**Реализм**

Д. Мирский

Реализм — в литературе и искусстве — направление, стремящееся к изображению действительности.

**I. Общий характер реализма**

Р. противопоставляется, с одной стороны, направлениям, в которых содержание подчинено самодовлеющим формальным требованиям (условная формальная традиция, каноны абсолютной красоты, стремление к формальной остроте, «новаторству»); с другой стороны — направлениям, берущим свой материал не из реальной действительности, а из мира фантазии (какого бы происхождения ни были образы этой фантазии), или ищущим в образах реальной действительности «высшей» мистической или идеалистической реальности. Р. исключает подход к искусству как к свободной «творческой» игре и предполагает признание реальности и познаваемости мира. Р. — то направление в искусстве, в котором природа искусства как особого рода познавательной деятельности наиболее ясно выражена. В общем и целом реализм является художественной параллелью материализма. Но художественная литература имеет дело с человеком и человеческим обществом, т. е. со сферой, которой материалистическое понимание последовательно овладевает только с точки зрения революционного коммунизма. Поэтому материалистическая природа допролетарского (непролетарского) Р. остается в значительной мере неосознанной. Буржуазный реализм сплошь и рядом находит свое философское обоснование не только в механическом материализме, но в самых разнообразных системах — от разных форм «стыдливого материализма» до витализма и до объективного идеализма. Только философия, отрицающая познаваемость или реальность внешнего мира, исключает реалистическую установку.

Из всех художественных направлений Р. — единственное до конца приемлемое для марксизма-ленинизма. Искусство осознавшего свои интересы пролетариата может быть только реалистическим. Но поскольку до возникновения научного коммунизма человечество было бессильно понять действительность материалистически «в ее революционном развитии», в литературном творчестве прошлого Р. не мог играть такой исключительной роли. Рядом с изображением существующей действительности художественная литература прошлого заключает в себе и более или менее фантастические, утопические, волюнтаристские образы, отражающие мечты о лучшем. Эти образы составляют неотъемлемую часть принимаемого пролетариатом и социалистическим человечеством литературного наследства. Все же наиболее ценной частью этого наследства является та, которая проникнута именно реалистической установкой в силу ее наибольшего познавательного значения.

В той или иной мере всякая художественная литература обладает элементами реализма, так как действительность, мир общественных отношений, является ее единственным материалом. Литературный образ, совершенно оторванный от действительности, немыслим, а образ, искажающий действительность дальше известных пределов, лишен всякой действенности. Неизбежные элементы отражения действительности могут быть однако подчинены иного рода заданиям и так стилизованы в соответствии с этими заданиями, что произведение теряет всякий реалистический характер. Реалистическими можно назвать только такие произведения, в которых установка на изображение действительности является преобладающей. Эта установка может быть стихийной (наивной) или сознательной. В общем и целом можно сказать, что стихийный реализм свойствен творчеству доклассового и докапиталистического общества в той мере, в какой это творчество не находится в рабстве у организованного религиозного мировоззрения или не попадает в плен определенной стилизующей традиции. Р. же как спутник научного миросозерцания возникает только на определенном этапе развития буржуазной культуры.

Поскольку же буржуазная наука об обществе или берет своей руководящей нитью произвольную, навязанную действительности идею, или остается в болоте ползучего эмпиризма, или пытается распространить на человеческую историю научные теории, выработанные в естествознании, постольку буржуазный Р. не может еще в полной мере считаться проявлением научного миросозерцания. Разрыв между научным и художественным мышлением, впервые заостряющийся в эпоху романтизма, ни в какой мере не изживается, а только замазывается в эпоху господства Р. в буржуазном искусстве. Ограниченный характер буржуазной науки об обществе приводит к тому, что в эпоху капитализма художественные пути познания социально-исторической действительности сплошь и рядом оказываются гораздо более действенными, чем пути «научные». Острое зрение и реалистическая честность художника сплошь и рядом помогают ему показать реальную действительность вернее и полнее, чем искажающие ее установки буржуазно-научной теории. Общеизвестна оценка, данная в этом смысле Марксом Бальзаку, как давшему более верную картину буржуазного общества своего времени, чем «все экономисты, взятые вместе». То же и в России, где, даже не говоря о Щедрине, буржуазно-дворянские реалисты (Тургенев, Гончаров, Островский и др.) дали более правдивую и более глубокую картину разложения крепостнического общества, чем какие бы то ни было «научные» писатели буржуазии и дворянства. Только пролетарская и социалистическая культура действительно снимает это противоречие не путем подчинения искусства какой-либо отдельной науке, а путем проникновения всего человеческого сознания единственным до конца научным мировоззрением марксизма-ленинизма, мировоззрением революционной переделки мира. Поэтому только социалистический Р. есть Р. в полном смысле слова, т. к. только он приводит к такому познанию мира, при котором особые методы художественного познания не вступают в конфликт с логическими методами науки, а, наоборот, черпают в них новую силу. Такое снятие противоречия между научным и художественным познанием возможно только потому, что марксистско-ленинская наука диалектична. Истина для нее «всегда конкретна». Реалистический художественный образ является естественным развитием, естественной конкретизацией революционно-научного исторического (политического) обобщения. Буржуазная наука об обществе, бессильная помочь художнику-реалисту в понимании социально-исторической действительности, противополагает ему свои метафизические и механистские абстракции, объявляя антинаучным конкретизирующий метод художественного познания. Революционная марксистско-ленинская наука, открывая художнику пути к подлинно научному пониманию действительности в ее революционном развитии, в то же время признает его метод не противоречащим, а конкретно восполняющим революционно-научные обобщения «практического материализма». В социалистическом реализме художественный образ становится действенным орудием изменения мира, направленным в конечном счете волей революционного класса и партии.

Р. включает в себя два момента: во-первых, изображение внешних черт определенного общества и эпохи с такой степенью конкретности, которая дает впечатление («иллюзию») действительности; во-вторых, более глубокое раскрытие действительного исторического содержания, сущности и смысла социальных сил посредством образов-обобщений, проникающих дальше поверхности. Энгельс в знаменитом письме к Маргарите Харкнесс формулировал эти два момента так: «На мой взгляд реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Р. в полном своем развитии включает оба эти момента. Но несмотря на их глубокую внутреннюю связь, они отнюдь не неотделимы один от другого. Р. внешней правдоподобности возникает как законченное направление раньше, чем реализм с установкой на исторически-типическое ниже раздел «Буржуазный реализм на Западе»). С другой стороны, взаимная связь этих двух моментов зависит не только от историч. этапа, но и от жанра. Наиболее прочна эта связь в повествовательной прозе. В драме, тем более в поэзии, она гораздо менее устойчива. Внесение стилизации, условной фантастики и т. п. само по себе отнюдь не лишает произведения реалистического характера, если основная его установка направлена на изображение исторически-типических характеров и положений. Как элементарнейший пример можно привести сказочные мотивы (скатерть-самобранка и пр.) в «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, от которых эта поэма конечно ни в малейшей мере не перестает быть реалистической. Но возможны отступления от реалистического правдоподобия и гораздо более серьезного характера, при которых произведение все-таки останется в глубочайшем смысле реалистическим. Так, «Фауст» Гёте, несмотря на фантастику и символику, — одно из величайших созданий буржуазного Р., ибо образ Фауста дает глубокое и верное воплощение определенных черт восходящей буржуазии. В литературе, предшествующей возникновению Р. как последовательного стиля, искать элементы Р. надо не только в произведениях, дающих внешне-конкретные образы современности (вроде «Сатирикона» Петрония), но и в произведениях, по внешнему виду совсем не реалистичных. Так, у греческих трагиков мы находим глубокое проникновение в подлинный смысл исторической смены юридических и этических норм, проникновение по существу вполне реалистического характера Энгельс об «Эвменидах» Эсхила), хотя такие гениальные прозрения не создают еще Р. как особого направления. В целом аттическая трагедия, тесно связанная с мифологическим миросозерцанием, не реалистична.

