Курганский Государственный Университет

**Реализм, как творческий метод**

студентки 4 курса заочного отделения

группы 425

филологического факультета

Александровой Ольги Ивановны

Курган 2002

Теоретико-эстетический позитивизм, оказывавший столь огромное воздействие на европейскую, в том числе и русскую, литературную мысль во второй половинеXIX в., со всей очевидностью обнаружил на рубеже двух столетий кризис своей методологии. В некоторых литературоведческих вариантах позитивизм имел определенные, порой значительные, достижения. Это относится, прежде всего, к так называемым академическим школам в литературоведении, сосредоточившим преимущественное внимание на исторических аспектах литературного процесса. Замечательная систематизация историко-литературных фактов даже без их серьезного генетического объяснения имела немаловажное значение.

Но, конечно, развитие науки о литературе осуществлялось прежде всего и процессе преодоления позитивизма. Так происходило, в частности, тогда, когда исследователь пренебрегал обязательными философско-позитивистскими рекомендациями относительно установления пресловутых «факторов», якобы влиявших на литературное развитие, а рассматривал художественные явления широко, вне схем, в свободном взаимодействии и индивидуальном своеобразии. Впрочем, такой протест против концепции позитивистского детерминизма порождал другие крайности — теории имманентности, преувеличение автономности художественных явлений. Достоинством такого преодоления позитивизма было углубленное внимание к индивидуальному художественному факту и к его большому историко-литературному функционированию. Это особенно отчетливо выразилось в компаративистских и «психологических» направлениях литературоведческой мысли. В целом, конечно, и эти направления имели своим методологическим фундаментом философско-эстетический позитивизм; они не преодолели описательности, не овладели принципами конкретно-исторического анализа и синтеза.

Уязвимость позитивистской методологии бросалась в глаза при попытках ее использования в характеристике современных литературных процессов и особенно в случаях прогнозирования будущего художественного развития. Ни в том, ни в другом случае позитивизм не мог дать сколько-нибудь убедительных выводов и ответов.

Рубеж двух веков — период чрезвычайно усложнившихся связей между литературой и общественной жизнью, литературой и новым читателем, активным участником этой жизни, период формирования нового содержания искусства, особенно его активной, «субъективной» стороны — той художественной тенденциозности, которая тогда же получила название партийности, период крупных изменений в господствовавшем во второй половине XIX в. реалистическом направлении, в творческом методе, определявшем данное направление.

Первый этап этого учения был замечателен тем, что вместо тезисов Ипполита Тэна о «расе», «среде», «моменте» были даны определения истинных объективных источников художественного развития и, более того, найдены опосредствующие звенья между социально-экономическими обстоятельствами и искусством (среди других факторов была выдвинута прежде всего общественная психология). Такой подход к искусству был связан с научным пониманием места человека в историческом движении, сложной зависимости личности от движущих факторов истории. Нетрудно представить, какое значение имело это для теории реализма (как, впрочем, и для его практики): человек — специфический предмет искусства, и учение, которое могло открыть истинные источники и стимулы человеческого поведения, заключало в себе методологический ключ к познанию художественного характера.

Но ранний этап учения о литературе при всей своей всеобщности, универсальности в разработке идеи исторического детерминизма личности отличался некоторой односторонностью, неполнотой в решении той проблемы человека и обстоятельств, которая столь важна для теории реализма. Преодоление человеком укреплявшейся столетиями власти обстоятельств нельзя было не заметить в конце XIX в., и ранняя марксистская мысль в России его заметила. Но, к сожалению, это наблюдение не побудило первых русских марксистов внести существенные коррективы в свою методологию.

Вследствие такой односторонности Плеханов, Луначарский, Воровский и близкие им мыслители, прекрасно осветили познавательную природу искусства, прежде всего реалистическую, не смогли охарактеризовать активно преобразующей функции художественного мышления и, стало быть, активной, «субъективной», стороны содержания художественного произведения. Конечно, раскрытие познавательных возможностей искусства и литературы, осуществленных с наибольшей силой именно в реалистическом направлении само по себе было огромной заслугой в разработке теории реализма, но эпоха диктовала такое проникновение в природу реалистического мышления, которое должно было сформулировать новые категории его содержания.

На высшем этапе учения об искусстве и литературе, положившего конец абсолютизации детерминистических идей личности, равно как и ликвидировавшего теоретико-эстетический релятивизм (в вопросе об относительных эстетических критериях), и была определена в числе прочих важнейшая категория, характеризующая специфическую тенденциозность, «субъективную» сторону содержания литературы — партийность.

Ленин показал, что точность на рубеже последних веков не только преодолевала фатальную зависимость от обстоятельств, но и начала воздействовать на них. Тем самым Ленин открыл новые возможности для глубокого понимания сложных диалектических процессов, характеризующих мировоззрение художника, диалектики художественного отражения. Благодаря Ленину стало возможным научное понимание внутренних законов движения той художественной системы, которая называется реализмом, неизбежности возникновения нового типа реализма, а главное, специфическую природу этой новой разновидности реалистического метода.

Формы познания, в том числе и художественные, в конце века развивались таким образом, что возникли объективные условия, которые могли ликвидировать мучительные противоречия в художественном сознании, противоречия между теоретическими суждениями и непосредственно-художественными представлениями писателя. Как известно, эти противоречия иногда придавали некую «загадочность» творческому процессу писателя-реалиста, проявлявшуюся в «неожиданной» победе непосредственного представления художника над теоретической стороной авторского замысла. Выдающиеся мыслители прошлого мечтали о ликвидации этих противоречий.

Ленин, впервые научно объяснив природу последних (дав соответствующих терминологические обозначения двум сторонам противоречивого мышления: «сознание» и «понимание»), указал на реальные пути устранения данных противоречий. Полная гармония между теоретическими взглядами писателя и его непосредственно оценивающим отношением к жизни — вот что в конечном счете могло изменить и изменило структуру реалистического отражения, в которой произошло объединение логики собственно-художественного повествования с логикой положительной авторской программы, которая перестала быть «нормативной», отвлеченной, а приобрела также художественную специфику. Логика «саморазвития» характеров, являющаяся главным показателем реалистического метода, его основной «управляющей» силой, в новом, высшем типе реализма стала определять все элементы повествования. Только ленинская методология и теория в полной мере дали возможность увидеть это принципиально новое, качественное своеобразие реализма.

