

К ВОПРОСУ О «РЕАЛИЗМЕ» — ПО ДАННЫМ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

МИХАЙ НОВИКОВ

То, что мы ставим вновь вопрос о «реализме» возможно покажется некоторым делом излишним и даже противопоказанным, ибо — и мнение такое довольно распространено — для прогресса литературы и литературных исследований гораздо более плодотворно было бы обсуждение произведений как таковых, их определяющих тенденций, чем этикеток, при помощи которых их можно было бы классифицировать. Но если это так, то почему столь жаркие споры о реализме все же продолжаются? Если допустить вместе с французским романистом Роб Грийе, что «реализм не является недвусмысленно определенной теорией, дающей возможность противопоставить одних авторов другим», а что, «наоборот — это знамя, под которым группируется большинство, если не все, современные писатели»¹, то естественно было признать и вытекающую отсюда оправданность предлагаемой нами дискуссии. Ибо не подлежит сомнению, что для большинства литераторов не может быть безразличным, под каким знаменем они выступают. Но с другой стороны, если мы согласимся с Роже Гароди, и с Георгом Лукачем (несмотря на противоречия между ними), что любое большое искусство, по своей природе реалистично то тогда, конечно, мы должны будем уступить и признать, что бессмысленно дискутировать о реализме вообще и что гораздо целесообразнее было бы ставить на обсуждение другие вопросы, как например: прогресс в искусстве, искусство и современность, соотношение между общественной и эстетической значимостью произведений искусства и т. д. Но нам трудно себе представить, что с вышеприведенным логическим выводом согласятся даже названные нами мыслители. Хотят или не хотят этого участники, но споры о реализме получают почти всегда и идеологический оттенок, а одним из ключевых вопросов становится и то предполагает-ли определенное отношение к реализму и определенное мировоззрение (*Weltanschauung*), опреде-

¹ В книге *Pour un nouveau roman* (Париж, 1953), цитируется по: Корнелия Штефэнеску, *Discuții despre realism în Franța*, «Revista de istorie și teorie literară», Бухарест, №. II, 1966, стр. 354 — 361.

ленную «позицию» в идеологических спорах нашей эпохи. Примечательно, например, что в своей книге *Вопрос о реализме*¹ известный итальянский критик-марксист Карло Салинари утверждает, что суть реализма в неискаженном отражении действительности, с позиции исторического освещения вопросов². Но определение это удивительно похоже на другое, извлеченное нами из девятого тома первой советской Литературной Энциклопедии. «Реализм, — говорится там, — 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 действительно исторического содержания, сущности и смысла социальных сил посредством образов — обобщений, проникающих дальше поверхности»³. Но согласие с таким определением, само собой, ведет нас к выводу, что *ceteris paribus*, степень реалистичности определенного произведения *grosso modo* прямо пропорциональна правильности им подсказанных социально-исторических оценок. Но очевидно, что именно против такого вывода выступают сторонники «бездрежного реализма». Между прочим и на научной юбилейной сессии Института Мировой Литературы им. Максима Горького (Москва, 3—7 сентября 1967 г.), вопрос был поставлен сходным образом. Многие участники высказывались в том смысле, что, проникая в литературное творчество, социалистическая идеология направляет его ко все более последовательному реализму. В одном из докладов поддерживалась даже идея, согласно которой понятие «социалистическая литература» шире, чем понятие «социалистический реализм» и что творчество таких писателей как Борис Пастернак, Михаил Булгаков, Марина Цветаева принадлежит к первой, не принадлежит ко второму⁴. Наконец, должна быть еще упомянута точка зрения согласно которой к реализму нашего века нельзя подходить, оперируя критериями, выработанными на основании творческого опыта ве-

¹ К. Салинари, *La questione de realismo*, Флоренция, 1960.

² См. М. Шкиоу, *Discuții despre realism în Italia*, «Revista de istorie și teorie literară», Бухарест, №. II 1966, стр. 361 — 366.

³ Литературная Энциклопедия, том IX, Москва, 1935, стр. 550.

⁴ Вышеуказанная точка зрения была изложена и М. Б. Храпченко в статье *О бесспорном и о том, что вызывает споры*, напечатанной в журнале «Литературная Россия» (№. 5, 1968, стр. 2 — 3, 5). В связи с дискуссией о социалистической литературе и социалистическом реализме автор указывает, что некоторые из участников считают эти понятия «тождественными». «Другие, — говорится далее —, полагают, что социалистическая литература — явление более широкое, нежели социалистический реализм (М. Б. Храпченко нас отсылает к статьям: А. И. Овчаренко, *Социалистический реализм и современный литературный процесс*, «Вопросы литературы», №. 12, 1960 и А. И. Метченко, *О социалистическом реализме и социалистическом искусстве*, «Октябрь», №. 6, 1967). Творчество некоторых крупных советских художников слова, будучи социалистическим по своему содержанию, не включает в себе тех особенностей, которые характеризуют социалистический реализм. При этом называются имена Есенина, Ахматовой, Пастернака, Цветаевой, Сергеева-Ценского, Пришвина, Вересаева, Хлебникова, П. Романова и ряда других писателей. То обстоятельство, что в социалистической литературе, подчеркивают сторонники второй точки зрения, существовали и существуют различные течения, никак не умаляет ведущей, авангардной роли социалистического реализма в раскрытии процессов созидания нового общества, в борьбе за социализм». С некоторыми оговорками, М. Б. Храпченко поддерживает эту вторую установку.

ликих реалистов прошлого века, что одновременно с глубокими преобразованиями действительности, безусловно, видоизменялась и отражающая её реалистическая литература. Эта неуязвимая по существу позиция все же также обязует нас добиться как можно более точного определения термина. Ведь для того чтобы мы могли бы говорить о «реализме XX века» в отличии от «реализма XIX века», предварительно должны были бы быть выявлены сходные черты обоих явлений; в противном случае определение их при помощи того же термина неминуемо дало бы простор всевозможным произвольным соображениям.

Таким образом, опираясь на дискуссии последних лет, мы поставили перед собой цель дать более строгое определение реализма, достаточно широкое, чтобы оно могло вместить все литературные явления, утверждающиеся под этим названием, но и достаточно ограниченное для того, чтобы оно не совпадало с «художественностью» вообще, оставляя, так сказать, за его пределами достаточное количество литературных произведений безусловной значимости. Мы решили посвятить этой теме доклад на съезде славистов, руководясь убеждением, что с интересующей нас точки зрения славянские литературы содержат весьма убедительный материал¹. Это наше убеждение зиждется в основном на трех соображениях.

Во-первых, потому, что, начиная с конца XVIII века все славянские литературы прошли через полосу ускоренного развития². До этого романтические течения и направления проявились в них суммарно и неполно. Синхронизация с литературным развитием Западной Европы происходит лишь в эпоху романтизма, да и то с некоторым опозданием. С другой стороны, и сам романтизм проявляется здесь по-иному, ему присущи многие отличительные черты, которые были достаточно четко выявлены компетентными исследователями. Из этих черт, в связи с интересующей нас темой нужно было бы особо остановиться на своеобразной связи романтической неудовлетворенности и мечтательности с борьбой за национальную и социальную свободу, из-за чего несмотря на ненасытную жажду идеальности, романтизм обильно питался проблемами и данными действительности³. Перечисленные причины привели к тому, что переход к реализму, как момент исторического развития, свершился здесь в более четко очерченных условиях, а сам реализм проявился, мы

¹ Попыты изучения славянских литератур с этой точки зрения уже были предприняты. Мы укажем, например, на сборник *Развитие реализма в славянских литературах*, Издательство Ленинградского университета, 1962.