Но при всей отделимости внешне-конкретной реалистической манеры от более глубокого исторического Р. реалистическое повествование стремится к максимальной чувственно-бытовой конкретности. Энгельс в письме к Лассалю предостерегал против его тенденции делать своих героев «простыми рупорами духа времени» и требовал, чтобы художник за «идейным моментом не забывал о реалистическом», иначе сказать, чтобы то или иное понимание исторического содержания образа («духа времени») не выливалось в чисто словесные формы, а облекалось плотью и кровью зримой жизни. Характерно однако, что пренебрегавший «реалистическим моментом» Лассаль в то же время обнаружил и ложное, нереалистическое понимание «духа» того времени, о котором он писал. Конечно та конкретность, без которой образ — не образ, может достигаться и иными путями, чем внешне-реалистическими, но пренебрежение «реалистическим моментом» сплошь и рядом приводит за грань художественного метода вообще и обращает литературное произведение в голую риторику.

Внешне-реалистическая манера есть один из способов той индивидуализации, той конкретизации, которая в повествовательных и драматических жанрах ведет к созданию человеческого образа. Такая индивидуализация может достигаться и иными путями. Так напр. во французской классической трагедии она достигается исключительно путем драматической характеристики, характеристики через поступки и их мотивировку. И в позднейшем буржуазном Р., напр. у Стендаля, встречается такая чисто драматическая характеристика почти без всякой помощи внешне-реалистической характеристики. Тем не менее внешне-реалистическую манеру можно признать наиболее специфически-художественной манерой, т. к. в ней особенно заостряется конкретно-чувственная природа искусства. Она особенно ясно выявляет диалектику типического, т. к. дает возможность максимально богато индивидуализировать то обобщение, которое содержится в типичности образа. Диалектика типического с полной четкостью выступает в социалистическом реализме , где художественный образ возникает из взаимодействия революционно-научного обобщения, созданного в процессе революционного изменения мира, и его индивидуального воплощения, обросшего всем богатством «неповторимых» деталей.

Проблема типичности есть всегда проблема политическая. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какого-то статистического среднего. Типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей силой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. Это с полной ясностью указано Энгельсом в знаменитом письме к Маргарите Харкнесс. Энгельс видел уклонение от изображения «типических характеров в типических обстоятельствах» в том, что Харкнесс, изображая эксплоатацию и нужду английских рабочих, не показывала их борьбу за свое освобождение. Несомненно, что в Англии того времени пролетарские коллективы, пассивно подчинявшиеся капиталистической эксплоатации, были более частым явлением, чем коллективы, боровшиеся с капиталистами. Но типичными с точки зрения всего исторического развития были именно последние. Для того чтобы это увидеть, надо было воспринимать действительность в «ее революционном развитии», надо было обладать тем «безбоязненным предвидением будущего», которое Ленин признавал неотъемлемой чертой научного коммунизма. Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Наивысшая и сознательная верность в выборе и понимании типического возможна только в пролетарском (социалистическом) Р. Но то или иное приближение к такой верности возможно и для писателя-реалиста, стоящего и на других классовых позициях, особенно если его точка зрения относительно прогрессивна (это в первую очередь применимо к Р. восходящей буржуазии и революционной демократии). Но даже художник, стоящий на реакционной точке зрения, может в известной мере правильно отражать действительность в силу того стихийного реализма, который играет такую же роль в художественном творчестве, как стихийный материализм в творчестве научном. Яркий пример такой стихийной правдивости мы находим в творчестве Гоголя.

Признав, что типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным, мы должны также признать, что преувеличение, заострение образа до гротеска и карикатуры или до героизации отнюдь не исключает типичности. Герой, выражая волю целого класса, существеннейшие качества класса, является в таком понимании и ее типичным представителем. В этом смысле Ленин и Сталин должны быть признаны типичными представителями революционного пролетариата. Гиперболичность образов в героической литературе доклассового и раннеклассового общества (Гомер, исландские саги) не мешает этой литературе быть лучшим примером раннего стихийного Р., т. к. в ее образах гиперболизировались подлинные реальные черты характеров, которые данная социальная среда действительно вырабатывала. При этом отрицательные черты (жестокость, вероломство, корыстолюбие, презрение к трудящимся) отнюдь не смазывались. Такой реалистической героизации противостоит фальшивая, искажающая идеализация образа рыцаря в рыцарском романе позднего средневековья или образа романического героя из «хорошей семьи» в буржуазном романе XIX века.

Иного рода гиперболизацию с положительным знаком, отнюдь не исключающую реалистического существа образа, мы находим у Рабле, великаны которого — подлинные выразители титанических людей эпохи Возрождения, восставших против темных сил средневековой поповщины.

Совершенно так же остаются реалистическими «кривые рожи», созданные великими сатириками. Человекообразные скоты Яху, порожденные ненавистью Свифта к буржуазному человеку, неизмеримо более реалистичны в глубоком смысле слова, чем гораздо более внешне сходные создания «улыбающейся» сатиры буржуазных самокритиков.

Признавая внешне-реалистическую манеру «нормальной» формой реалистического повествования и драмы, необходимо с полной отчетливостью подчеркнуть, что обострение и «углубление» внешне-реалистических приемов само по себе не повышает реалистического качества художественного произведения. Марксистско-ленинское литературоведение различает Р. от натурализма. Натурализм является искривлением реалистической установки, подменой социально-исторической сущности явлений их внешним видом и социального человека человеком зоологическим. Критическое отношение марксистско-ленинского литературоведения к натурализму не имеет ничего общего с той травлей натурализма, которой занималась и занимается консервативная буржуазная критика. Последняя отвергала напр. натурализм Золя потому, что признавала определенные предметы «неэстетичными» и навеки исключенными из сферы искусства. Уродства и зверства жизни не должны были изображаться, потому что их изображение несовместимо с «облагораживающей» функцией искусства. Подробные описания технических и коммерческих процессов признавались неэстетичными, т. к. искусство имеет дело только с «душой» человека. Марксистско-ленинское литературоведение не ставит никаких принципиальных границ допустимому в искусстве. Любая натуралистическая деталь допустима, если она оправдана реалистическим заданием, т. е. помогает изображению человека как конкретного социального существа. У Горького много страниц, которые антинатуралистическая буржуазная критика находит столь же «отвратительными», как «уродства» Золя, но марксистско-ленинская критика не причисляет Горького к натуралистам, т. к. у него натуралистическая деталь всегда подчинена реалистическому замыслу — построению социально-типического человеческого образа. Совершенно иначе, чем буржуазная критика, подходит марксистско-ленинская критика и к Золя. Она видит недостатки его не в том, что он систематически переступал границы эстетически допустимого, она видит их, с одной стороны, в голом эмпиризме, приводившем его к беспринципному описательству как некоей самоцели, и с другой — в том, что, стараясь выявить в человеке «скота», он не вскрывал социальных корней этого скотства в капиталистической эксплоатации, в собственническом свинстве, рассматривая его как природную зоологическую принадлежность человечества. Несмотря на эти искривления, несмотря на вульгарность его «научных» предпосылок, Золя остается большим художником-реалистом, крупнейшей фигурой на фоне общего вырождения реализма на буржуазном Западе. И именно потому, что Золя с небывалой до него последовательностью

Иллюстрация: Одиссей и Цирцея (с античной вазы) настаивал на «неэстетичной» стороне капиталистической действительности, он является одной из ярких фигур того критического Р. ниже), который субъективно являлся не более, как буржуазной самокритикой, но объективно писал обвинительный акт против буржуазного мира.