Борьба за реалистическую литературу имела тогда свои исторические особенности. На первый взгляд парадоксальным, а по существу совершенно закономерным было то обстоятельство, что в годы, когда складывалась новая реалистическая художественная система, долженствующая стать самой плодотворной в двадцатом веке — социалистический реализм — и ее теоретическое обоснование, в определенных, и довольно широких, кругах писателей и критиков существовало убеждение и в кризисе реализма и в необходимости его замены другими методами и направлениями. Последние быстро возникали, громко заявляя о себе, воодушевляя своих теоретических сторонников.

Самое емкое слово, которым можно охарактеризовать эти направления и которое тогда же и возникло в передовой критике, — антиреализм. В последние годы, это слово стало крайне непопулярным, и его теперь, как правило, употребляют для того, чтобы с его помощью подчеркнуть метафизический способ литературоведческого мышления. Однако, если невозможно свести весь историко-литературный процесс к борьбе реализма с атиреализмом, то это вовсе не означает, что такой борьбы история литературы не знала или не знает.

Рубеж двух последних веков и был характерен именно такой борьбой.

В сущности, слово «антиреализм» более конкретно определяет содержание того художественного явления, которое до сих пор именуется модернизмом. Даже термин «декадентство» никогда не мог претендовать на вполне конкретное обозначение литературного процесса.

Короленко, обладавший замечательным литературно-критическим даром, оценивая творчество раннего Балтрушайтиса, назвал его «поэтом декадентского толка», тут же оговорившись, что эта терминология неверна. Назвав далее поэта модернистом, Короленко, однако, заметил: «Это тоже не вполне определенно, но еслиприбавить антиреалист, то кажется, это будет самая устойчивая точка на пересечении этих «зыблющихся линий», которые своей трудно уловимой сетью составляют туманное пятно модернистских настроений».[[1]](#footnote-1)

Но если антиреализм был существенной стороной художественного творчества декадентов, прежде всего символистов, то он оказывался определяющим, а подчас главным пафосом в их теоретических выступлениях. Не случайно один из лидеров русского декаданса, Д Мережковский, уже в начале 90-х годов громко заявил в своей брошюре «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» о «кризисе реализма». Книга открыла серию выступлений с аптиреалистическими программами, новизна которых по сравнению с прежними периодами в русской литературной истории состояла, пожалуй, лишь в большей изощренности аргументации и в большем тяготении к конструктивному характеру своих построении

Особенно активной в этом отношении была деятельность символистов в начале XX в Однако, способы полемики со сторонниками реализма оставались весьма старомодными. Происходила подмена понятий, натурализм выдавался за реализм, эти направления отождествлялись, и «плоской» правде с ее приблизительным познанием жизни противопоставлялся символизм. «Старые реалисты, — говорилось в одном из органов символистов, — Бальзак и Гоголь, Золя и Боборыкин — имели перед собой знакомую, опознанную действительность... Теперь такой реализм немыслим, прямо невозможен, потому что не стало прежней реальности, знакомой, известной… Новый реализм не знает действительности известной, знакомой, опознанной».[[2]](#footnote-2)

На этой идее отождествления принципиально разных явлений объединялись почти все противники реализма и его научных теорий. Иванов-Разумник, известный своими нападками па марксистскую методологию, утверждал, что реализм нашел свою гибель, растворившись в натурализме. Не будучи прямым теоретиком символизма, Иванов-Разумник, однако, сближался со сторонниками этого направления, полагая, что для художника губителен культ жизни и человека. «Основанный на религии жизни, на религии человека, писал он,— пушкинско-толстовский реализм, изживая себя, терял почву под ногами»[[3]](#footnote-3).

Если противников реализма отталкивала «религия жизни», то еще больший протест вызывала у них научно-материалистическая, марксистская концепция действительности. В целях дискредитации реализма и заодно научного материализма они пытались отождествить даже эти столь специфические формы общественного сознания.

Ленин говорил тогда: «В *наше* время в области науки, философии, искусства выдвинулась борьба марксистов с махистами»[[4]](#footnote-4).

Однако, по примеру Мережковского, в упомянутой выше книге прямо сопоставлявшего «художественный материализм», т. е. реализм, с «научным и нравственным материализмом», противники научной философии и высшего художественного метода тенденциозно и настойчиво приписывали марксизму игнорирование этой индивидуальной специфики.

Литературная мысль того периода еще недостаточно изучена, но уже и то, что сделано, позволяет хорошо увидеть разные аспекты решения проблемы реализма, если только позволительно назвать декадентское и символистское отношение к реализму решением проблемы. Впрочем, негативное отношение, как известно, вытекает из некоей конструктивной программы, даже если она и не сформулирована отчетливо. Конечно, не очень профессиональные суждения, отражающие растерянность некоторых критиков перед пестрой картиной тогдашних направлений (некий Эмве опубликовал в 1909 г. в «Петербургских ведомостях» статью «Реализм и его отсутствие», где писал: «Что такое реализм и что такое нереализм? Что реально, жизненно, правдиво? Задавая эти вопросы, мне все больше и больше приходилось разводить руками»[[5]](#footnote-5)), — не в счет.

Пытаясь дискредитировать русских классиков материалистической эстетики и теории реализма, критики-декаденты апеллировали к идеям особого, «божественного» состояния жизни, недоступного обычному мышлению, в границах которого якобы оставались шестидесятники. Воспринимая поверхностные черты действительности, критики-материалисты якобы ориентировали и художников на приблизительное, внешнее ее отражение. «Желая очистить русскую действительность, — писал II. Минский, — от гнили мнимых ценностей, эти весельчаки, все эти «бойкие» столпы «Современника», «Дела», «Отечественных записок» — Писаревы, Добролюбовы, Щедрины, Михайловские — незаметно для себя обесценили жизнь и с самыми добрыми намерениями создали тусклую действительность и литературу второго сорта. Реализм, отрицая божественность жизни, выродился в нигилизм, а нигилистская веселость привела к скуке»[[6]](#footnote-6).