² В связи с этим аспектом литературного развития, мы с большим интересом ознакомились с доскональным исследованием Г. Д. Гачева, *Ускоренное развитие литературы*, Москва, 1964. Гачев имеет в виду лишь болгарскую литературу, но используемый метод мог бы быть обобщен в сравнительном исследовании, которое привело бы, мы в этом не сомневаемся, к чрезвычайно убедительным результатам.

³ На материале румынской литературы явление это было исследовано профессором Ливиу Руссу, а результаты были сообщены на Белградском съезде Международной Ассоциации по сравнительной литературе (30 августа — 5 сентября 1967 г.) (См. также статью *Specificul romantismului românesc* в журнале «Revista de istorie și teorie literară», Бухарест, № 1/1968). Ливиу Руссу лишь вскользь упоминает о соотносительности явления с развитием романтизма в литературе соседних народов, не останавливаясь на данном вопросе. Но возможности углубленного сравнительного исследования убедительно выявлены.

бы сказали, в более «чистой» форме, чем в ряде западно-европейских литератур.

Во-вторых, потому, что, начиная приблизительно с середины XIX века, почти во всех славянских литературах ощущается естественное влияние русской литературы. А об этой последней известно, что она достигал апогея своего развития именно в эпоху расцвета реализма. Чем была Италия для Возрождения, Франция для классицизма, Германия для романтизма, была Россия для реализма. Величайшие образцы реализма были созданы русскими писателями. Естественно поэтому, чтобы в дискуссию о реализме были вовлечены примеры, почерпнутые не только из русской литературы, но и из других литератур, переживших ее более или менее сильное влияние.

Наконец, третий аргумент вытекает из того исторического факта, что сегодня все славянские страны являются странами социалистическими. В СССР, на основе творческого опыта всех советских литератур, но в первую очередь русской, была выработана в начале четвертого десятилетия нашего века теория социалистического реализма. Горячие диспуты о социалистическом реализме велись и ведутся и сегодня во всех странах, а дискуссии о реализме вообще неизбежно переплетаются с более специальными — о социалистическом реализме. В наше время плодотворное обсуждение вопросов реализма невозможно без учета творческого опыта и теории социалистического реализма¹.

Безусловно не без риска несколько схематизировать проблему, мы начнем с утверждения, что из весьма разветвленных дискуссий о реализме, продолжающихся, и по сей день, могут быть «выведены» два более или менее обобщенных, мы сказали бы даже стихийных понимания реализма, противоречивых, но и дополняющих друг друга. Общей исходной точкой является положение о том, что быть реалистом в литературном творчестве означает как можно более придерживаться действительности, ничем не противоречить ей. Естественно, такого рода подход к вопросу предполагает и преимущественное выявление познавательной функции искусства. Произведение считается тем более реалистическим и тем более ценным, чем более в нем содержится «реальных» (читай — «истинных») данных о жизни. Довольно часто для обоснования такого рода понимания исследователи и теоретики цитируют известное высказывание Энгельса о творчестве Бальзака в том смысле, что у него он «даже в смысле экономических деталей узнал больше..., чем из книг всех специалистов-историков, экономистов, статистиков этого периода вместе взятых»².

Но вне этого сближения между реализмом и «правдоподобностью», правды жизни, между двумя вышеупомянутыми пониманиями существует резкое различие. Одни придерживаются того мнения, что правдоподобность обязатель-

¹ Вопрос соотношения общего процесса развития мировой литературы и процесса развития литератур в социалистических странах, естественно, испытывающих более сильное воздействие социалистической идеологии, был поставлен и на московской юбилейной сессии «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература» (3 — 7 сентября 1967 г.). В связи с нашей темой интересные соображения мы нашли в докладах Р. М. Самарина (*Октябрьская революция и зарубежный литературный процесс*) и Д. Ф. Маркова (*Типологические тенденции в развитии художественных форм революционных литератур после Октября*); (материалы сессии, Москва, 1967).

² Маркс — Энгельс об искусстве, Москва, изд. «Искусство», 1957, том. I, стр. 12.

но предполагает, согласно формулировке Чернышевского — изображение жизни в формах самой жизни. Другими словами, считается, что произведение тем более реалистично, чем более оно создает впечатление, что «заменяет» действительность. Именно это ощущение очень пластично зафиксировал румынский критик Г. Ибрэилян, говоря, что после прочтения книг Л. Н. Толстого тебе уже кажется, что искусственна, неестественна твоя жизнь, а что настоящая жизнь осталась сокрытой между страницами книги. Нетрудно заметить, что при вышеуказанном понимании имеется в виду главным образом творческий опыт реализма XIX века, или как мы его называем — реализма критического. С другой стороны, по меньшей мере с теоретической точки зрения, это понимание ведет свою родословную от эстетики Аристотеля и даже от эстетики классицизма. Если мы обратимся например, к работам Белинского, постольку, поскольку они содержат и выступления в защиту реализма, главным образом к концу жизни, эта направленность там всегда налицо. Даже в столь часто цитируемом определении различия между поэзией «идеальной» и поэзией «реальной» эта последняя определяется тем, что поэт «воспроизводит» жизнь «во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам её действительности»¹. В том же смысле определяет Белинский и основной принцип «натуральной школы», противопоставляя ее романтизму, тогда, когда утверждает, что «тут все дело в *типах*, а *идеал* тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношения, в которые автор ставит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслью, которую он хочет развить своим произведением»². Фактически именно эту концепцию развил в своих исследованиях и статьях Н. Г. Чернышевский и также представлено «реалистическое сражение» в одноименном труде французского исследователя Бувье³. Из более поздних вкладов должен быть упомянут авторитетный труд швейцарского эстетика Эриха Ауэрбаха *Мимезис*. Задуманный на первый взгляд лишь как ряд примеров развернутых стилистических анализов, труд этот исследует на самом деле развитие литературных стилей как следствие тех изменений, которые могут быть замечены в эволюции мировоззрения авторов или даже в условиях их жизни. А при определении данного соотношения в каждом отдельном случае критерий реалистичности занимает важное место. Рыцарский роман, например, определяется как «реализм дворянского эпоса», удерживаясь в рамках реализма лишь постольку, поскольку дает «богатую и красочную картину лишь одного класса»⁴. Но потому, что она изображала «мир, созданный для проявления рыцарства», литература эта не могла не иметь и мистифицирующего оттенка, потому, что «с самого начала, даже в период полного расцвета его культуры, этот господствующий класс выработал для себя моральный кодекс и идеал, скрывающие его истинную функцию (подчеркнуто мной — М. Н.),

¹ В. Г. Белинский, *О русской повести и повестях г. Гоголя*, Полное собрание сочинений, том I, Москва, 1953, стр. 262.

² *Взгляд на русскую литературу 1847 года*, там же, том X, Москва, 1956, стр. 294 — 295.

³ *La bataille realiste* (1844 — 1857), Париж, 1914.

⁴ Эрих Ауэрбах, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Бухарест, 1967, стр. 142.

изображая свое собственное существование, так как если бы оно происходило вне истории и без цели, как абсолютный эстетический вымысел», то есть — отклонение от жизненной правды вело и к ущемлению реализма. «Широкое и долговременное распространение рыцарского романа оказало большое влияние, и именно в ограничительном смысле, на литературный реализм, еще до того как античная теория различных стилистических планов, стала действенным фактором в том же ограничительном направлении»¹. С неуклонной последовательностью автор применяет тот же критерий и при разборе других литературных явлений: в средневековом христианском искусстве реалистический элемент является «буднично реалистическим», в то время как реализм народного фарса «не выходит за рамки бессодержательного комизма»². На противоположном полюсе реализм Данте, оцениваемый как «изумительное явление», это по существу иной реализм, потому что здесь «сходство» чрезвычайно расширено: «подражание действительности означает подражание чувственному опыту, той земной жизни, которая насчитывает среди своих обозначающих примет и такие существенные данные как историчность, преобразование и развитие; как не велика была бы свобода, которой обладает в своем творчестве подражающий поэт, он не может изъять из действительности этого качества, являющегося его сущной сущностью»³.