Для советского писателя натурализм является несомненной опасностью, поскольку он уводит от социального или втягивает в голое щегольство внешним правдоподобием. Но было бы совершенно неправильно наклеивать ярлык натурализма на всякую «натуралистическую» деталь как таковую. Так напр. в «Тихом Доне» Шолохова натуралистические описания половых отношений казаков или физиологические подробности болезни «старого пана» Лестницкого выполняют совершенно определенную роль в социальной характеристике станичной дикости и помещичьего хамства и не дают поводов для обвинения автора в антиреалистическом натурализме. Но конечно в таких случаях совершенно законно ставить вопрос о сохранении автором в этих описаниях чувства художественной меры.

Проблема Р. разработана марксистско-ленинской наукой почти исключительно в применении к повествовательным и драматическим жанрам, материалом для которых являются «характеры» и «положения». В применении к другим жанрам и другим искусствам проблема Р. остается совершенно недостаточно разработанной. В связи с гораздо меньшим числом прямых высказываний классиков марксизма, могущих дать конкретную руководящую нить, здесь в значительной мере еще царят вульгаризация и упрощенчество. При распространении понятия «Р.» на другие искусства следует особенно избегать двух упрощающих тенденций: 1. тенденции отождествлять Р. с внешним Р. (напр. в живописи мерить Р. степенью «фотографического» сходства) и 2. тенденции механистически распространять на другие жанры и искусства критерии, выработанные на повествовательной литературе, не учитывая специфики данного жанра или искусства. Таким грубым упрощенчеством в отношении живописи является отождествление Р. с прямой социальной сюжетностью, какую мы находим например у передвижников. Проблема Р. в таких искусствах есть прежде всего проблема образа, построенного соответственно специфике данного искусства и наполненного реалистическим содержанием.

Все это относится и к проблеме Р. в лирике. Реалистическая лирика есть лирика, правдиво выражающая типичные чувства и мысли. Для того чтобы признать лирическое произведение реалистическим, недостаточно, чтобы выражаемое ею было «общезначимым», «общеинтересным» вообще. Реалистическая лирика есть выражение чувств и умонастроений, конкретно типичных для класса и эпохи. Это исключает условную, традиционную лирическую тематику, какую мы находим напр. у позднейших петраркистов или в песнях такого поэта, как Сумароков. С другой стороны, выражение идейно-эмоциональной жизни должно быть правдивым, отражать правильное понимание ее характера и лирических ситуаций. Р. в лирике в гораздо меньшей степени является стилем, чем в романе и драме. Определение реалистического характера лирических произведений в ряде случаев требует более глубокого исторического анализа. Так, лирика молодого Гёте, не представляя никаких внешних черт Р., должна быть признана реалистической, так как она является ярким выражением сущности того пробуждения буржуазной личности, которое сопровождало нарастание буржуазной революции. Наоборот, лирика Блока, несмотря на наличность в ней многих элементов внешнего Р., антиреалистична, т. к. исходит из фантастического, нереального осмысливания реальных лирических ситуаций. Внешне-реалистическая манера не только не обязательна, но и не характерна для реалистической лирики, хотя и может широко применяться отдельными лириками-реалистами (Некрасов). Зато несомненно можно говорить о тенденции (но не более чем тенденции) реалистической лирики к простоте, о тенденции избегать большой «украшенности», в частности обходиться без метафор (Пушкин, Бёрнс, Шевченко, многое у Гёте). Развитой метафорический стиль наиболее характерен для поэтов, особенно далеких от Р. (Шелли, в наше время Пастернак).

**II. Этапы реализма.**

**А. Реализм в литературе докапиталистического общества.**

Раннему творчеству как доклассовому, так и раннеклассовому (рабовладельческому, раннефеодальному) свойствен стихийный Р., который достигает своего высшего выражения в эпоху образования классового общества на развалинах родового строя (Гомер, исландские саги). В дальнейшем однако стихийный Р. постоянно ослабляется, с одной стороны, мифологическими системами организованной религии, с другой — художественными приемами, сложившимися в жесткую формальную традицию. Хорошим примером такого процесса может служить феодальная литература зап.-европейского средневековья, идущая от реалистического в основном стиля «Песни о Роланде» к условно-фантастическому и аллегорическому роману XIII—XV вв. и от лирики ранних трубадуров (нач. XII в.) через условную куртуазность развитого трубадурского стиля к богословской абстрактности предшественников Данте. Не ускользает от этого закона и городская (бюргерская) литература феодальной эпохи, тоже идущая от относительного Р. ранних фаблио и сказок о Лисе к голому формализму мейстерзингеров и их французских современников. Литературная теория на этих этапах, поскольку ее можно назвать теорией, неизменно формалистическая, и Р. в общем и целом прямо пропорционален наивности художественного произведения, его свободы от школы и традиции.

Приближение литературной теории к Р. идет параллельно развитию научного миросозерцания. Развитое рабовладельческое общество Греции, заложившее основания человеческой науки, первое выдвинуло и представление о художественной литературе как о деятельности, отображающей реальную действительность. Аристотелю принадлежит знаменитая теория поэзии как «подражания природе», возрожденная литературоведением Ренессанса и классицизма. Утверждая поэзию как «подражание природе», Аристотель противопоставлял однако поэзию, которая «изображает человека, как он должен быть», истории, «изображающей человека, как он есть». Эта формулировка, с одной стороны, отражает рационалистический, антиэмпирический характер греческой науки, но, с другой стороны, в ней содержится правильное понимание того, что художественный образ является не слепком единичных явлений, а обобщением, поднимающимся над случайностями частного. Античной литературе, так же как и позднейшему классицизму, для которого теория Аристотеля была в значительной мере адэкватна, чужд историзм. Существующее общество принимается как вечное. «Человек как он должен быть» — не «человек вообще» позднейшей буржуазной теории, а человек, строго иерархизованный. Возникает «сословно-жанровая» иерархия, которая отводит высшие жанры высоким страстям царей и героев, а низшие — комическим действиям рядовых людей.