В чем же состояла эта «божественность», воспроизводя которую только и можно было, по Минскому, создать литературу первого сорта? Это все та же самоценная личность с ее предельно индивидуальным внутренним миром, якобы абсолютно автономным, та личность, которая, став основным предметом изображения у великих романтиков прошлого, приводила последних к огромным художественным результатам, но которая под пером реалистов трансформировалась, лишалась автономности, найдя свои связи со средой, со всем объективным миром. Декаденты и символисты решили игнорировать реалистический опыт многих десятилетий, реставрировать личность со всеми ее самодовлеющими функциями и ощущениями. Ничего ценного из этого, разумеется, выйти не могло, но о намерениях этих было заявлено громко — как в художественной практике, так и в критике.

Абсолютизируя внутреннюю жизнь личности, а особенно, конечно, личности художника, обожествляя ее, критики порой склонны были считать единственным смыслом искусства религиозный смысл. Так думал, в частности, А Белый. Он же и полагал, что реализм исчерпал свои возможности, не может претендовать на правдивое изображение жизни, поскольку художник способен осознавать только себя: «оставаться в искусстве реалистом нельзя, дать верную реалистическую картину действитсльности в которой художник способен постичь лишь свои, субъективный, внутренний опыт, невозможно»[[7]](#footnote-7).

Белый заявлял, что ему «душно у декадентов», однако его символистская теория искусства в полном согласии с декадентской опиралась на такое представление об историческом развитии искусства, которое признавало закономерным и плодотворным постепенное освобождение от реалистической образности. Вот его историко-художественное и теоретическое кредо «Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится глубже и шире, всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным — музыку, как чистое движение»[[8]](#footnote-8).

Легко догадаться, что на основе такой концепции естественно прийти к отрицанию самостоятельной ценности художественного содержания и тем более его первичности в произведении искусства. Белый и приходит к такому отрицанию В своем «Символизме» через несколько страниц после цитированных выше слов Белый говори! о том, что в пределах эстетики исследователь имеет дело только с формой и что в усложненности форм определяется «так называемое содержание», выводимое из формы. Так отрицание реализма оборачивалось чистейшим формализмом (что, впрочем, не исключает обратной зависимости) В этом нет ничего удивительного — история литературной мысли задолго до русского теоретического символизма знала подобную философско-эстетическую закономерность.

Основными «теоретическими» аргументами против реализма в ту пору были, конечно, тезисы о субъективности искусства и сугубой индивидуальности, полной не похожести внутреннего мира одного художника на мир другого. Первое качество не позволяет искусству отражать внешние, реальные явления, второе лишает исследователя возможности устанавливать закономерности развития искусства, что обязательно для теории реализма Такие аргументы были в ходу у противников марксистской методологии.

Так, А. Евлахов, тяготевший к «психологическому» направлению в литературоведении (но не овладевший методами его лучших представителей таких, как Потебня), в двухтомном труде «Реализм или ирреализм?..» свою настойчивую борьбу против реализма обосновывает теми соображениями, что искусство отражает лишь субъективные чаяния создателя «Волшебный мир сказки и грез»[[9]](#footnote-9) — вот, по Евлахову, конечная цель творческой фантазии художника. Таков смысл его характеристики эпизода из повести Будищева: барин застает слугу за писанием романа «Из народного быта?— Зачем, — отвечает Васька, — там темнота, бедность. Я пишу роман из мексиканской жизни, только и отдыхаешь, что на мексиканской жизни». Евлахов полагает, что в словах Васьки — «тайна искусства, его великая роль, его обаяние».

Это сильно напоминает суждение Бальмонта о символистах, которые отрешены от действительной жизни, видят в ней только свою мечту, «смотрят на жизнь из окна».

Среди той части сторонников «психологического направления, чьи идеи усваивал Евлахов (считавший, например, что знаменитые гоголевские типы — это лишь тени душевного мира писателя), отношение к реализм выражалось в своеобразных попытках «психологически» оправдать декадентство. Так, в обобщающей статье М. Шайкевича, где высоко оцениваются труды известных тогда психиатров В. Чижа и Н. Баженова, которые все особенности творческой деятельности Гоголя объясняли патологической организацией нервной системы писателя, а «жестокость таланта» Достоевского таким же болезненным складом души художника, в этой статье считается правильной мысль, согласно которой декадентская «реакция против чрезмерного реализма в искусстве» есть «нормальный психологический фактор»[[10]](#footnote-10).

В том, что реализм не поддерживался тогда многими критиками и писателями, особенно из числа принадлежавших к модным литературным течениям, были отчасти повинны и «чистый» позитивизм и та его разновидность, которая кое-кем считалась научным материализмом, а иногда даже марксизмом. Позитивисты, как известно, защищали реализм, но последний не выигрывал от этой защиты, поскольку его не отделяли от натурализма. Гносеологической основой реалистического изображения позитивисты считали пресловутый «опыт», — это и вело их к отождествлению двух разных методов.

Неудивительно, что один из крупнейших русских натуралисгов, Боборыкин, признавался в 90-е годы, что в своих длительных попытках найти какую-нибудь положительную систему, на которую ему хотелось бы опереться в своих художественных и теоретических исканиях, он остановился на Сент-Бёве и Ипполите Тэне. Эстетика Чернышевского, как ему казалось, базировалась на *«лжереалистическом принципе»*[[11]](#footnote-11).

С другой стороны, философы и литераторы типа Шулятикова с их, пользуясь определением Плеханова, «суздальской простотой», дискредитировали марксистские принципы исследования литературы, а своими упрощенными трактовками русского реализма могли отпугнуть от истинно научной теории этого метода. Что стоила такая весьма скептическая, а по сути дела негативная характеристика Шулятиковым русского реализма 90-х годов, которую он высказал в 1901 г. в статье «О новейшем реализме»: «они (последователи Чехова и Короленко*)* пошли по пути *психологического реализма,* реализма, который ставит своей главной задачей передачу душевных движений и настроений, реализма, которому притом придан яркий лирический оттепок»[[12]](#footnote-12). У Шулятикова, рекомендовавшего художникам обращаться в живописи преимущественно к вертикальным линиям, поскольку символом промышленного развития времени были тянущиеся ввысь фабричные трубы, «передача душевных движений», разумеется, не вызывала эстетического восторга — она не отвечала его представлению о целях искусства, в котором должны бы быть главным образом тоже свои символы социально-промышленной и экономической жизни.