Таким образом, как-то незаметно, первое понимание (реализм = изображению действительности) сливается воедино со вторым, при котором реализм совпадает с назначением искусства выявлять и распространять существенные истины о человеческой жизни. В сущности, к этому сводится и главный аргумент сторонников безграничного реализма. «Нет нереалистического искусства, утверждает Рожэ Гароди, то есть такого, который не соотносился бы с действительностью существующей вне человека и независимо от него». Применительно к Кафке, например, его творчество может быть включено в реализм, постольку, поскольку оно очень верно отражает трагедию человека буржуазного мира, который, из-за специфических отношений, образующихся здесь между индивидуумом и окружающей его общественной средой, теряет всякие иллюзии в связи с своим положением. Не подлежит сомнению, что в силу такого критерия любое непреходящее произведение искусства должно считаться реалистическим. Но интересно, что на несколько сходном обосновании включается в социалистический реализм поэзия Маяковского, в то время как для поэзии Пастернака, как мы это видели, ищется место где-то вне этого литературного течения. Но нетрудно заметить, что с точки зрения строго художественно-литературной различие между творчеством Маяковского и Пастернака не в степени «сближения» с жизненной правдой, а скорей в степени совпадения с социалистической идейностью. Не случайно Пастернак писал, что он не мог понять «пропагандистского усердия» Маяковского⁴.

Все же и о поэзии Пастернака никак нельзя было бы сказать, что она не подводит нас к открытию очень важных истин в связи с современным чело-

¹ Ук. ист., стр. 142 — 148.

² Там же, стр. 170 и сл.

³ Там же, стр. 206.

⁴ Борис Пастернак, *Люди и положения*, «Новый мир», №. 1/1967, стр. 230.

веческим существованием. Если судить о поэзии Есенина, вооружившись лишь критерием ее сопоставления с правильной интерпретацией истории, то по меньшей мере часть этой поэзии могла бы быть провозглашена кое-кем как нереалистическая, постольку поскольку не подлежит сомнению, что Есенин ошибался, когда видел *только* трагическую сторону проникновения цивилизации в патриархальную деревню. Но разве хватило бы у кого-нибудь смелости утверждать на этом основании, что поэзия Есенина лжива? С точки зрения охвата исторической истины *Железный поток* Серафимовича гораздо «реалистичнее», чем *Белая гвардия* Буглакова, но с точки зрения соотношения с «формами самой жизни» второй роман куда более насыщен. И мы могли бы привести и много других примеров, доказывающих, что «степень истинности» не может быть использована как объективный критерий при оценке художественных произведений. Разве можно было бы утверждать, что *Пан Тадеуш* Мицкевича менее «правдив», чем *Фараон* Пруса? Или что сказки Божены Немцовой более «правдоподобны», чем рассказы Чапека? Является ли, в том же, смысле, поэзия Гео Милева (например, поэма *Сентябрь*) более «истинной», чем поэзия Христо Ботева? Сама постановка вопроса в таком смысле звучит и смешно и чудовишно.

Для определения реализма нам кажется неубедительным, как внехудожественный в конечном итоге, и качественный критерий. Много лет тому назад известный чешский ученый и филолог Зденек Неедлы предлагал строго отличать истинный реализм от псевдореализма, представляемого писаниями разного рода неудачливых авторов скрывающих свою художественную беспомощность, прячась за фалды реализма. «К той же категории, к которой принадлежит великий художник реалист, творец «Войны и мира», — читаем мы в статье *О реализме истинном и ложном*, — мы, безусловно, скорее отнесем «нереалистического» Метерлинка, чем, скажем, нашего «реалиста» Заградника-Бродского»¹. Но тот же Неедлы утверждает далее, что разграничение между реализмом и нереализмом должно производиться в области полноценного искусства. Те, кто «отрицают» реализм только потому, что в его широкое русло вмещаются и произведения минимальной эстетической ценности, если они это утверждают искренне, то этим доказывают лишь то, что при оценке литературных явлений они не в состоянии подняться до достоверно исторической точки зрения. Но для того, чтобы доказать несостоятельность вышеуказанной позиции, нет необходимости утверждать, что реалистическим могут быть только удачные произведения. Понятия «реалистический», «романтический», «символический», «модернистский», с одной стороны, и «хороший», «плохой», «непосредственный» — с другой, принадлежат к *различным* рядам, не могут заменяться одно другим. Ведь если мы должны определить профессию человека, мы не можем отрицать, что он врач, раз он занимается медицинской практикой, только потому, что он плохой врач, а *Записки врача* Вересаева являют в этом смысле убедительнейшее доказательство. Но также бессмысленно было бы утверждать, что данная профессия обществу не нужна, только потому, что один из ее представителей ее компрометирует. В границах

¹ Зденек Неедлы, *Статьи об искусстве*, Москва, стр. 563.

искусства, несмотря на присущую ему чрезвычайную разнокалиберность качественных уровней, любое литературное произведение должно принадлежать, своей доминантой, к определенному направлению, или должно быть возможно определить его место в литературном процессе комплексной системой соотношений с различными направлениями. Иначе дискуссия о направлениях, течениях, художественных методах теряет всякий смысл.

Итак, для раскрытия объективного содержания понятия «реализм» оно должно быть определено *изнутри* литературы, при помощи определителей, свойственных этой форме надстройки и *только ей*. Наиболее верным путем к такого рода определению нам представляется соотношение реализма с другими литературными направлениями, ибо внутри данного «множества» (так как литературу в общем, как совокупность произведений определенной структуры, должно считать, по нашему мнению, именно множеством) часть не может определяться иначе как теми чертами, которые *не* свойственны другим частям того же множества. Вот почему, кажется нам, не приводят к ожидаемым результатам ни попытки определить реализм лишь через ему присущие качества, или через высказывания тех, которые считают себя его представителями. Так, например, в своем обширном труде *Главные вопросы литературной науки*, польский исследователь Генрих Маркевич приходит к выводу о возможности определения реализма в трех направлениях: как правдивое изображение жизни, как изображение моделированное по данным действительности и как типичность¹. Но, как в этом нетрудно убедиться, все эти три определения грешат тем, что не учитывают тех черт, которые отграничивают реализм от нереалистического творчества. А, по нашему мнению, для того, чтобы мы могли точно определить реализм (в литературе), выбранный критерий должен дать нам возможность так же точно «узнавать» и все то, что *не* является реализмом. Вот почему мы считаем главной отличительной чертой реализма его *антиромантичность*.

Делая это утверждение, мы чувствуем себя обязанными добавить, что вовсе не игнорируем ряд авторитетных высказываний, согласно которым социалистический реализм включает в себя и определенный романтизм. Но мы считаем, что в данном случае термин «романтизм» понимается в другом смысле, внелитературно, с определенной точки зрения аналогичном тому, который вкладывается в «реализм» тогда, когда он воспринимается лишь как соответствие с действительностью. Романтизм жизни, так называемая «романтика», может быть объектом реалистического художественного отражения, но из-за такой предпочтительности в тематической направленности, произведение не становится романтическим. Если мы имеем в виду определение романтизма с точки зрения эстетической, то не можем не согласиться с тем, что эстетическая позиция романтического типа зиждется на отрицании существования образцов красоты в человеческой действительности. Достаточно изъять из романтизма этот компонент и из всего литературного явления ничего не останется.

¹ Генрих Маркевич, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Краков, 1966, стр. 255 и сл.