Великая идеологическая революция Ренессанса принесла с собой и небывалый дотоле расцвет Р. Но Р. — только одна из стихий, нашедших выражение в этом великом творческом кипении. Подобно тому как напр. в миросозерцании Парацельза сожительствовали элементы строго научные с остатками старого и с необузданной фантазией магического и астрологического типа, так и в искусстве Ренессанса Р. встречается в самых причудливых сочетаниях с другими тенденциями. Пафос Ренессанса не столько в познании человека в существующих общественных условиях, сколько в выявлении возможностей человеческой природы, в установлении, так сказать, ее «потолка». Но это сочетается с глубоким проникновением в природу «человека», который для художников Ренессанса есть прежде всего современный человек, личность, освобождающаяся от средневековых оков. Героический Р. Ренессанса выразился с особенной силой в творчестве Рабле. На высшую ступень поднимают реализм Ренессанса Шекспир и Сервантес. «Дон-Кихот» и фальстафовские пьесы Шекспира дают гениальные образы разложения феодального средневековья. В своих трагедиях Шекспир дает целую галерею человеческих образов, в которых освобожденная личность развертывается с богатством и конкретностью, которые никогда не были превзойдены. Но Р. Ренессанса остается стихийным. Создавая образы, с гениальной глубиной выразившие эпоху в ее революционной сущности, образы, в которых (особенно в «Дон-Кихоте») развернуты с предельной обобщающей силой намечающиеся противоречия буржуазного общества, которым суждено было в дальнейшем все более углубляться, художники Ренессанса не сознавали исторического характера этих образов. Это были для них образы вечных человеческих, а не исторических судеб. С другой стороны, они свободны от специфической ограниченности буржуазного Р. Их Р. не оторван от героики и поэзии. Это делает их особенно близкими нашей эпохе, создающей искусство реалистической героики.

Классицизм XVII в. является в значительной мере формализацией и окостенением искусства Ренессанса. Он стоит к последнему в том же отношении условно-традиционного искусства к искусству стихийно-свободному, в каком напр. позднейший рыцарский роман стоит к «Песне о Роланде». В классицизме торжествует «сословно-жанровая иерархия», наметившаяся уже в античном искусстве. Высшие жанры и благородные страсти — область «великих мира сего» (les grands). Страсти эти изображаются с большой правдивостью и тонкостью (Расин); низшие сословия способны только на низшие комические страсти: их место в комедии, сатире, романе, который стоит почти вне литературы. В этих низших жанрах классицизм широко допускал введение конкретных бытовых деталей, но функция этих деталей была отнюдь не познавательная, а служила усилению комического эффекта; благородный зритель смеялся тем громче, чем более комические персонажи были похожи, с его точки зрения, на реальную чернь. Эта обязательность комического подхода исключала подлинно реалистическую установку. Последняя проникала только как своего рода контрабанда. И хотя исторически комические жанры классицизма сыграли крупную роль в формировании реалистического стиля буржуазии, последний возникает только с того момента, когда разрывается связь между иерархией жанров и иерархией сословий и бытовая литература освобождается от подчинения комическому.

Нельзя признавать в подлинном смысле реалистическим и так наз. плутовской роман. Последний никак не выпадает из сословно-жанровой системы классицизма. И в нем плебей остается неполноценным человеком; если в комедии он обязан быть только смешным, то в плутовском романе он только жулик. Реализм возникает вместе с новым чувством собственного достоинства в буржуазии, опрокидывающим сословно-жанровую иерархию. Первый большой шаг в этом направлении делает Мольер в «Мизантропе».

**Б. Буржуазный реализм на западе**

Реалистический стиль складывается в XVIII в. прежде всего в сфере романа, которому суждено было остаться ведущим жанром буржуазного Р. Между 1720—1760 происходит первый расцвет буржуазного реалистического романа (Дефо, Ричардсон, Филдинг и Смоллет в Англии, аббат Прево и Мариво — во Франции). Роман становится повествованием о конкретно очерченной современной, знакомой читателю жизни, насыщенным бытовыми подробностями, с героями, являющимися типами современного общества. Принципиальную разницу между этим ранним буржуазным реализмом и «низшими жанрами» классицизма (включая плутовской роман) составляет то, что буржуазный реалист освобождается от обязательного условного комического (или «плутовского») подхода к среднему человеку, который становится в его руках равноправным человеком, способным на высшие страсти, на которые классицизм (а в значительной степени и Ренессанс) считал способными только царей и вельмож. Буржуазный «человек вообще» является потомком классического «человека как он должен быть», но он «демократизировался». Правда, эта «демократизация» очень относительная, вполне буржуазная: трудящийся (и даже мелкий буржуа) остается вне пределов авторского сочувствия и появляется только как комическое лицо, как плут или как добродетельный и преданный слуга. Герой — нередко дворянин, но на этом этапе буржуазная идеология утверждает не буржуа против дворянина, а бессословного «человека вообще», т. е. конкретного дворянина + буржуа против вельмож и героев, а также и против «черни». Основная установка раннебуржуазного Р. — сочувствие среднему, житейски-конкретному человеку буржуазного общества вообще, его идеализация и утверждение его как смены аристократическим героям. В этом отношении наиболее ярким и «делающим эпоху» произведением этого периода является «Кларисса» Ричардсона (1746—1747). Роман разыгрывается среди «средних», конкретно в бытовом отношении очерченных людей, но весь проникнут героизмом трагической борьбы за буржуазную честь и буржуазный долг. «Кларисса» была подлинным знаменем восходящей буржуазии второй половины XVIII в. вплоть до якобинцев. Она же была любимой книгой молодого Бальзака.

От позднейшего Р. ранний Р. XVIII в. отличается отсутствием историзма, отсутствием подхода к данному обществу как исторически обусловленному, отсутствием взгляда на своих героев как на типы определенного времени. Он тесно связан с буржуазным просветительством, которому борьба против феодализма и феодально-поповской идеологии представляется не как новый исторический этап в развитии человечества, а как введение «естественного состояния», правильного и разумного, независимо от времени.

Иллюстрация: Робинзон Крузо (из иллюстраций XVIII в.) Центральное место в идеологии Просвещения занимает представление о «человеке вообще», т. е. о человеке прежде всего бессословном. Тот богатый исторический познавательный материал, который содержится в романах XVIII в., результат не установки на описание данного общества, а стремления к максимально-конкретному правдоподобию, цель которого приблизить героя к читателю и заставить последнего почувствовать в нем реального человека своей же породы. Только Дидро в своей гениальной сатире «Племянник Рамо» создал непревзойденное социальное обобщение, исторически и классово обусловленный образ талантливого и беспринципного паразита того разлагающегося феодального общества, с которым Дидро боролся. Но «Племянник Рамо», написанный в такое время, когда раннебуржуазный Р. уже клонился к упадку, и опубликованный только в XIX в., выпадает из этого первого периода буржуазного Р.