Отвергая реализм в качестве образца для литературы XX в., большинство противников этого метода из литературно-критической среды отрицательно оценивали опыт Горького и близких ему писателей, поскольку видели в этом опыте продолжение старых традиций. Существовала еще одна разновидность теоретических противников реализма — к ней относились те, кто на словах восторженно признавал классический реализм, но интерпретировал его (причем весьма настойчиво и последовательно) таким образом, что исчезало его истинное содержание, познавательный смысл и социально-психологические источники. Но такую искаженную, абстрактную трактовку реализма предлагали далеко не все, а что касается отрицательного отношения к этому методу, то его не разделяли даже некоторые символисты. Речь идет о крупных художниках, представлявших в известную пору своей творческой жизни символистское направление. В противоположность критикам, подобным Эллису, они не видели ничего эпигонского в опыте Горького, ибо вообще склонны были признавать правомерность и такого развития классического реализма.

В 1907 г. Блок пишет статью «О реалистах», где с полным сочувствием характеризует творчество Горького, говоря о нем достаточно подробно, подчеркивая объективный пафос писателя в выражении социальных и национальных симпатии. Блок прекрасно определяет народный и национальный характер горьковского отношения к русской действительности: любит Россию «не обожествляя, требовательно и сурово», «по масштабу своей душевной музыки Горький — русский писатель»[[13]](#footnote-13).

При этом символисты вовсе не склонны были считать путь Горького самым перспективным. Брюсов, например, прямо утверждал, что будущая литература выходит из символизма, а не из Горького. Однако поэт не зачеркивал значение реалистического опыта. И само собой разумеется, что чем больше Брюсов освобождался от символистских доктрин, тем выше он оценивал реализм. В 1916 г. он одобрительно скажет о творческом пути Блока за двенадцать лет: «от мистики к реализму», «от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира к спокойному и трезвому наблюдению действительности»[[14]](#footnote-14).

Да и будущую литературу, хотя и не связывая ее с Горьким, Брюсов все-таки не хотел отрывать полностью от реализма: «начало всякого искусства — наблюдение действительности», «будущее явно принадлежит какому-то, еще не найденному, синтезу между «реализмом» и «идеализмом».

Попутно надо заметить, что под «реализмом» Брюсов подразумевал не натурализм и, конечно, не символизм, а именно реализм.

У Блока было иное, чем у Брюсова понимание гносеологической природы художественного творчества и принципов ее исследования. Если Брюсов слабостью любого поэта считал отсутствие в его произведениях ясной мысли и на ее основе широких художественных обобщений, а в критике был рационалистом, то Блок признавал интуитивность главным началом как в художественном познании жизни, так и в постижении смысла художественного произведения.

Но, подобно Брюсову, Блок не принимал бессодержательного искусства, художественной не правдивости, гипертрофии формы. Хорошо известно его высказывание о неудавшейся попытке Мейерхольда сделать постановку пьесы Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» «красивой и правдивой»: цель не была достигнута режиссером вследствие чрезмерной увлеченности внешней модернизацией оформления: «Цветы слов, голосов, интонаций, человеческих движений — затонули в море модернизированных черных подсолнухов».

Если добавить к этому отчетливое различение Блоком реализма и натурализма (хотя поэт и допускал иногда терминологические ошибки в этом плане), крайне отрицательное отношение к последнему, точную констатацию Блоком не аналитического, описательного подхода натуралистов к изображаемому, то нельзя будет увидеть в Блоке противника реализма. Скорее, он выступает иногда в качестве, если бы так можно было выразиться, стихийного, что ли, теоретика реализма, т. е. он часто защищает и пропагандирует такие особенности художественного изображения, которые научная теория относит к реалистическим. Особенно ясно это видно на примере отношения Блока к Ибсену, по его словам, «знамени нашей эпохи», писателю, жизненно необходимому, не терявшему «связи с общественностью», с его остро наточенным ножом для анализа; болевшему «вопросами национальности, общественной дряблости государства».

Многое объясняет в литературно-критической позиции Блока, в его отношении к реализму то, что он был великим художником и что основная закономерность его творческого развития, как правильно заметил Брюсов, — движение к реализму.

Но тем большее значение для нашего понимания теоретической борьбы на рубеже двух веков вокруг проблемы художественных методов имеют суждения писателей, достигших величайших творческих вершин благодаря реализму. Речь идет, разумеется, о Л. Толстом, Чехове, Короленко, Горьком, чей вклад в теорию реализма давно признан научной мыслью, уже многие годы обращающейся к их замечательным высказываниям.

Прежде всего, следует отметить, что в суждениях художников, завершивших путь развития классического реализма, не был отброшен огромный опыт теоретического обоснования и критической защиты господствующего творческого метода, накапливавшийся в течение многих десятилетий. Это сказалось и в общей постановке и решении важнейшей для реализма общей проблемы: литература и жизнь, и в рассмотрении структуры художественного произведения, и в оценках иных, нереалистических направлений. Но понятно, что старый опыт использовался применительно к новым проблемам.

Реалисты с особой озабоченностью следили за распространением натуралистических тенденций в литературе, и чем шире предпринимала критика попытки отождествить натурализм и реализм, тем активнее они стремились установить четкий водораздел между этими методами. Уже не только Золя, но и Мопассан подвергался суровой критике со стороны Толстого, увидевшего в творчестве французского писателя чрезмерное увлечение «физической» стороной жизни и пренебрежение другой, «самой важной, духовной стороной, составляющей сущность предмета»[[15]](#footnote-15). Дело тут, конечно, не в фактическом содержании такой оценки, дело — в ее теоретико-эстетическом направлении.

Причем для Толстого натурализм с его внешней нехудожественной правдивостью не сводился, разумеется, только к гипертрофии «физической» жизни — писатель не принимал такого воспроизведения действительности, когда автор сосредоточивал свое особое внимание на «правдивости переданных подробностей»: Толстой утверждал, что ценить произведение по степени этой правдивости «так же странно как судить о питательности пищи по внешнему виду ее».

Как известно, в основе натуралистической описательности и невнимания писателей натуралистов к социальной детерминации лежала в большинстве случаев определенная идеологическая предпосылка — такая социальная философия, которая объективно служила сохранению существующего миропорядка. Социально-художественный анализ мог поколебать веру в его прочность.