Итак, если мы будем исходить из идеи, что произведение искусства — всегда отражение действительности, но что искусство отличается от других форм отражения определенной специфичностью тогда, мы не сможем не прийти к выводу, что подразделения в данном искусстве имеют объективное обоснование лишь постольку, поскольку они соответствуют размеживаниям, проявляющимся в сфере этой специфичности. В самой общей форме специфичность эта может быть определена тем, что, отражая действительность, художник и оценивает ее с эстетической точки зрения. Эстетическое отношение — как отношение доминирующее — вот дифференциал, отличающий художников от других представителей человеческой духовной деятельности. А художники, следовательно, отличаются друг от друга характером этого эстетического отношения.

Классическая эстетика, от Аристотеля до Буало, основываясь на колоссальном творческом опыте человечества, считала художника человеком особой чувствительности, борющимся за возвеличивание красоты и расценивающим в соответствии с этим окружающие его явления жизни. Художник подражает природе, говорили классики, но он не подражает ей пассивно, а выбирает лишь ее наиболее возвышенные проявления, рисуя впечатляющие судьбы, способные влиять своим примером на человеческие характеры. Отсюда и классифицирующий ригоризм эстетики классицизма. Видимый хаос действительности должен быть подчинен и гармонизирован творческой энергией, постигшей тайну красоты. Но художники классики ни одну минуту не сомневались в том, что неиссякаемым источником красоты является природа как таковая.

Против этого основного тезиса восстали романтики. В связи с темой нашего опыта вопрос о социально-исторических корнях романтизма пока не представляет интереса, как и тот факт, что тогда, в ту эпоху, они, романтики, со многих точек зрения были правы. Представляет интерес лишь то, что они пытались повернуть вспять традиционное соотношение между идеальным и реальным. Отрицая пошлость победоносной буржуазии, они считали главным долгом художника защиту идеальной красоты, воспринимаемой ими метафизически, как некую экстрареальную территорию, доступ к которой открыт лишь посвященным. В этом источник всех особенностей и романтического искусства и романтической эстетики¹; это предопределило характерные для их творчества образы, культ разочарования, тоски, грусти и одиночества, поиск новых, экзотических миров, могущих вместить неопороченный идеал, контрастное противопоставление мечты действительности, вера в душеочищающую миссию искусства, романтические темы и типы, возвышенная фигура проклятого гения, пышный цветистый стиль, соответствующие вышеуказанным идейно-эстетическим особенностям. Из непримиримого противопоставления идеала действительности вытекает не только сила, но и слабость

¹ Пространной трактовки этой проблемы посвящен и новый эстетический труд В. В. Ванслова, *Эстетика романтизма*, Москва, 1966.

романтического творчества¹. А эта последняя состояла в первую очередь в упорном отказе признавать эстетическое значение любой практической деятельности, о чем с глубокой проницательностью писал еще Герцен — факт, подчеркнутый нами в другом сообщении². Романтический бунт иссяк сравнительно быстро; превращаясь в шумливое, но бесплодное сетование, он, естественно стал восприниматься с порицанием, и даже с отвращением.

Несколько забегаая вперед, чувствуем необходимость уточнить, что отнюдь не входит в наше намерение сводить понятие «реализм» к характерным чертам послеромантического реализма XIX века. Наоборот, еще одной помехой на пути адекватного определения реализма мы считаем и зачастую свершающуюся почти незаметно подмену его содержания одной из его разновидностей³, сколь значительной не была бы таковая с историко-литературной точки зрения. Так например, известный теоретик Б. Сучков в своей книге *Исторические судьбы реализма* считает сущностью реалистического метода социальный анализ, причинное понимание действительности и объективно-аналитическое её изображение, ведущее к типизации⁴. Комментируя эти выводы, Л. Тимофеев видит в перечисленных особенностях «те общественно-исторические экстра-факторы, которые на протяжении веков определяют развитие в капиталистическом обществе реализма»⁵. Мы думаем, что вернее было бы видеть в этих характерных чертах основные особенности послеромантического реализма XIX века. Но тогда само собой разумеется, что они неприменимы для определения реализма вообще. В той же мере нам кажется не плодотворной и противоположная позиция при которой реализм вообще сводится лишь к одной из его разновидностей, ибо воспринимается лишь как литературное течение такой же историко-литературной значимости, как любое другое течение⁶. С нашей же стороны мы особо остановимся на «сражении

¹ Мы сознательно обошли вопрос о разграничениях внутри романтического искусства, несмотря на то, что он трактуется как центральный многими исследователями. А поступили мы так потому, что считаем соответствующие разграничения внелитературными. Конечно, с точки зрения истории литературы в ее самой общей форме представляет интерес, какой именно идеал противопоставлял действительности тот или другой романтик — тоску по прошлому, или, может быть еще неясное, стремление к лучшему будущему. Но с точки зрения соотношения «романтизм — реализм» этот аспект вопроса не представляет интереса. И так называемые «реакционные» романтики и прогрессивные выступали в одинаковой степени, как антиреалисты.

² *Herfen scriitor* в журнале «Studii și cercetări de istorie literară și folclor», XI (1963) №. 1 — 2, стр. 123 — 130.

³ Путаница, против которой мы предупреждаем было подмечено и Р. Якобсоном еще в 1921 г. в статье *О художественном реализме*, перепечатанной в «Théorie de la littérature», Paris, 1965, стр. 98 — 108.

⁴ Б. Сучков, *Исторические судьбы реализма*, Москва, 1967, стр. 11 — 24.

⁵ Л. Тимофеев, *Метод живой, движущийся*, «Вопросы литературы», Москва, №. 1/1968, стр. 4.

⁶ «Реализм и натурализм, в драме и романе, — пишут, например, американские теоретики Р. Уэллек и А. Уоррен, — это не более чем литературные или философско-литературные движения, усложности, стили, как и романтизм или сюрреализм. Различие между ними соответствует не различию между действительностью и иллюзией, а различию между разными концепциями о действительности и разными типами иллюзий» (Рене Уэллек и Остин Уоррен, *Teorie literară*, Бухарест, 1967, стр. 282).

за реализм» XIX века, лишь для более четкого выявления антитезы «реализм-романтизм», ибо именно это нам кажется существенным. Тем более, что в соответствующий исторический момент отчетливо проявлялись не только черты различия реалистов и романтиков, но и черты роднящие их. Обстоятельство это ничуть не затрудняет нас, ибо с идеологической точки зрения оба течения основывались на отрицании буржуазной действительности. Но с точки зрения нашей темы представляет интерес не то, что сближало реалистов и романтиков, а то, что их разделяло. Именно сходные элементы, аналогии помогут нам рельефнее выявить основное различие. Потому что, несмотря на идеологические созвучия, эстетическое отношение к действительности у романтиков и реалистов было прямо противоположным.

В то же время мы уделяем большее внимание критическому реализму XIX века и потому, что он был первым программно реалистическим течением и обладал этой особенностью не потому, что был реалистичней, скажем, классицизма, а потому, что в силу определенных исторических условий, был первым течением, которое, самоопределилось своей антиромантичностью. В то же время это явление может быть объяснено и внутренней закономерностью литературного развития. Еще представители русской формальной школы обратили внимание на то, что новые литературные тенденции утверждают себя, как правило, отрицанием предшествующих, которые из-за широкого развития дошли до канонизации свойственных им приемов. В *Теории литературы*¹ Томашевский дает картину этой динамичной борьбы противоположностей в связи с реалистичностью, считая ее качеством, которое различные школы присваивают себе одна за другой. Исходя из того, что требование «натуральности» испокон веков переключивалось из одной школы в другую, русский ученый задает вопрос, почему до сих пор не была создана «настоящая» натуральная школа, которая исключила бы все остальные, почему квалификатив «реалистическая» может быть присвоен любой школе, и вместе с тем ни одной из них? В скобках Томашевский добавляет, что «наивные историки литературы» пользуются этим термином как высшей похвалой писателю: «Пушкин был реалистом», это типичное клише для истории литературы, не считающейся даже с тем, что во времена Пушкина этого термина не существовало в том смысле, который ему придается сегодня. Томашевский объясняет указанное явление тем, что каждая новая школа выступает против предшествующей, ратуя за замену старых условностей ставших ощутимыми, новыми, которые еще не воспринимаются как литературные каноны. С другой стороны, сам по себе реалистический материал не является художественной композицией, а для того, чтобы он стал таковой, к нему должны быть применены специфические законы художественной конструкции, которые с точки зрения действительности не могут не восприниматься как условности². Естественно, сегодня нам трудно безоговорочно согласиться с вышеуказанными соображениями. С одной стороны, общеизвестно, что не все литературные течения считают в равной степени «реалистичность» целью творчества. Если это верно для футуристов или сюрреалистов, нельзя сказать того же о сим-

¹ Б. Томашевский, *Теория литературы (поэтика)*, Ленинград, 1925.