Последняя треть XVIII и начало XIX в. были временем ослабления реалистического стиля. Бурный подъем буржуазного и мелкобуржуазного субъективизма и волюнтаризма, первым ярким выражением которого был Руссо, создает новый стиль, который хотя и может служить формой для реалистического творчества, сам по себе не реалистичен. Противоречия французской революции порождают романтизм , еще дальше уводящий от Р. Если буржуазная литература, прежде всего в лице Гёте, и остается реалистической, то она облекает свое реалистическое понимание действительности в форму, очень далекую от реалистического стиля. На новую ступень буржуазный Р. поднимается вместе с ростом буржуазного историзма: рождение этого нового, исторического Р. совпадает хронологически с деятельностью Гегеля и французских историков эпохи Реставрации. Основы его были заложены Вальтером Скоттом, исторические романы которого сыграли огромную роль как в формировании реалистического стиля в буржуазной литературе, так и в формировании исторического миросозерцания в буржуазной науке. Историки эпохи Реставрации, впервые создавшие концепцию истории как классовой борьбы, испытали сильнейшее влияние В. Скотта. Скотт имел своих предшественников; из них особенное значение имеет Мария Эджворт, повесть которой «Замок Ракрент» (1800) может считаться подлинным истоком Р. XIX в. Для характеристики буржуазного Р. и историзма весьма показателен материал, к которому буржуазный Р. впервые сумел подойти исторически. «Замок Ракрент» — широкая обобщающая картина феодальной Ирландии, которая в то время уже отходила в прошлое и которую романистка знала по воспоминаниям раннего детства и рассказам стариков. В той же мере ограничен прошлым и исторический Р. Вальтера Скотта. В таком романе, как «Шотландские пуритане» (Old Motality, — этим романом, по свидетельству Лафарга, особенно восхищался Маркс), Скотт сумел в прошлом увидеть зерно, из которого разовьется настоящее (соответственно своему либерально-консервативному направлению ищет он в прошлом зачатков того буржуазного аристократического компромисса, который правил Англией его времени), но он не в состоянии в настоящем видеть зерна будущего. Буржуазный строй является для Скотта и Эджворт естественным состоянием, они могут эмоционально не одобрять его, но не способны увидеть его исторически, т. е. как состояние, из которого должно возникнуть другое. Поэтому В. Скотт реалистичней и правдивей в своих романах из прошлого, чем в романах на современные темы (напр. «Антиквар»), где Р. его по существу ограничивается красочным показом архаических, отмирающих типов. Важным этапом в развитии Р. роман Скотта является и потому, что он разрушает сословную иерархию образов: он первый создал огромную галерею типов из народа, которые эстетически равноправны с героями из высших классов, не ограничены комическими, плутовскими и лакейскими функциями, а являются носителями всех человеческих страстей и предметами напряженного сочувствия.

На высшую ступень поднимает буржуазный Р. на Западе во второй четверти XIX в. Бальзак, в первом своем зрелом произведении («Шуаны») являющийся еще прямым учеником Вальтера Скотта. Бальзак как реалист обращает внимание на современность, трактуя ее как историческую эпоху в ее историческом своеобразии. Общеизвестна та исключительно высокая оценка, которую Маркс и Энгельс давали Бальзаку как художественному историку своего времени. Все, что они писали о Р., имеет в виду прежде всего Бальзака. Такие образы, как Растиньяк, барон Нюсенген, Сезар Бирото и бесчисленные другие — наиболее законченные примеры того, что мы называем «изображением типических характеров в типических обстоятельствах». В его «Крестьянах» художественный Р. уже вплотную подходит к научному познанию, и роман этот по глубине познавательного подхода к социальным явлениям и социальной психологии оставляет далеко за собой все, что в этой области сделано буржуазной наукой. В Бальзаке ярко сказывается та стихийная правдивость подлинного Р., которая пробивается сквозь все субъективные тенденции автора: политический сторонник аристократии, Бальзак правдиво показывал ее глубокую бездарность, бессилие и разложение. Однако реализм Бальзака остался буржуазно-ограниченным. Творческая личность его сложилась накануне Июльской революции, когда рабочий класс еще не выступил как самостоятельная революционная сила. В пределах буржуазного строя Бальзак умел в еще неразвитых явлениях настоящего видеть зародыши будущего: Маркс указывает, что некоторые из его типов принадлежат в большей мере эпохе Второй империи, чем времени Луи-Филиппа. Но рабочий класс навсегда остался вне поля зрения Бальзака.

В Бальзаке есть несомненно черты неизжитого романтизма («Шагреневая кожа», «Серафита», «Лилия в долине» и т. п.), но эти черты легко отделимы от основного ядра его творчества. Совершенно неправа буржуазная критика, усматривая чуждый Р. романтизм в эмоциональности и гиперболизме Бальзака. Наоборот, ярко-оценочное отношение Бальзака к своему материалу является характерной реалистической чертой. Некоторый гиперболизм его образов не только не противоречит, но углубляет их реалистический характер выше). Эти черты, присущие лучшим современникам Бальзака — Стендалю и Диккенсу — и отсутствующие у позднейших реалистов (начиная с Теккерея и Флобера), говорят о том, что Бальзак еще принадлежит тому времени, когда буржуазная литература была способна рождать богатырей, полных жизненной силы, в отличие от упадочников и обывателей позднейшего периода.

Бальзак — высшая точка буржуазного Р. в зап.-европейской литературе, но господствующим стилем буржуазной литературы Р. становится только во второй половине XIX века. В свое время Бальзак был единственным вполне последовательным реалистом. Ни Диккенс, ни Стендаль, ни сестры Бронте не могут быть признаны таковыми. Рядовая же литература 30—40-х годов, так же как и позднейших десятилетий, была эклектична, сочетая бытовую индивидуализирующую манеру XVIII в. с целым рядом чисто условных моментов, отражавших филистерский «идеализм» буржуазии. Главным моментом этой условности были «счастливые окончания», идеальные характеры главных героев, наказанный порок и награжденная добродетель. Эта литература (представленная во Франции О. Фелье, Ж. Оне и т. п., а в Англии бесчисленным количеством романистов и романисток) была грубо апологетической и грубо лакировочной в отношении к господствующему классу и созданной им действительности. Особенно в Англии крупнейшие, в основном реалистически направленные писатели (например Джордж Элиот) были бессильны вполне освободиться от этих условностей.

Реализм как широкое течение возникает со второй половине XIX века в борьбе с ними. Отказываясь от апологетики и лакировки, Р. становится критическим, отвергающим и осуждающим изображенную им действительность. Однако эта критика буржуазной действительности остается в пределах буржуазного мировоззрения, остается самокритикой. Общие черты нового Р. — пессимизм (отказ от «благополучного конца»), ослабление сюжетного стержня как «искусственного» и навязанного действительности, отказ от оценочного отношения к героям, отказ от героя (в собственном смысле слова) и от «злодея», наконец пассивизм, рассматривающий людей не как ответственных строителей жизни, а как «результат обстоятельств». Вульгарной литературе буржуазного самоудовлетворения новый Р. противостоит как литература буржуазного разочарования в себе. Но в то же время он противостоит здоровой и сильной литературе восходящей буржуазии как литература упадочная, литература класса, переставшего быть прогрессивным.

Новый Р. разделяется на два основных течения — реформистское и эстетское. У истока первого стоит Золя, второго — Флобер. Реформистский Р. — одно из следствий того влияния, которое оказывала на литературу борьба рабочего класса за свое освобождение. Реформистский Р. пытается убедить правящий класс в необходимости уступок трудящимся в интересах сохранения буржуазного порядка. Упорно проводя мысль о возможности разрешения противоречий буржуазного общества на его же почве, реформистский Р. давал буржуазной агентуре в рабочем классе идеологическое оружие. При очень ярком иногда описании уродств капитализма этот Р. характеризуется «сочувствием» к трудящимся, к которому по мере развития реформистского реализма примешиваются страх и презрение — презрение к существам, не сумевшим завоевать себе место на буржуазном пиру, и страх перед массами, завоевывающими себе место совсем иными путями. Путь развития реформистского Р. — от Золя к Уэллсу и Голсуорси — путь все большего бессилия понять действительность в ее целом и особенно все большей лживости. В эпоху общего кризиса капитализма (война 1914—1918) реформистскому реализму суждено было окончательно выродиться и изолгаться.