Чехов прекрасно, в соответствии с традицией щедринской демократической эстетики, выявил указанную предпосылку. «Буржуазные писатели, — заявлял он, — не могут быть не фальшивы. Это усовершенствованные бульварные писатели... Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым»[[16]](#footnote-16).

Аналитический характер реализма в отличие от натурализма видел Короленко. Приветствуя опыт Горького, искавшего в глубоких трущобах жизни подлинного человека, Короленко утверждал, что подобные поиски, как правило, именно у реалистов имеют исследовательское свойство: это именно «изучение «человека» всюду, где он проявляется», приводящее к «вскрытию» еще одной стороны жизни. Причем специфическая для реалиста цель в подобном исследовании, по Короленко, — не просто отыскание какой-то отдельной чудом сохранившейся человеческой личности, а стремление открыть общие черты «человечности», «нужные для создания великого образа коллективного человека». Реализм, по Короленко, следовательно, имеет широкие социально-нравственные задачи и функции и в этом смысле противостоит натурализму, напоминающему «этнографию и протокол».

Короленко подчеркивал неосновательность претензий натуралистов на осуществление «конечных задач» искусства. Эти претензии опровергаются уже одним тем соображением, что натурализм — явление новое, а искусство существует тысячелетиями, и в нем, а вовсе не только в натурализме, воплощались эстетические законы, т. е. решались «конечные задачи» искусства.

С точки зрения Короленко, не натурализм с его «протокольностью», а именно реализм, «здоровый реализм», воплощает в себе правильную гармонию цветов, теней и света» — такую гармонию, которая свойственна отражаемой в искусстве жизни.

Никто из реалистов не выступал против «низких» тем, интересовавших натуралистов, — они только считали необходимым выделение в этих темах таких аспектов, которые являются специфическими для искусства. Толстого и Короленко отталкивала натуралистическая трактовка любви вследствие ее физиологического аспекта: дело художника — психология; этим и диктуется «задача художественно-целомудренного отношения к теме».

Словом, «мрачный реализм», как назвал тогда натурализм Луначарский, имел в лице наиболее крупных художников времени активных противников.

Выше было сказано о толстовском отношении к поискам новой формы Более того, никто из реалистов не протестовал против использования, например, символов как художественных приемов, несмотря на то, что они так культивировались в нереалистических направлениях. В этом нет ничего удивительного, иносказательная образность давно уже существовала и в реалистической литературе. Вопрос о символизме решался реалистами в рассматриваемое время совершенно правильно: символ считался целесообразным, если он мотивировался художественной правдой, если по отношению к нему автор соблюдал чувство меры.

Вот одно из положений, имеющее характер обобщающей формулы. Оно принадлежит Короленко «Дело не в кличках — символизм или не символизм. Дело в тех недостатках, которые я связываю с этой характеристикой: приподнятость тона и отсутствие «реальности», т.е. отсутствие той близости к действительной жизни, которая дает ощущение убедительности и правды… Символы — вещь вполне законная, но почему-то выработался уже термин «символизм». Дело в том, что символ должен занимать свое место, когда же для символа искажается действительность, когда он выступает на первый план, а остальное располагается согласно его сухой схеме, — это и будет символизм в его современном значении»[[17]](#footnote-17).

Условная, иносказательная образность получила в нереалистических направлениях той поры такую широкую распространенность, что реалисты считали необходимым поставить вопрос о ее границах. Различные метафорические формы, в частности, наиболее распространенная из них — олицетворение, — давно уже занявшие свое законное место в реалистической литературе, теперь же в других направлениях стали выражением художнического субъективизма в интерпретации реальных деталей. И культ этой олицетворяющей метафоричности стал оборачиваться искажением жизненной правды. Это был тот случай, когда надо было отстаивать не только «типические характеры», но и «правдивость деталей».

Именно исторической ситуацией, сложившейся в литературе, можно объяснить ту «пуританскую» строгость, с какой реалисты отнеслись, например, к бесчисленным формам художественного утверждения пантеизма. Строгость определялась фетишизацией последнего, благодаря которой полностью игнорировалась замечательная реалистическая традиция в воссоздании природы, как и вообще фона человеческой жизни. Символистски трактуемый пантеизм не дает возможности распознать оба слагаемых данного понятия ни человека, ни природу. Вот почему тот же Короленко мог писать. «Для современного человека ночь все таки есть лишь та же природа, т.е. тот же простор полей, та же даль, то же небо, те же леса и реки, только прикрытые пологом тьмы и овеянные ощущением неуверенности в чем-то, догадки о чем то, печали, которые тьма навевает на человеческую душу… И это та степень художественной правды, которую искусство проводит посредством образов в нашу жизнь». Значение таких суждений можно оценить, только зная историко-литературный контекст, в котором они возникли.

Тем же историческим обстоятельством, очевидно, надо объяснить настойчивость, с какой выдающиеся художники повторяли уже давно возникшие в литературной критике мысли о построении художественного произведения, о том соотношении его элементов, которые, как особенно убедил в этом опыт реалистов, составляют закон художественности. В рассматриваемое время, как и полвека до него, важно было повторять теоретические тезисы о том, что эстетические законы искусства лучше всего воплощаются в реалистическом творчестве. Потребность в таком повторении диктовалась прежде всего энергичными попытками представителей нереалистических направлений создать принципиально новые эстетические законы повествования. Это так называемое «деформированное» повествование пренебрегало принципами художественной целесообразности, вну­тренней необходимости, вытекающей из логики характеров и всей логики изображения, художественными мотивировками. На таком пренебрежении объединялись все нереалистические направления, даже, казалось бы, совершенно противоположные: лоскутность композиции, например, весьма часто встречаются и в натуралистических и в декадентских произведениях.

Вот почему Толстой, можно сказать, с особым пристрастием искал в новом для него произведении то художественное единство, которое полвека назад передовая русская критика объявила замечательной чертой его собственного творчества. Среди главных достоинств мгновенно полюбившегося ему романа В. фон Поленца «Крестьянин» Толстой сразу же отметил «изображение самых обыкновенных, простых лиц и событий, связанных между собою внутренней художественной необходимостью». Толстой не раз разъяснял свое понимание художественной целостности, которая только и может производить, как он выражался, «иллюзию отражения жизни». По сути дела, художественное единство представлялось ему всегда содержательным явлением, ибо оно образуется не собственно композиционным материалом автора, не структурой персонажей или элементов сюжетного действия, а авторской концепцией изображаемого. В том месте, где он говорит об «иллюзии отражения», мы встречаем знаменитое толстовское положение: «цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету».