² *Théorie de la littérature*, ук. изд., стр. 286 — 287.

волистах, которые наоборот, гордились тем, что помогают человеку высвободиться от тисков вещественной действительности. С другой стороны, даже если мы безмерно расширим качество реалистичности, отождествив его с «отражением жизненной правды» (что, как мы это видели, бессмысленно, ибо лишает термин всякого содержания), то и тогда мы не сможем не заметить, что любая школа отличается от другой не только новой системой условностей, но и концепцией о жизненной правде, своим отношением к тому, что Томашевский называет «реалистическим материалом», а художественные условности всегда несут отпечаток этого отношения. Но нам кажется заслуживающим особого внимания положение о том, что новая школа не может утвердить себя иначе как восстав против господствующей в данный момент литературной школы. В виду чего кривая литературного развития получает очертание синуса. Если школа Б утвердилась, обесценив канонизированный опыт школы А, то новое иконоборческое течение В, молодое и не обладающее богатым собственным опытом, естественно, будет искать поддержки в наследии школы А, художественные условности которой утратили за давностью свою осязательность. Из-за этой закономерности литературное развитие как бы все время колеблется между двумя полюсами, что было подмечено и великим румынским писателем Дж. Кэлинеску в связи с барокко, классицизмом и романтизмом¹. В том же смысле высказываются и американцы Уэллек и Уоррен, говоря о том, что им «кажется, что теперь мы дошли до своеобразного «генерационизма», отрицающего относительность индивидуального вкуса, и утверждающего, что в истории литературы происходит чередование определенных групп более или менее противоположных эстетических критериев (как в описанном Вёгфлином противопоставлении возрождения барокко), считая в то же время, что для достижения общих принципов это чередование нельзя ни обойти, ни превзойти»². Более подробно исследовал, к сожалению лишь вскользь затронутый нами вопрос, польский ученый Юлиан Кржижановский³. Для наглядного представления о развитии европейской литературы он даже рисует две синусоидальные постоянно пересекающиеся кривые. Так что в каждый данный период делается очевидным превосходство одной из основных тенденций, определяемых Кржижановским как романтическая и классическая. Это чередование иллюстрирует двойственное развитие литературы, объяснение чему польский автор видит в «онтологическом дуализме духа и материи, психических и физических явлений, двух основных компонентов жизни, к которым обращается, по очереди, взгляд человечества; концентрированное внимание к духовным потребностям является господствующей чертой романтических течений; уклон к вопросам тела определяет течения классические»⁴. Это объяснение, по нашему мнению, уязвимо со многих точек зрения. Во-первых потому, что онтологический дуализм «дух-материя» трактуется в совершенно метафизической перспективе, и во-вторых потому, что литературные явления овъясняются внелитератур-

¹ Дж. Кэлинеску, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Бухарест, 1946, в главе *Классицизм, романтизм, барокко*, стр. 11 — 31.

² Ук. соч., стр. 328

³ Ю. Кржижановский, *Od średniowiecza do baroku*, Варшава, 1938 и *Nauka o literaturze*, Вроцлав — Варшава — Краков, 1966.

⁴ *Nauka o literaturze*, стр. 334 и сл.

ными причинами, не говоря уже о том, что по меньшей мере странно видеть в телесных вожделениях атрибут классицизма! Ведь общеизвестно, что именно романтики предпочитали в искусстве чувственность разуму. Если в самом деле можно говорить о раздвоенности литературного развития, которое можно наглядно представить двумя постоянно пересекающимися синусами, мы предпочли бы для определения их доминант понятия реализм и романтизм, утверждая это, мы основываемся на рабочей гипотезе, что в контуре каждой художественной школы основой является эстетическое отношение к действительности. Эстетическая модель (идеал) ищется или в действительности, или вне ее. Между прочим, для всех течений, определяемых Кржижановским как классические (возрождение, классицизм, позитивизм) характерно убеждение, что модель красоты — в жизни. Но из всех этих лишь реализм XIX века (критический реализм, или по терминологии польского теоретика — позитивизм), программно сам себя называл *реалистическим*. В то же время не случайно его антиромантизм ярче проявился в некоторых славянских литературах. Русская «натуральная школа», например, оформилась, противопоставляя себя представителям романтического эпигона. Интересно еще добавить, что главным образом в России первые поколения писателей, выступающих под знаменем критического реализма, не только не отрицали ценности, накопленные в эпоху поступательного развития романтизма, но, наоборот, даже считали себя непосредственными продолжателями традиции. Это обстоятельство как известно, смущало и смущает некоторых исследователей, которые с одной стороны приписывают русскому романтизму и реалистические черты, а с другой видят в подвигническом мессианстве русской литературы второй половины XIX-го века своего рода возрождение романтизма. Это недоразумение объясняется, на наш взгляд, тем же смешением вне- и внутренне-литературных факторов. Надо иметь в виду специфику развития русской литературы, которая, начиная с последних десятилетий XVIII века, стала глашатаем великих идеалов свободы и социальной справедливости. Пока борцы за эти идеалы были, по известному высказыванию Ленина, — очень далеки от народа, было, естественно, чтобы соответствующие идеалы воплощались предпочтительно в романтических образах. Но когда пришла пора развернутой практической революционной деятельности во имя тех же идеалов, романтизм был низвергнут.

Но как могла быть провозглашена обладательницей эстетических ценностей действительность, отрицаемая во имя всех передовых, включительно эстетических, идеалов? Эту на первый взгляд неразрешимую задачу, блестяще разрешили мастера критического реализма.

Как это подчеркнул в цитированном нами труде Эрих Ауэрбах, доромантический реализм был во всех его ипостазях реализмом ограниченным, в том смысле, что ратовал за подражание природе, то есть действительности лишь в некоторых ее сферах, предписывая дифференцированное эстетическое восприятие различных сторон социальной среды. По отношению к этой стороне доромантического реализма, реализм послеромантический был несравненно шире, считая эталоном красоты не ту или другую сторону жизни, а всю действительность, во всей ее совокупности. Основные труды Чернышевского являются с этой точки зрения красноречивым доказательством.

Действительность остается единственным источником художественного вдохновения не потому, что содержит в себе, в любых условиях, готовые образцы прекрасного и возвышенного, а потому, что во всей сложности своих проявлений она всегда чревата многозначными, с эстетической точки зрения, соотношениями. Вследствии чего — чем вернее будет изображать художник жизнь, тем богаче будут произведения такого рода открытиями.