Эстетский Р. является своеобразным упадочным перерождением романтизма. Подобно романтизму он отражает типично-буржуазный разлад между действительностью и «идеалом», но в отличие от романтизма он не верит в существование какого бы то ни было идеала. Единственный остающийся ему путь — заставить искусство преображать уродство действительности в красоту, прекрасной формой преодолеть безобразное содержание. Эстетский Р. может быть очень зорок, так как в основе его лежит потребность преобразить именно данную реальную действительность и тем, так сказать, отомстить ей. Прототип всего направления, роман «Мадам Бовари» Флобера — несомненно подлинное и глубокое реалистическое обобщение весьма существенных сторон буржуазной действительности. Но логика развития эстетского реализма ведет его к сближению с декадентством и к формалистическому перерождению. Чрезвычайно характерен путь Гюисманса от эстетски-обусловленных реалистических романов к «творимым легендам» таких романов, как «Навыворот» и «Там внизу». В дальнейшем эстетский реализм упирается в порнографию, в чисто психологический идеализм, сохраняющий лишь внешние формы реалистической манеры (Пруст), и в формалистический кубизм, где реалистический материал целиком подчинен чисто формальным конструкциям (Джойс).

**В. Буржуазно-дворянский реализм в России**

Своеобразное развитие буржуазный Р. получил в России. Характерные черты русского буржуазно-дворянского Р. по сравнению с Бальзаком — гораздо меньший объективизм и меньшая способность охватить общество как целое. Слабо еще развернутый капитализм не мог давить на русский реализм с такой силой, как на западный. Он не воспринимался как естественное состояние. В сознании буржуазно-дворянского писателя будущее России предопределялось не законами экономики, а всецело зависело от умственного и нравственного развития буржуазно-дворянской интеллигенции. Отсюда своеобразный воспитательный, «учительный» характер этого реализма, любимым приемом которого было сводить социально-исторические проблемы к проблеме индивидуальной пригодности и индивидуального поведения.

До появления сознательного авангарда крестьянской революции буржуазно-дворянский реализм направляет свое острие против крепостничества, в особенности в гениальном творчестве Пушкина и Гоголя, что делает его прогрессивным и позволяет ему сохранять высокую степень правдивости. С момента выступления революционно-демократического авангарда (канун 1861) буржуазно-дворянский Р., вырождаясь, приобретает клеветнические черты. Но в творчестве Толстого и Достоевского реализм порождает новые явления мирового значения. Творчество и Толстого и Достоевского тесно связано с эпохой революционно-демократического движения 60—70-х годов, поставившей вопрос о крестьянской революции. Достоевский — гениальный ренегат, поставивший всю свою силу и все свое органическое чутье революции на службу реакции. Творчество Достоевского — гигантское искажение Р.: достигая почти небывалой реалистической действенности, он вкладывает в свои образы глубоко-лживое содержание путем утонченно-мистифицирующего сдвигания реальных проблем и подмены реальных социальных сил абстрактно-мистическими. Так, в «Преступлении и наказании» он подменяет реальную проблему революционного действия абстрактно-религиозной проблемой «права на убийство». Над всем творчеством Достоевского царит одна основная ложь — тончайшим и последовательнейшим образом проводимое отождествление идей революционной интеллигенции в их истоках с умонастроениями вскормленного крепостным трудом деградирующего дворянства, потерявшего всякую связь с народом, с национальной «почвой». Творчество Достоевского явилось так. обр. сильным оружием демагогической борьбы реакции с авангардом революции. Достоевский мог стать великим исказителем Р. только потому, что в основе он был великим реалистом. Целый ряд его образов принадлежит к железному фонду Р. — например гениальный по глубине обобщающий образ мещанского индивидуализма в «Записках из подполья». Совершенно иначе отразилась крестьянская революция у Толстого. С самого начала его творчество проникнуто своеобразным «крестьянотропизмом», обращенностью на крестьянство, сознанием, что крестьянин и только крестьянин имеет право судить имущие классы. В 60-х гг., в эпоху наибольшего обострения классовой борьбы в литературе, Толстой выступает на стороне дворянства с апологетически задуманным романом «Война и мир». Здесь он ищет оправдания дворянству как классу столь же органичному, почвенному, естественному, как и крестьянство. Но даже в апологетике Толстой остается реалистом: он не договаривает правды, но он не лжет. Защищая своего любимого Николая Ростова, он все же представляет его ничтожеством, грубым офицером, мордобойцем, никак не годящимся в герои, а в поэтической Наташе раскрывает помещичью самку, чуждую всему кроме эгоизма семьи. В разработке методов реалистического изображения человеческой индивидуальности и мотивировки человеческих действий Толстой в «Войне и мире» поднял Р. на новую ступень, и если Бальзак является величайшим реалистом по охвату современности, Толстой не имеет соперников по непосредственной конкретной обработке материала действительности. В «Анне Карениной» Толстой уже освобождается от апологетических задач, правдивость его становится более свободной и сознательной, и он создает огромную картину того, как после 1861 «все перевернулось» для русского дворянства и крестьянства. В дальнейшем Толстой переходит на позиции крестьянства, однако не его революционного авангарда, а патриархального крестьянства. Последнее обессиливает его как идеолога, но не мешает ему создать непревзойденные образцы критического реализма, смыкающиеся уже с реализмом революционно-демократическим.

**Г. Реализм революционно-демократический**

В России же получил свое наиболее яркое развитие и революционно-демократический Р. Революционно-демократический Р., будучи выражением интересов мелкобуржуазной крестьянской демократии, выражал идеологию широких демократических масс в условиях непобедившей буржуазной революции и был одновременно направлен и против феодализма и его пережитков и против всех наличных форм капитализма. А поскольку революционный демократизм того времени сливался с утопическим социализмом, он был резко антибуржуазен. Такая революционно-демократическая идеология могла получить развитие только в стране, в которой буржуазная революция развивалась без участия буржуазии, остаться же полноценной и прогрессивной она могла только до выступления рабочего класса как гегемона революции. Такие условия существовали в наиболее ярко выраженной форме в России 60—70-х гг. На Западе, где гегемоном буржуазной революции оставалась буржуазия и где следовательно идеология буржуазной революции была в гораздо большей степени специфически буржуазной, революционно-демократическая литература является разновидностью буржуазной литературы, и мы не находим сколько-нибудь развернутого революционно-демократического Р. Место такого Р. занято романтическим полуреализмом, который хотя и был способен создавать крупные произведения («Отверженные» В. Гюго), но питался не растущими силами революционного класса, каким было крестьянство в России, а иллюзиями социальных групп, обреченных на ущерб и хотевших верить в лучшее будущее. Эта литература не только по существу мещанская в своих идеалах, но в значительной мере являлась (хотя бы и невольным) орудием того обволакивания масс демократическим дурманом, которое было нужно буржуазии. Наоборот, в России возникает революционно-демократический Р., стоящий на высшем уровне исторического понимания, доступном домарксистскому сознанию. Его представители — замечательная плеяда «беллетристов-разночинцев», гениально-реалистическая поэзия Некрасова и особенно творчество Щедрина. Последний занимает исключительное место в общей истории реализма. Отзывы Маркса о познавательно-историческом значении его творчества сравнимы с отзывами о Бальзаке. Но в отличие от Бальзака, создавшего объективистскую в конечном счете эпопею о капиталистическом обществе, творчество Щедрина насквозь проникнуто последовательной боевой партийностью, в которой нет никакого места противоречию между морально-политической оценкой и оценкой эстетической. Сатирические образы Щедрина по сочетанию чувственной убедительности, глубины социального понимания и четкости политической оценки занимают исключительное место в мировой литературе и делают его творчество вершиной критического Р. вообще. В своей трактовке типического Щедрин подходит близко к пролетарскому (социалистическому) пониманию. Критический реализм Щедрина, заостренный на два фронта, способен создавать не только гениально-емкие образы наследственной мерзости (Иудушка), но и образы, раскрывающие явления, еще только намечающиеся в действительности. В его образах растущего российского капитализма есть «безбоязненное предвидение будущего», отличающееся от марксистско-ленинского тем, что, видя рост ненавистных сил «ташкентского» капитализма, Щедрин не видел той силы, которая, порожденная капитализмом, убьет капитализм. Отсюда своеобразный трагический оттенок щедринской сатиры. Но ограниченность и утопичность революционного миросозерцания крестьянской демократии, противоречие между ее субъективными идеалами и объективными историческими задачами приводят и к ограниченности ее Р. критическим Р. Субъективно стремясь к социализму, объективно революционеры-народники боролись за «американский» путь развития капитализма. Те из революционно-демократических реалистов, которые были наименее проникнуты идеалом утопического социализма и могли создавать образы собственнической крестьянской демократии, были утопичны с другого конца, т. к., выявляя частнособственническую природу такой демократии, они игнорировали капиталистическую сущность частнособственнического общества. Поэтому такая вещь, как картина «фермерского» рая в «Дедушке» Некрасова, совершенно нереалистична, несмотря на то, что она больше соответствует объективному содержанию революционного народничества, чем мечты о социализме. Не смогла революционно-демократическая литература дать и реалистического образа революционера, «нового человека». «Новые люди» Чернышевского, самые действенные и яркие из положительных образов этой литературы, несмотря на свое несомненно реалистическое ядро, развиты в направлении утопическом, что обусловливалось особенностями самой действительности.