Можно, конечно, внести в эту формулу небольшое терминологическое уточнение: слово «нравственное» заменить иным, более определенным, но и в существующем виде она имеет теоретический смысл, раскрывая именно содержательную природу художественной цельности. В другом месте Толстой, разъясняя свою точку зрения на эту цельность, скажет, что она заключается не в единстве замысла, а в твердой определенности авторского отношения к жизни, которое должно пронизывать все произведение.

К защите художественного единства надо отнести также часто встречающиеся в высказываниях русских классиков того времени мысли о максимально возможных связях персонажа с его средой, со всем объективным миром. В 1900 г. Чехов отметил в некоторых произведениях Горького то качество, что «кроме фигур, чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план — одним словом, все».

Наконец, надо отметить важное для будущих судеб литературы обстоятельство, что выдающиеся реалисты иногда ощущали крупные перемены в искусстве: менялся объект изображения, менялось художественное мышление. Ощущение сдвигов они выражали по-разному, порой довольно субъективно, но и здесь было нечто такое, что могло быть учтено научной теорией и переработано ею. а в конечном счете, служило интересам нового реализма.

Но для теории нового реализма, может быть, важнее всего было то, что классики напоминали о необходимости следовать при изображении героических фигур законам реалистического метода. «Правда имеет свои собственные права», — говорил Короленко, и относительно героических персонажей в литературе эта его мысль звучала так: «Тогда мы все искали «героя» и господа Омулевскне и Засодимские нам этих героев давали. К сожалению, герои оказывались все безликие, ненастоящие, головные»[[18]](#footnote-18).

Из всех приведенных теоретико-литературных материалов хорошо видно, что русская марксистская мысль, заявившая о себе в очень трудный и сложный период литературного развития в стране, в борьбе против позитивистской эстетики, за научную теорию искусства и его реалистического метода, была не одинока.

Наиболее крупный представитель доленинского этапа русского марксизма — Плеханов детально рассмотрел различные учения, чрезвычайно популярные среди позитивистов, — о географической среде (особенно распространенное благодаря прямому отношению к нему таких мыслителей, как Монтескье и Гегель), расе, человеческой природе и других «факторах», которые, с точки зрения позитивистов, оказывают решающее воздействие па литературный процесс. Отдав должное этим учениям, Плеханов, однако, предпринял большие усилия, чтобы убедить русского читателя в том, что лишь положения Маркса о законах социального развития и скрытых силах, которыми оно управляется, марксистские тезисы о базисе и надстройке, о сущности человека как совокупности общественных отношений позволяют понять природу художественного творчества и объективные законы его развития.

Наибольшей заслугой Плеханова в данном отношении была трактовка им учения об общественной психологии, которая является одним из главных источников содержания художественного произведения. Пожалуй, никакое другое учение не помогает так глубоко понять сложную диалектическую связь между искусством и детерминирующими его социально-историческими обстоятельствами. Дифференциация форм сознания на общественную психологию (обыденное, чаще всего стихийное, несистематизированное сознание) и идеологию (система взглядов) позволяет увидеть в художественном творчестве переход от первой формы мышления ко второй.

В учении об общественной психологии содержались важные методологические рекомендации для теоретиков реализма, и литературных критиков, анализировавших произведения реалистической литературы. В соответствующих случаях эти рекомендации использовались самим Плехановым и другими марксистами. В статьях о писателях-народниках, в статье о пьесе Горького «Враги» Плеханов прекрасно показал, что степень художественности, реалистичности находится в прямой зависимости от способности писателя воспроизвести и полно охарактеризовать социальную психологию определенной группы людей. Теоретический смысл статьи о Горьком состоял, в частности, в том, что в ней подчеркнута возможность писателя-реалиста, знающего социальную психологию своих героев, создать произведение, которое может быть откровением дли «самого ученого социолога». Пьеса Горького воспроизводила внутренний мир рабочего в многообразных психологических аспектах, неизвестных «самим ученым» социологам.

Воровский, уделивший исключительное внимание общественной психологии при решении литературных проблем, объяснял достоинства Горького как художника не только тем, что писатель создавал художественные социально-психологические типы, но и тем, что у него самого была «революционная психология», что «настроение» Горького было «ярким знамением назревавшей революции». При этом Воровский осознавал различие между общественной психологией и идеологией, подчеркнул, что Горькому не сразу удалось соединить революционную психологию со «стройным мировоззрением»[[19]](#footnote-19).

Большая роль учения об общественной психологии и литературной науке была подтверждена на ленинском этапе развития методологии. Но Ленин развил это учение, показав сложные и разнообразные формы воздействия общественной психологии на идеологов, что объясняется наличием в обыденном сознании зачаточных элементов системности. Ленин потому и поставил исторически важный вопрос (он важен методологически и для теории нового реалистического искусства) о необходимости соединения стихийного рабочего движения с самыми передовыми, социалистическими, идеями: к восприятию последних рабочий класс подготовлен социально-психологически.

Но нельзя понимать концепцию Ленина таким образом, что Толстой в содержании своего творчества лишь суммировал элементы чувств и настроений крестьянства. Нет, Ленин не сводил содержание искусства к формам общественной психологии, и толстовское творчество было для него идеологией, системой взглядов писателя, отличающихся от обыденного сознания крестьянской массы. Так, найдя один из главных источников содержания искусства и определив социальную психологию в качестве существенного элемента в духовной иерархии общества, марксизм открыл новый творческий путь к познанию «загадочной» природы художественного творчества.

Наибольшая «загадка», как известно, связана с противоречиями в реалистической литературе, где нередко наблюдается несоответствие между авторским замыслом и результатами художественного повествования. Теоретическая мысль уже давно пыталась объяснить и помочь устранить это несоответствие, в чем так нуждался реализм. Но для этого нужно было исследовать природу противоречивого сознания, в том числе художественного, поскольку категория метода — в конечном счете явление мировоззренческое, хотя и специфическое. Учение об общественной психологии лишь частично способствовало такому исследованию. Нужны были новые понятия и соответствующие термины.