На этой стадии нашей аргументации становятся необходимыми некоторые социально-исторические ссылки. Как это общеизвестно для определения (дифференциальной) специфики реализма второй половины XIX века определение «критический» было предложено из-за того что эстетическим пафосом этого реализма были разоблачение, демистификация, демифизация. Попутно добавим, что в этом контексте делается очевидной ошибка тех, которые склонны сводить сущность критического реализма к механическому соединению понятий, обозначенных двумя составными терминами. Вследствие чего все то, что является в литературе и реалистическим и критическим декретируется как принадлежащее к критическому реализму. Таким образом стало возможным, например, чудовищное включение в критический реализм Крылова или рассуждения о существовании критически-реалистического течения внутри социалистической литературы. Но теряется из виду то, что большая часть произведений, принадлежащих к классицизму, являются в то же время и реалистическими и критическими. Острокритическим по отношению в буржуазной действительности был и романтизм, являя в то же время, в творчестве многих его представителей, определенную тенденцию сближения — в изображении жизни — с окружающей действительностью. Но когда глобальный пафос остается романтическим, само собой разумеется, что все произведение относится к романтизму. По нашему мнению поэзия Христо Ботева, или позднее Димитера Полянова — романтична, что вовсе не мешает ей быть созвучной требованиям эпохи. Что же касается критического реализма XIX века, то определяющим для него является не наличие критического острия как такового, а предпочтительный интерес к «демистификации», к тому что Ленин называл, говоря о Толстом, «срыванием всех и всяческих масок». Ложность буржуазной идеализации должна была быть доказана раскрытием правды во всей ее наготе посредством воспроизведения жизни без всяких преград и ограничений. Таким образом критический реализм формировался, противопоставляя себя не только романтизму, но и классицизму, эстетика которого, как мы это видели, была эстетикой ограниченного реализма. Действительность становилась вновь исключительной обладательницей эстетических ценностей, но не как хранительница каких-либо непреходящих компонентов, с точки зрения их отождествления с идеалом прекрасного, а благодаря тому, что она «выдерживала» вышеназванную операцию искоренения всех антиэстетических проявлений. Другими словами, защита человеческой красоты совершалась не посредством ее изоляции от окружающей среды, как это делали романтики, а напористым проникновением в самую гущу этой среды. Беспощадное разоблачение всего того, что ведет к отчуждению, должно было способствовать укреплению самого человека в его борьбе с враждебными силами. А это не только означало реабилитацию практической деятельности с точки зрения эстетической, но придавало и художественному творчеству как таковому точно

очерченный практический смысл. Выявление этого узлового момента объясняет и органическую связь, подчеркнутую многими критиками — например, Брунетьером и Тибодэ во Франции — между критическим реализмом (или натурализмом, как его тогда называли) и позитивистской философией. А тот факт, что в Польше видные представители критического реализма даже сами себя объявили позитивистами, конечно, не будучи аргументом, является все же чрезвычайно симптоматичным. Как известно, в польской литературе, в той же мере как в жизни и в философии, позитивистское направление родилось как реакция против романтической концепции о путях освобождения поработенной родины¹. Эпоха максимального расцвета нового строя, установленного после победы буржуазии над феодализмом (в европейском масштабе) неумолимо вставала перед взором современников как эпоха триумфа практики: утопические мечты рушились одна за другой, повсюду устанавливалось неоспоримое господство целеустремленности. Та же целеустремленность начинала господствовать и в литературе. И была ли эта цель чисто эстетической (как у Флобера), или пыталась даже конкурировать с наукой (Золя), или же гордилась своей служебной ролью (как у русских реалистов), литература видела в наиболее верном воспроизведении действительности сокровенный смысл своего существования. Само собой разумеется, это стремление гармонично увязывалось с реалистической эстетической позицией и даже укрепляло ее, но и это не дает нам права отождествлять реализм лишь с одной из его разновидностей. Ибо как таковое, вне зависимости от эстетической позиции, стремление как можно больше «приблизить» художественную картину к действительности не несовместимо с романтизмом. Не надо забывать, что именно это требование стоит в центре программного предисловия Гюго к его драме *Кромвель*, предисловия справедливо считающегося евангелием романтизма. «Правдивость» свойственна и многим произведениям Пушкина, Мицкевича, Лермонтова. Определяющей для реализма не является правдивость сама по себе, а ее антиромантическое обоснование, обращение лицом к жизни как эстетическая задача, категорическое утверждение веры в то, что только так художник может добиться всестороннего воплощения своего идеала. Не случайно в творчестве критических реалистов — у Тургенева, Гончарова, Элизы Ожешко, Пруса, Ивана Вазова, Елина Пелина, Реймонта и др., — одним из излюбленных мотивов является крушение романтических иллюзий. Трагедия неспособных различать различных типов звучала как неумолимое осуждение романтического отношения к жизни (и искусству).

Иногда определение реализма сводится к требованию типичности. Эта точка зрения основывается, как правило, на известных высказываниях Энгельса в письме к Минне Каутской. Но теряется из виду тот факт, что в этом документе частного характера великий друг Маркса не имел в виду реализма вообще, а лишь реализм своего времени, и именно социалистический тенденциозный роман, который в тех условиях разрывал «господствующие условные иллюзии...», расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнения по поводу неизменности основ существующего порядка, хотя бы автор не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не

¹ См. в связи с этим: Стан Веля, *Reymont*, Бухарест, 1966, стр. 55 и сл.

становился явно на чью-либо сторону»¹. Для выполнения такого рода задачи требование типичности было, конечно, первостепенным. Но из этого вовсе не следует обратного, а именно, с одной стороны того, что типичность несовместима с другими художественными направлениями, а с другой — того, что в известных условиях не могло быть возможным и реалистическое творчество без «типичных характеров в типичных обстоятельствах». Когда «разрыв иллюзий» становится главной эстетической целью, правдивость и типичность естественно воспринимаются как необходимые условия. Но разве можно говорить о «типах» в том же смысле, когда мы имеем в виду, скажем, комедии Маяковского, или современную чешскую драматургию, с ее столь подчеркнутым стремлением зашифровки соотношения с действительностью при помощи сложнейших символических систем?² Нам кажется, что нет. Да кроме того в поддержку нашей точки зрения могли бы быть привлечены примеры и из литературных произведений более отдаленной от нас эпохи. Разве «типичность» персонажей Гончарова того же вида как и типичность персонажей Достоевского? Некоторые договорились до «типичности» гротескных персонажей из *Истории одного города* Салтыкова-Щедрина. Но это уже очевидная бессмыслица. Стремление к типизации, к типичному в самом деле присуща в большей мере критическому реализму XIX века, но она ему присуща из-за специфического характера *этого* реализма, исходя в свою очередь из его преимущественно демистификационного пафоса. Для «разрыва иллюзий», для «срывания всех и всяческих масок» одним из предпочитаемых приемов было как можно более точное подражание осязаемой действительности. Но и тогда это не было единственным приемом.

Антиромантическая позиция в эстетической оценке действительности как определяющий для реализма элемент, ярко проявилась и в связи с литературными баталлиями конца XIX века и начала XX века, в связи с антиреалистическими реакциями той поры, как и с выступлениями в защиту реализма.

Из антиреалистических реакций самой авторитетной и самой плодотворной с эстетической точки зрения был символизм. И тут же надо подчеркнуть, что по своей сущности это течение было течением романтического типа. Полное банкротство морализаторских и реформистских иллюзий вследствие вступления капитализма в новую, империалистическую фазу развития, в фазу его загнивания, как-бы стихийно эстетически перевоплощалось в полное отвержение действительности, позиция, на которой, естественно, встречались, по крайней мере в начале, и антибуржуазный протест и безысходное отчаяние, родовое неверие в возможность реабилитации человека. В этом контексте не лишено интереса подметить, что против позитивистского характера критического реализма в конце XIX века выступали и представители протестующей литературы, находящиеся в той или иной мере под влиянием революционной борьбы пролетариата, но и мечтатели романтики, все более жадно стремящиеся погрузиться в мистический мир неизведанных тайн. Явная размолвка произошла

¹ Маркс — Энгельс об искусстве, т. 1, стр. 9.

