистенциалистским интермеццо, как путь от сюжета к настроению, от повестей к миниатюрным рассказам. В организации сюжета автор действительно отличается от своего французского современника. Сама завязка его произведений, как правило, почти незначительна, важно то, как она повлияет на основное жизненное настроение их героев. Определенная "бессюжетность" в некоторых повестях даже загружающая композицию, становится, наоборот, блестящей чертой бунинских рассказов.

Интерес к постижению настроения - человека и природы - это тот внутренний толчок, который ведет автора к импрессионистским методам изображения. Притом возможности этого приема не ограничиваются только обаятельными заклятием красок, света и тени, часто одновременно запахов и звуков, как подтверждают, например, замечательные образы в его "Митиной любви". С помощью созданного эффекта настроения Бунин загоразливает и сам сюжет. В рассказах "Степа" в зависимости от того, как скользят свет и тень в отблесках горячей спички по загадочному девичьему лицу, и читатель поддается сомнению, до какой степени знакомы оба участника этой ночной встречи. Мерцающие огни бульваров в рассказе-миниатюре "Un petit accident" как бы оповещают смерть неузнанного нами человека. Поздние рассказы Бунина являются доказательством того, что и лирике свойственно действие, но это действие мгновения, того же мгновения, которое определяет нашу жизнь. Живописность поэтики писателя сказывается и в совершенно точном, как бы только что нанесенном мазке слова, поэты ограничивающую роль в авторской речи играют эпитеты, придающие особую пластичность его образам.

Следующей особенностью творчества Бунина является и композиция его художественных произведений. Он опять-таки подчиняет ее требованию постичь настроение, решающий момент из жизни человека, предысторию и будущее которого должен восстановить сам читатель. Поэтому конечные сцены многих его рассказов как бы застывают в движении -вспомним, например, финал рассказов "Господин из Сан Франциско", "Журавли", "Братья" и др. Именно в области композиции и искусства настроения Бунин открыл новые возможности для литературы 20-ого века.

Интерес Александра Куприна к всестороннему постижению жизни имеет много общего с вечной жадной новых впечатлений Ги де Мопассана. Даже общие заповеди художественного творчества обоих писателей удивительно схожи, выдвигая восприимчивость и оригинальность авторского взгляда, точность и неповторимость

описания, и прежде всего ясность авторской мысли. Верность этим правилам заставляла обоих авторов опираться в большой степени на ими испытанные ситуации, а у Куприна этот принцип обернулся даже некоторой территориальной социальной ограниченностью его героев.

Тем не менее Куприн, по формальным признакам добросовестно следуя традиционным приемам критического реализма, нанес этому направлению невольный удар изнутри. Вполне реалистический, даже натуралистический сюжет Куприн обогащает романтическим осмыслением, это, действительно, своеобразный "реалист-романтик", как его характеризует В. Афанасьев.<sup>5</sup> Как уже было сказано, в творчестве Куприна натурализм часто переплетается с романтическим освещением. С жестокой объективностью описания пошлости человеческих отношений в рассказе "Река жизни" резко контрастирует вера героя и самого автора в будущее мысли и желаний человека. Действие рассказа "Гамбринус", почти целиком проходящее вполыхмах в полуподвальной пивной, все-таки выливается в восхваление человеческой любви к прекрасному. Куприну не была свойственна мопассановская способность смеяться, однако, рисуя свои романтические "образы счастья", он ослабляет черту бесперспективности в реалистическом отображении жизни. Итак, несмотря на некоторую композиционную и сюжетную общность в начале творческого пути и богатую фабулу произведений, художественный метод Куприна выразительно отличается от принципов творчества Мопассана.

Коснемся, наконец, еще одного важного вопроса. Почему были столь бесполезны творческие поиски данных писателей в области патологизма человеческой психики или в экзистенциалистском направлении? Здесь, наверно, следует искать причину в характере их художественного таланта. Стараясь постичь все более ужасающую сложность индивидуального человеческого бытия, они не смогли применить те основные блестящие принципы в своем методе, которые были для них характерны. Так, Мопассан лишается возможности создавать свои импрессионистски яркие описания материальной реальности, и в результате художественные образы его патологических рассказов вялы и неубедительны. Куприн со своей узкой привязанностью к наглядной действительности обращается к этим сюжетам прежде всего в первом, подражательном этапе творчества. Экзистенциалистская тональность некоторых повестей и рассказов Бунина влечет за собой, в свою очередь, чрезмерную раздробленность первоначального настроения, уменьшая в конечном результате целостность трагического мироощущения. Поэтому реализм все-таки остается основным фоном их художественного изображения действительности.

Писатели-реалисты перелома 19-20 веков становились невольными участниками весьма сложного литературного процесса - завершения художественных сткритий критического реализма и одновременно подготовки его внутреннего распада в другие направления и течения. Специфичность отдельных проявлений этой общей тенденции мы и стремились показать в предлагаемой статье.

Примечания

- 1 Данилин, Ю.: Мопассан. Критико-биографический очерк. Москва, Художественная литература, 1951, с. 209.
- 2 Bušmin, A. S.: Kontinuita ve vývoji literatury. Praha, Lidové nakladatelství, 1977, s. 144.
- 3 Lanoux, A.: Miláček Maupassant. Praha, Odeon, 1985, s. 96.
- 4 Данилин, Ю.: Мопассан. Критико-биографический очерк. Москва, Художественная литература, 1951, с. 203- 204.
- 5 Афанасьев, В. Н.: Александр Иванович Куприн. Москва, Художественная литература, 1972, с. 153.