Плеханов не нашел этих терминов и, противопоставил Толстого-«мыслителя» Толстому-«художнику», дал основание для упреков в интуитивистской концепции творчества. Однако, внимательное рассмотрение цикла плехановских статей о Толстом позволяет считать, что теоретик под словом «мыслитель» подразумевал не всю систему взглядов художника, а лишь философско-религиозные доктрины. И только последними Толстой противоречит себе как гениальному художнику. Характеризуя Толстого как метафизика, Плеханов делал существенную оговорку: «Прошу заметить, что я говорю о приемах его мысли, а не о приемах его творчества. Приемы его творчества были совершенно чужды указанного недостатка, и он сам смеялся над ним, встречая его у других художников». Это «сам смеялся» говорит о том, что Плеханов не считал диалектику толстовского художественного познания явлением стихийным, интуитивным. Обе противоречивые стороны творческой деятельности Толстого не выходили за пределы «сознания» писателя, но одна из них составляла проповедничество Толстого, а другая была связана с великим художественным методом писателя. Не случайно первую Плеханов отнес к сфере публицистики, прямо противопоставив Толстого-«публициста» Толстому-«художнику».

Конечно, в таком противопоставлении не раскрывалась вся диалектика связей между обеими сторонами мировоззрения Толстого, влияние «проповедничества» на метод художественного отражения и обратного воздействия, но в теоретико-эстетическом смысле оно было правильным.

Найдя один из главных источников содержания искусства и определив социальную психологию в качестве существенного элемента в духовной иерархии общества, марксизм открыл новый творческий путь к познанию «загадочной» природы художественного творчества.

Исследование первыми русскими марксистами, а затем Лениным мировоззрения художника, на основе чего сложилось в конечном счете научное представление о творческом методе, определило решение проблемы рационального и интуитивного в искусстве. Стало очевидным, что интуитивное не может лежать в основе реалистического изображения. Современное искусствознание и литературоведение окончательно охарактеризовало с гносеологической точки зрения реалистический тип мышления как рационалистический, противостоящий иным, интуитивистским.

Не выводя реализм из сферы «сознательного», Плеханов высказал важные историко-литературные наблюдения относительно народнического реализма. Причину достижений последнего Плеханов увидел в том, что народничество как литературное направление входит в народническое движение в целом, отражая его сильные стороны. А этими сильными сторонами были идеи крестьянского демократизма. Именно идеология демократизма лежит в основе народнического реализма.

Акцент на «мысль», на субъективную сторону содержания литературы имел то значение для реализма и его теории, что он помог увидеть, что само развитие реалистических принципов не может осуществляться без развития теоретико-понятийной стороны мышления художника.

Но методологическим основанием для верного понимания роли «мысли» в реалистической литературе служило и марксистское учение о содержании и форме в искусстве.

Марксистская мысль выявила законы воздействия содержания на форму Здесь в первую очередь надо указать на плехановскую теорию истинных и ложных идей, соответственно влияющих на художественное повествование. Есчи А.М. Евлахов и другие сторонники интуитивистской концепции искусства полностью отрицали значение идеи для художественного произведения, то Плеханов в процессе глубокого анализа пьесы Кнута Гамсуна «У врат царства» показал к каким печальным эстетическим последствиям приводит художника ложная историческая идея, положенная в основу драматургического повествования.

Для теории реализма все это имело большое значение. Становилось очевидным, что чисто эстетическое поражение автора, увлекшегося ложными идеями, есть одновременно крах его художественно-познавательных намерений. Закон соотношения правдивой идеи и прекрасной формы, по Плеханову, есть общий высший закон искусства, с наибольшей полнотой воплотившийся в реализме. Тем самым выявилась полная несостоятельность тезисов вроде евлаховского: «Чтобы быть художественным, искусство должно быть ирреалистическим, т.е. датеким от действительности». Пренебрежение содержанием, по Плеханову, ставшее бедой модернистского искусства начала XX в, всегда приводит к тому, что автор останавливается «на *поверхности явлений»*, не добиваясь никаких художественно-познавательных открытий, являющихся конечной целью искусства.

На основе такой концепции Плеханов не раз предпринимал обзоры произведении нереалистического искусства различных видов: прозы, драматургии, живописи. Эта сторона деятельности Плеханова хорошо известна и давно получила признание в марксистской научной литературе. Нужно отметить, что в поисках положительного идейного смысла и произведениях искусства Плеханов приходит даже к дифференциации импрессионизма, поскольку у некоторых художников он находил данный смысл.

Говоря о «духовной драме» критического реализма, современный исследователь указывает и на Чехова, отмечая, разумеется*,* и неясность для писателя перспектив общественного развития, и «уныло-серенькие» тона его повестей и рассказов. Со всем этим можно было бы согласиться, если бы «уныло-серенькое» не выдавалось бы за метод.

Но метод — это вовсе не тон повествования, не стилистические приемы, не «краски» и т.п. Это такой творческий процесс воссоздания жизни, когда обнаруживаются собственные познавательные возможности литературы, когда в образах произведения передается внутренняя логика изображаемых характеров, иногда, даже не подчиняющаяся субъективным тенденциям авторского замысла. Реализм как метод есть, максимальное приближение образного сознания к закономерностям жизни в ее социально- психологическпх подробностях.

Именно потому, что русский реализм имел столь огромпые художественные достижения, он мог, обретая новое, принципиально новое качество выразиться сразу же в эстетически полнокровных замечательных художественных явлениях — таких, как роман «Мать» и драма «Враги» Горького.

Так, «Мать» и «Враги» Горького потому и считаются классическими произведениями нового типа реализма, что в них со всей отчетливостью, во всех подробностях проявились закономерности «старого» реалистического метода. В характерах пролетарских революционеров, изображенных Горьким, нельзя заметить внутренней непоследовательности, а в сюжетах, раскрывающих эти характеры, художественно целесообразны каждый эпизод, каждая деталь действия. Та моральная несостоятельность, которая характерна для Скроботовых и Бардиных, вытекает, как это и следует по исторической логике, из слабости, несостоятельности их политических и идейных принципов. Напротив, нравственное превосходство положительных персонажей — Синцова, Грекова, Левшина — мотивируется их твердой верой в торжество того дела, которому они отдают свою жизнь.