² Обстоятельный анализ, подтверждающий нашу точку зрения, мы нашли в работе советского исследователя Н. А. Бернштейна, *Новые пути драматургии в Чехословакии*, включенной в сборник *Художественный опыт литератур социалистических стран*, Москва, 1967, стр. 39 — 78.

лишь тогда, когда вопрос о социалистической революции встал перед рабочим классом как конкретно выполняемая (иначе говоря — практическая) историческая задача. Выступления марксистской, в особенности русской, критики против модернизма — в частности мы имеем в виду формулировку В. В. Воровского о «буржуазности модернизма» — иногда преувеличиваются и трактуются односторонне. Эти выступления подчас интерпретируются как призыв к восстановлению художественных условностей «классического» реализма XIX-го века. Но разве случайно против блеклого, чисто описательного реализма так ожесточенно возражал и Горький, утверждая, что литература должна «приукрашивать» жизнь? И — в этой же связи — разве можно объяснить лишь случайным или временным влиянием столь массивное наличие символики и других косвенных иносказательных художественных форм выражения в творчестве революционных поэтов России, Польши, Болгарии, Сербии, Чехии? Ведь чешский модернизм («поэтизм») родился именно из этого органического слияния духа протеста с вулканическим извержением антитрадиционных форм в поэзии¹. В России из модернистских течений наиболее созвучным революционному духу оказался футуризм, то есть именно течение, объявившее беспощадную войну старым, пряным традиционным формам отражения действительности в поэзии. Со всеми этими фактами истории литературы нельзя не считаться. Не подлежит сомнению, что антимодернистские выступления критиков-марксистов и писателей примкнувших к революционной борьбе рабочего класса, содержали и высказывания в пользу реализма, но содержание таковых было совершенно иным, чем «реалистические сражения», вспыхнувшие в начале второй половины XIX века. Тогда стремление к правдивости и типичности в самом обыденном смысле слова было на первом плане, теперь оно почти не чувствуется, а и тогда, когда выплывает на поверхность, имеет другой смысл, подсказанный эпохой. Нигде в статьях Плеханова, Воровского, Луначарского, Благоева, Доброджану-Геря — даже и тогда, когда идет речь о писателях, находящихся, с политической и идеологической точки зрения, в противном лагере — не могут быть найдены упреки, что, мол, почему они не стремятся к точному воспроизведению действительности. Говоря о *Тьме* Леонида Андреева, Горький, так сказать, откладывает в сторону ту подробность, что, по его мнению, жест главного героя весьма неправдоподобен, а осуждает своего бывшего друга лишь за то, что пафосом своего рассказа является неверие в революционную действительность. Точно также в своей известной статье *В ночь после битвы* Воровский осуждает некоторые произаические произведения Андреева, Сологуба, Куприна не за их правдо-

¹ Ведь по меньшей мере симптоматично, что даже на первом послевоенном съезде чешских писателей (в 1946 г.) многие участники, ратуя за развитие антибуржуазной литературы, требовали, чтобы она — в эстетическом плане — была направлена против реализма. Антибуржуазность и антиреалистичность интерпретировались ими как два понятия если не тождественные, то во всяком случае — друг друга дополняющие. Само собой разумеется, эта позиция не восторжествовала на съезде, но сам факт, что она так пламенно защищалась, доказывает, насколько укоренившимся было здесь убеждение, что истинно революционная литература может расцветать лишь в русле иконоборческого течения, противостоящего условностям закрепившихся в эпоху господства критического реализма (См. Франтишек Бурьяnek, *Na začátku cesty i sporů*, журнал «Impuls», Прага, 1966, № 6, стр. 408 — 413 и № 7, стр. 483 — 493).

подобность или неправдоподобность, а за то, что умышленно или нет, но эти авторы призывали читателей повернуться спиной к революции. Наоборот, *Деревня* Бунина оценивалась положительно не за то, что в своей совокупности давала полную картину современной деревни (известно, что с этой точки зрения реализм Бунина был довольно ограниченным), а за то, что вела к пересмотру некоторых укоренившихся, но ошибочных представлений о различных сторонах сельской действительности. Нигде — ни в марксистской критике, ни в манифестах или программных статьях писателей, участвовавших в пролетарской борьбе, нельзя было бы найти в десятилетие предшествовавшее первой мировой войне, — призывов к созданию литературы, непосредственно и подробно описывающей осязаемую действительность. Эстетическим пафосом критического реализма второй половины XIX века было раскрытие истины о действительности, которую художники воспринимали как среду, враждебную их устремлениям к красоте и к творчеству, пафос пролетарской, революционной литературы, сохраняя обличительное отношение к буржуазной действительности, все же переносил акцент на художественное *выявление* революционной действительности, настоящей и будущей. Другими словами, выражаясь более схематично: — если до сих пор художник стремился показать и даже «доказать», какой не должна быть жизнь (показательны в этом смысле слова Горького о Чехове¹), а противопоставлял действительности в лучшем случае утопии (факт, подчеркнутый и Лениным в связи с Толстым²), теперь художественные дерзания делаются куда более проникновенными: писатели стремятся дать (или хотя бы подсказать) художественную картину того, какой *должна быть* жизнь, и естественно, для такой эстетической задачи старые приемы, унаследованные от реализма XIX века, оказываются несостоятельными. Открыто условные приемы, символы, аллегории, параболы, гиперболы, гротеск, вообще все приемы, способствующие более сгущенному, более схематичному и даже более абстрактному изображению жизни, мас-

¹ «Мимо всей этой скучной, серой толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек, посмотрел на этих скучных жителей своей родины и с грустной улыбкой, тоном мягкого, но глубокого упрека, с безнадежной тоской на лице и в груди, красивым искренним голосом сказал:

— Скверно вы живете, господа» (*Собрание сочинений* в тридцати томах, том V, Москва, 1950, стр. 429).

² «Учение Толстого, указывает Ленин в статье *Л. Н. Толстой и его эпоха*, безусловно утопично и, по своему содержанию реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова». И далее: «Критические элементы свойственны утопическому учению Л. Толстого так же, как они свойственны многим утопическим системам. Но не надо забывать глубокого замечания Маркса, что значение критических элементов в утопическом социализме «стоит в обратном отношении к историческому развитию». Чем больше развивается, чем более определенный характер принимает деятельность тех общественных сил, которые «укладывают» новую Россию и несут избавление от современных социальных бедствий, тем быстрее критический утопический социализм лишается всякого практического смысла и всякого теоретического оправдания» (*Ленин о культуре и искусстве*, Москва, 1956, стр. 108 — 109).

сивно вторгаются в революционную литературу и некоторое время господствуют в ней¹.