Мелкобуржуазному крестьянскому реализму суждено было пережить новый расцвет в эпоху империализма. Наиболее характерно расцвел он в Америке, где противоречия между иллюзиями буржуазной демократии и реальностями эпохи монополистического капитализма проявились особенно остро. Мелкобуржуазный реализм в Америке прошел два основных этапа. В довоенные годы он принимает формы реформистского реализма (Крейн, Норрис, ранние вещи Эптона Синклера и Драйзера), который отличается от буржуазного реформистского Р. (типа Уэллса) своей искренностью, органическим отвращением от капитализма и подлинной (хотя и недодуманной) связанностью с интересами масс. В дальнейшем мелкобуржуазный Р. теряет свою «добросовестную» веру в реформы и становится перед дилеммой: слиться с буржуазной самокритической (и эстетски-упадочной) литературой или стать на позиции революционные. Первый путь представлен хлесткой, но по существу безобидной сатирой на филистерство у Синклера Льюиса, второй — рядом крупных художников, сближающихся с пролетариатом, прежде всего тем же Драйзером и Дос-Пассосом. Этот революционный Р. остается ограниченным: он не в силах художнически увидеть действительность в «ее революционном развитии», т. е. увидеть рабочий класс как носителя революции.

Несмотря на идеологическое приятие (в той или иной мере) коммунизма, эти писатели в своем творчестве остаются только критическими реалистами и не в силах творчески изжить пессимизм-скептицизм социальной группы, которая, предоставленная самой себе, обречена на дальнейшую гибель. Эта неспособность творчески увидеть пролетариат в его борьбе за победу проводит принципиальную грань между Р. таких писателей, как Драйзер и Дос-Пассос, и Р. пролетарским.

**Д. Пролетарский реализм**

В пролетарском реализме, как и в реализме революционной демократии, на первых порах особенно сильно критическое направление. В творчестве основоположника пролетарского реализма М. Горького чисто критические произведения от «Городка Окурова» до «Клима Самгина» играют очень значительную роль. Но пролетарский Р. свободен от противоречия между субъективным идеалом и объективной исторической задачей и тесно связан с классом, исторически способным революционно переделать мир, и потому, в отличие от революционно-демократического Р., этому Р. доступно реалистическое изображение положительного и героического. «Мать» Горького сыграла ту же роль для русского рабочего класса, как «Что делать?» Чернышевского для революционной интеллигенции 60-х гг. Но между двумя романами лежит глубокая грань, которая не сводится к тому, что Горький — более крупный художник, чем Чернышевский. «Мать» кладет основание пролетарскому реализму прежде всего тем, что создает образы революционных героев — типические и исторически-реальные, чуждые утопического схематизма. Способностью создавать положительных героев как типических представителей борющегося за свою победу пролетариата отличаются и произведения пролетарских реалистов советского времени (до начала эпохи социалистической реконструкции: яркие примеры — «Чапаев» Фурманова и «Разгром» Фадеева с образом Левинсона и других героев партизан). Это умение видеть действительность в ее истинном революционном развитии, видеть не только ненавистный и разрушаемый мир старого, но и те реальные силы, которые его разрушают, свойственно пролетарскому реализму и до его перерастания в социалистический реализм. Последний возникает как прямое порождение новой эпохи, когда социализм становится реальностью и когда пафос создания нового мира становится доминирующей нотой создаваемой литературы. Сохраняя в полной мере свойства критического Р. в отношении враждебных сил старого мира и по-новому развивая самокритическое отношение к силам, строящим социализм, социалистический Р. впервые становится реализмом утверждающим, так как впервые реализм становится орудием класса, умеющего преображать мир и уже воочию начавшего это победоносное преображение. См. «Социалистический реализм».

**Список литературы**

Литература о реализме как литературном направлении количественно намного уступает литературе как по романтизму, так пожалуй и по натурализму. Но сравнительно небольшое количество специальных трудов сразу во много раз повышается, если привлечь к рассмотрению те главы о реализме и об отдельных его представителях, которые имеются в каждой истории литературы XIX в., в каждой истории романа и т. д., не говоря уже о неисчислимых монографиях, посвященных отдельным писателям-реалистам (Брандес, Пти де Жюльвиль, Мейер, Бартельс, «Handbucb d. Literaturwissenschaft» Вальцеля, Эрматингер, Науманн, Мильке-Хоман и мн. др.).

Общие труды:

Merlet G., Le réalisme et la fantaisie dans la littérature, Paris, 1861

Sarcey F., Le mot (réalisme) et la chose, P., 1864

Heurle V., de, Le réalisme dans la littérature et dans l’art, P., 1865

Bourget P., Le roman réaliste et le roman piétiste, «Revue des deux mondes», tome 106, 1873, p. 454—470

Guyau J. M., Le réalisme, в кн. «L’art au point de vue social», последн. изд., Р., 1926

Brunetière F., Le roman réaliste contemporain, «Revue des deux mondes», VIII, 1875, p. 700—713

Alberti K., Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung, Hamburg, 1889

David Sauvageot A., Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l’art, P., 1889 (есть русск. перев.), Lenoir P., Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l’art depuis l’antiquité à nos jours, P., 1889

Klincksieck F., Zur Entwicklungsg schichte des Realismus im französischen Roman des XIX Jahrh., Marburg, 1891

Binder-Krieglstein, Realismus und Naturalismus in der Dichtung, Lpz., 1892

Saovas-Pache, Lettres sur l’idéalisme et réalisme dans le roman, «La nouvelle revue», 1893, в нескольких номерах этого года