Словом, марксистская теория нового реализма, как и следовало ожидать, подтверждалась его практикой. Последняя показала также, что социалистический реализм сохранил в полной мере и развил многие важные особенности классического реализма в плане его изобразительных принципов, например, условность формы, ее кажущуюся фантастичность. Марксистская теория искусства признавала и за новым реализмом «право» допускать большие отступления от внешнего правдоподобия, увлечение которым переводит художника в иную литературную систему — натуралистическую. Условность в искусстве отвечает самой природе искусства, которое является условной формой воспроизведения жизни.

Марксистская методология н теория искусства и определила задачи и законы в качестве своеобразных критериев оценки художественной условности, помогая определить ее границы в реалистическом творчестве. То, что прежде Тургенев называл «непоколебимым здравым смыслом», который присутствует в настоящем искусстве, в реализме, несмотря на «неистовства и преувеличения формы» (писатель имел в виду сатирическую гротескность Салтыкова-Щедрина), в марксистской теории приобрело более конкретное научное определение: речь шла о верном понимании художником объективных законов жизни и перспектив ее развития.

Теория нового реализма складывалась в период расцвета модернистских направлений, и она оказывала воздействие на борьбу с ними, способствовала правильной ориентации в этих направлениях, пониманию их природы, в частности истолкованию их условных форм. Сопоставляя реализм с символизмом, Плеханов соглашается с тем, что художник может выйти «за пределы действительности». Но подобно тому, как опасно для искусства самодовлеющее внешнее правдоподобие, исключительная увлеченность символами не будет иметь значительных художественных результатов. При этом появляется возможность превращения символов в абстракции, обескровливающие художественный образ и не достигающие познавательных целей. Выйти за пределы данной действительности и произнести *«волшебные слова, вызывающие образы будущего»* (Гегель) можно лишь тогда, говорит Плеханов, когда понят «смысл данной действительности» и определено *«направление ее развития».* Символизм же — «нечто вроде свидетельства о бедности», «когда мысль вооружена пониманием действительности, ей нет надобности идти и пустыню символизма».

Марксистская теории реализма на рубеже Х1Х-ХХ вв. открыла связь между господствующими направлениями в литературе этих веков; она выявила неизбежность возникновения нового типа реалистического творчества.

Библиография:

1. Белый А. Символизм и русское искусство. — «Весы», 1908, № 10
2. БелыйА. Символизм. М., «Мусагет», 1910
3. Блок А. Собр. соч. т.10, Л. 1935
4. Боборыкин П.Д. Красота, жизнь и творчество. «Вопросы философии и психологии, 1893, январь
5. Воровский В.В. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1956
6. Евлахов А.М. Реализм или ирреализм ?.. Очерки по теории художественного творчества, т.2 Варшава, 1914
7. Иванов-Разумник. Вечные пути. — «Заветы, 1914, № 3
8. Короленко В.Г., Собр. соч. М., Гослитиздат, 1955
9. Ленин В.И. Полное собрание сочинений, т.19
10. Минский Н. На общественные темы. СПб., 1909
11. Развитие реализма в русской литературе. М.: «Наука», 1974
12. Семеновский О. Марксистская критика о Горьком, 1954
13. Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955
14. ТопорковА. О новом реализме. — «Золотое руно», 1907, № 10
15. Чехов А.П. Полное собр. соч. т.16. М., Гослитиздат, 1950
16. Шайкевич М. Психопатологический метод в русской литературной критике. — «Вопросы философии и психологии», май-июнь 1904
17. Шулятиков В. Избранные литературно-критическиестатьи. М., «ЗИФ», 1929

1. В.Г. Короленко, Собр. соч. т.8 М., Гослитиздат, 1955, стр. 334 [↑](#footnote-ref-1)
2. А. Топорков О новом реализме. — «Золотое руно», 1907, № 10, стр. 47 [↑](#footnote-ref-2)
3. Иванов-Разумник. Вечные пути. — «Заветы, 1914, № 3, стр. 102 [↑](#footnote-ref-3)
4. В.И. Ленин. Полное собрание сочинений, т.19, стр. 250 [↑](#footnote-ref-4)
5. О. Семеновский. Марксистская критика о Горьком, 1954, стр.8 [↑](#footnote-ref-5)
6. Н. Минский. На общественные темы. СПб., 1909, стр. 251 [↑](#footnote-ref-6)
7. А. Белый. Символизм и русское искусство. — «Весы», 1908, № 10, стр.43-44 [↑](#footnote-ref-7)
8. А Белый. Символизм. М., «Мусагет», 1910, стр.165 [↑](#footnote-ref-8)
9. А.М. Евлахов. Реализм или ирреализм ?.. Очерки по теории художественного творчества, т.2 Варшава, 1914, стр. 143 [↑](#footnote-ref-9)
10. М. Шайкевич. Психопатологический метод в русской литературной критике. — «Вопросы философии и психологии», май-июнь 1904, стр. 326 [↑](#footnote-ref-10)
11. П.Д. Боборыкин. Красота, жизнь и творчество. «Вопросы философии и психологии, 1893, январь, стр. 107. [↑](#footnote-ref-11)
12. В. Шулятиков. Избранные литературно-критическиестатьи. М., «ЗИФ», 1929, стр. 198. [↑](#footnote-ref-12)
13. А. Блок. Собр. соч. т.10, Л. 1935, стр. 35 [↑](#footnote-ref-13)
14. В. Брюсов. Избр. соч., т.2, М., Гослитиздат, 1955, стр. 282 [↑](#footnote-ref-14)
15. Л.Н. Толстой. О литературе. М., 1955, стр.274 [↑](#footnote-ref-15)
16. А.П. Чехов. Полное собр. соч. т.16. М., Гослитиздат, 1950, стр. 240. [↑](#footnote-ref-16)
17. В.Г. Короленко. Собр. соч., т.10, стр. 298 [↑](#footnote-ref-17)
18. В.Г. Короленко. Собр. соч., т.10, стр. 81 [↑](#footnote-ref-18)
19. В.В. Воровский. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1956, стр. 257 [↑](#footnote-ref-19)