Meier S., Der Realismus als Prinzip derschönen Künste, München, 1900

Marsac H., Réalisme 1830—1892, P., 1903

Cassagne A., La théorie de l’art pour l’art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, P., 1906

Reynier G., Les origines du roman réaliste, P., 1912

Martino P., Le roman réaliste sous le Second empire, P., 1913

Bouvier E., La bataille réaliste (1844—1857), P., 1914

Reynier G., Le roman réaliste au 17-e siècle, P., 1914, 2-me éd., 1928

Kindermann H., Romantik u. Realismus, «Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft», Jg. IV, S. 651—675

Klenze C., v., Realism and Romantism in two great narrators Keller and C. F. Meyer, в его кн. «From Goethe to Hauptmann», N. Y., 1926

Moore J. B., The Comic and Realistic in English Drama, Chicago, 1926

Myers W. L., The later Realism, A study of characterisation in the British novel, Cambridge, 1927

Taylor H. W., Realism and the Romantic Spirit, «Sewanee Review», XXXV, 1927, July — Sept., p. 336—351

Белинский В. Г., Взгляд на русскую литературу 1846, «Современник», 1847, т. I (Натуральная школа в русской литературе), перепеч. в «Полном собр. сочин. В. Г. Белинского», т. X, СПБ, 1914

Его же, Взгляд на русскую литературу 1847, «Современник», т. VII, 1848 (Натуральная школа, ее происхождение, нападки на нее), перепеч. в «Полном собр. сочин. В. Г. Белинского», т. XI, П., 1917

Чернышевский Н. Г., Очерки гоголевского периода русской литературы, «Современник», 1855, № 12, 1856, №№ 1, 2, 4, 7, 9—12 (и в «Полном собр. сочин.», т. II, СПБ, 1906)

Его же, Эстетические отношения искусства к действительности, СПБ, 1855 (и в «Полном собр. сочин.», т. X, ч. 2, СПБ, 1900)

Соважо Давид, Реализм и натурализм в литературе и искусстве, М., 1891

Стороженко Н., Возникновение реального романа, «Северный вестник», 1891, № 12

Пелисье Жорж, Литературное движение в XIX ст., М., 1895 (ч. 3. Новое реалистическое направление)

Лесевич Вл. В., Происхождение современного романа, «Русская мысль», 1898, № 11

Боборыкин П., Европейский роман в XIX ст., СПБ, 1900 (ср. отзывы: Коган П., «Русская мысль», 1900, X

Горнфельд А., «Русское богатство», 1901, I

Ответ Боборыкина, «Русская мысль», 1901, VIII—IX)

Ла-Барт Ф., гр., Де, Разыскания в области романтической поэтики и стиля, т. I. Романтическая поэтика во Франции, Киев, 1908, гл. III. Реалистическое течение во французской литературе в пору июльской монархии

Головин К. (Орловский), Русский роман и русское общество, изд. 3, СПБ, 1914

Овсянико-Куликовский Д. Н., Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве, «Собр. сочин. Д. Н. Овсянико-Куликовского», т. VI, изд. 3, СПБ, 1914

Аничков Евг., Реализм и новые веяния, СПБ, б. г. (и перепеч. в его сб. «Предтечи и современники», I, б. г.)

Коган П. С., Романтизм и реализм в европейской литературе XIX в., М., 1923

Маца И., Литература и пролетариат на Западе, М., 1927

Фриче В. М., Очерк развития западных литератур, изд. 3, Харьков, 1927 (гл. VI. От романтизма к реализму)

Саянов В., Романтизм, реализм, натурализм (К вопросу о школе), «На литературном посту», 1928, № 7

Гливенко И. И., Романтизм и реализм в Англии, М., 1929

Коваленко Б., Пролетарский реализм, «Октябрь», 1929, № 2

Козьмин Б. П., К вопросу о кризисе реалистического направления в 70-е гг., «Литература и марксизм», 1930, № 4—5

Нусинов И., Проблема литературного наследства и основные литературные школы прошлого. Статья третья. Реализм, «Русский язык в советской школе», 1930, № 4

Забытая статья Поля Лафарга о романе Золя «Деньги», предисл. В. Гоффеншефера, Поль Лафарг о реализме и натурализме, Поль Лафарг, «Деньги» Эмиля Золя, «Литературное наследство», т. II, 1932

Фридрих Энгельс о Бальзаке, Неизданная переписка Энгельса с Маргерит Гаркнес, предисл. Института Маркса — Энгельса — Ленина, комментарии Ф. Шиллера, Маркс и Энгельс о Бальзаке и реализме в литературе, «Литературное наследство», т. II, М., 1932 (перепеч. в сб. «Маркс и Энгельс о литературе», М., 1933)

Французский реалистический роман XIX в., Сб. статей, под ред. В. А. Десницкого, ГИХЛ, Л.—М., 1932

Бутенко Ф., Салтыков-Щедрин о реализме, «Звезда», 1933, № 8

Трощенко Е., Маркс о художественной литературе, «Молодая гвардия», 1933, № 8

Макарьев И., Заметки о социалистическом реализме, «Рост», 1933, № 23—24

Мирский Д., О формализме, «Год шестнадцатый», альманах, кн. II, М., 1933

Шиллер Ф. П., Энгельс как литературный критик, ГИХЛ, М.—Л., 1933, стр. 88—152

Лаврецкий А., Щедрин — литературный критик, «Литературное наследство», кн. XI—XII, М., 1933, стр. 614—622: Щедринская концепция реализма

Блейман М., Правдивость и правдоподобие, «Литературный современник» 1934, № 5

Бутенко Ф., Реализм М. Е. Салтыкова-Щедрина в борьбе против «анти-нигилистического романа», «Литературный критик», 1934, № 1

Гачев Д., Проблемы реализма в эстетике Дидро, «Литературный критик», 1934, № 3

Еголин А., Реализм Некрасова, «Литературный критик», 1934, № 3

Из истории реализма XIX в. на Западе, Сб. статей, под ред. и с предисл. Ф. П. Шиллера, М.— Л., 1934 (статьи А. В. Луначарского, Н. Четуновой, М. Елизаровой, Ф. Шиллера и др.)

Меринг Франц, Литературно-критические статьи, т. II, изд. «Academia», М.—Л., 1934 статьи по разделам: Проблема реализма в европейской литературе XIX в. и начала XX в., Натурализм в немецкой литературе)

Лукач Г., Золя и реализм, «Литературная газета», 1934, № 156, 22 ноября

Его же, Реализм в современной немецкой литературе, «Литературный критик», 1934, № 6

Нусинов И., Дворянско-буржуазный и социалистический реализм, «Новый мир», 1934, № 5

Прейлен С., Литературная Лениниана, «Литературный Ленинград», 1934, № 28, 20 июня (высказывания Ленина о реализме)

Розенталь М., «Типические характеры» в жизни и литературе, «Литературный критик», 1934, № 9

Свирин Н., О героях и героизме в буржуазно-дворянской литературе, «Звезда», 1934, № 6

Спасский Ю., Поединок гигантов, «Литературная газета», 1934, № 123, 14 сент.

Его же, Реализм и барокко, там же, № 159, 28 ноября

Перимова Т., Флобер и буржуазный реализм, «Литературный критик», 1934, № 2

Литературные манифесты французских реалистов, под ред. и со вступ. ст. М. К. Клемана, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1935.