Но несмотря на это, даже у ее истоков пролетарская литература была литературой антиромантической. Была антиромантической в той мере, в которой боролась против любого разлада между искусством и действительностью². А против модернистских течений она выступала лишь тогда, когда в них укрывались тенденции к отвержению революционных идеалов под маской высвобождения из тисков любых социальных запросов. В уже цитированной нами статье Воровский, например, видел «буржуазную сущность» модернистов в том упорстве, с которым они призывали и писателей и читателей бежать «от общественной действительности, от политики, от догм, программ и всевозможных «пут» — к индивидуальной жизни, к торжеству плоти, к свободе от всякой обязательной морали и даже логики»³. В конечном счете в том же смысле нужно воспринимать известный лозунг Ленина, столь коробящий и сегодня некоторых эстетов: «Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверх-человеков!»⁴. В перспективе времени ясно, что Ленин отнюдь не имел в виду организационную принадлежность или непринадлежность писателей к партии, а именно эстетическое отношение, претензии некоторых чемпионов «абсолютной свободы» искусства, что, мол, они, как художники не только имеют право, но и должны отвергать всякую «связь» с борющимися сторонами, дабы иметь возможность безстрастно выступать в роли арбитров, во имя откровений дошедших до них откуда-то извне реальности и извне разума. Защита реализма, постольку поскольку мы можем идентифицировать таковую в программных выступлениях до первой мировой войны, никогда не перерастала это основное требование: источником эстетических ценностей может быть только действительность потому, что из действитель-

¹ Конкретные примеры мы могли бы без особых затруднений извлечь из символической прозы Горького, из патетических рассказов Серафимовича, лишенных персонажей в классическом смысле этого понятия, из революционной поэзии, прославляющей жертву во имя светлого будущего, даже из агитационных стихов Демьяна Бедного, и из всей «левой» поэзии славянских и неславянских стран, о которой уже была речь. Мы не исключаем даже такого произведения как роман Горького *Мать*, структура которого наглядно говорит о намерении автора создать реалистическое произведение в традиционном смысле. Но может быть именно из-за этого с художественной точки зрения роман менее удачен. Его пафос просто «не уместается» в Прокустово ложе устаревших форм; отсюда то ощущение искусственности, о котором говорили и некоторые критики марксисты.

² В связи с вышеприведенными положениями мы чувствуем себя обязанными уточнить нашу позицию и по отношению к тому, что обыкновенно называется «романтизмом» Горького. По нашему мнению, в творчестве этого писателя есть и сугубо романтические вещи, как, например: *Макар Чудра*, *Старуха Изергиль*, *Песня о Соколе*, *О чижике, который лгал*, и *о дятле — любителе истины*, но и произведения, которые, хотя и написаны в той же стилистической тональности, уже не являются романтическими, среди которых мы могли бы назвать даже *Человека и Пестю о Буревестнике*. Они не романтичны потому что в них доминирует призыв к жизни, к реальности. Романтические произведения, конечно, почти всегда патетичны. Но обратное — не верно; не все патетическое — романтично. В своей целостности творчество Горького патетично, но не романтично.

³ В. В. Воровский, *О буржуазности модернистов*, в сборнике «Литературно-критические статьи», Москва, 1956, стр. 181.

⁴ Из статьи *Партийная организация и партийная литература*; см. «Ленин о культуре и искусстве», Москва, 1956, стр. 42.

ности рождается и грандиозная перспектива революции, которая преобразует весь мир.

Более определенно выраженную программную позицию в защиту реализма мы находим в статьях и выступлениях некоторых советских критиков и писателей в двадцатые годы. Но своим содержанием и эта позиция тяготеет к тому же непризнанию романтизма с эстетической точки зрения, что, однако, выражается, конечно, в иных терминах, подсказанных новыми обстоятельствами. Создается также впечатление, что соответствующие призывы нашли свое наиболее полное выражение в работах Луначарского, в том, как он неоднократно подчеркивал неизбежность, с которой советская литература направляется к тому, что он называл «социальным реализмом». «Общей чертой литературы третьего, текущего периода — говорил выдающийся критик в 1927 г. — является окончательный поворот к социальному реализму»¹. Конкретные условия, в которых свершился этот «поворот», нам представляются особенно красноречивыми в виду разрешения проблемы, являющейся объектом нашего исследования. В общих чертах три этапа, на которые ссылается Луначарский, могут быть разграничены следующим образом: 1) годы гражданской войны, когда литературное творчество находилось еще под господствующим давлением событий, и когда ему — за редкими исключениями — не удавалось приспособить свое дыхание к той головокружительной высоте, куда его тянули события; 2) годы, в которые делается все более чувствительным, с одной стороны, вклад так называемых писателей «попутчиков», смотрящих на события «со стороны», а с другой — постепенное проникновение в литературную жизнь «новых сил»; не лишено интереса, что в общем этап этот совпадает с НЭП-ом; 3) этап, в котором социальная проза, создающаяся под усиливающимся воздействием коммунистической идеологии, начинает выходить на первый план. Но возможна и другая характеристика этапов, более тесно связанная с эстетическим отношением к развивающимся событиям.

В годы гражданской войны господствует то, что можно было бы условно назвать «утверждающей позицией» литературой. Само собой разумеется, что «позиции» были чрезвычайно различные, но эстетическая оценка революционных событий, или, вернее — субъективная оценка таковых соответственно с эстетической позицией художника становится ведущей темой. А в ее рамках выявляется, главным образом, ощущение грандиозности, неумолимости исторических событий, неповторимого случая, подаренного художнику, — быть свидетелем рождения новой эпохи. Много уже было сказано о космизме и абстрактизме поэзии тех лет. Сегодня, надеемся, никто уже не будет отрицать, что эта, столь обобщенная, направленность диктовалась самой природой жизненного материала, художественно перевоплощаемого писателями. Должны были быть найдены поэтический язык, образы, формы выражения, достойные тех, еще неизведанных в истории масштабов скорости, с которой совершался натиск истории. Не подлежит сомнению, что иконоборческое отрицание старых форм, страстное желание динамизировать всю установившуюся тради-

¹ А. В. Луначарский, *Этапы роста советской литературы*, доклад на Международной конференции пролетарских писателей (Москва, 15–16 ноября 1927 г.), в *Собрании сочинений* в восьми томах, т. II, Москва, 1964, стр. 366.

цию, подсказывалось главным образом этими новыми художественными требованиями, которые многие писатели воспринимали чрезвычайно болезненно¹. Конечно, было бы неправильно утверждать, что неистовое стремление во что бы то ни стало обновить формы художественного выражения родилось лишь вследствие революции, наоборот, оно ей предшествовало, изливаясь даже весьма шумно, как в Западной Европе, так и в России. Здесь, начиная с фрондистских стихов В. Брюсова и до кубофутуристических «пощечин общественному вкусу», литературную жизнь постоянно возмущали протензии того или иного литературного кружка объявить Год Первой новой литературной эпохи. Но между новыми путями в предреволюционные годы и революцией в области литературных форм после Октября есть большое качественное различие. Даже соглашаясь с В. Шкловским, что «новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность»², нельзя не добавить, что такого рода новые формы, порожденные внутренними, органическими потребностями литературного развития переживают их лишь постольку, поскольку находят себе оправдание в области содержания. Маяковский как-то говорил о Хлебникове, что он был поэтом для «производителей» а не для «потребителей», что он лишь «ставил поэтическую задачу, давал способ ее разрешения, а пользоваться решением для практических целей — это он предоставлял другим»³. Но если в годы после 1905 г. и до первой мировой войны такого рода усилия могли восприниматься как хотя бы в какой-то степени оправданные, после грандиозного революционного взрыва они стали не только анахроничными, но даже смехотворными. Новые формы должны были — или доказать свою жизненность в орге борьбы, или умереть. Некоторым кажется непонятным, почему в эти годы поэтическое творчество было столь восприимчивым к футуристическим экспериментам, почему представители этой школы считались «левыми», а более или менее робкие сторонники традиции — правыми? А потому, что футуристы и так называемые «формалисты» боролись за эксперименты максимальной действенности, за слово умеющее непосредственно передать реальное содержание жизни⁴, за

¹ В этой связи примечательно и то, что Горький например, да и другие писатели старшего поколения, пытавшиеся противостоять общему течению, писали сравнительно очень мало в эти годы.

² См. В. Иванов, *Формирование идейного единства Советской литературы; 1917 — 1932*, Москва, 1960, стр. 105.

³ Владимир Маяковский, В. В. Хлебников, в *Полное собрание сочинений* в тринадцати томах, том XII, Москва, 1959, стр. 23—24.

⁴ Мы считаем что пришло время подвергнуть объективной критике концепцию, согласно которой футуризм был декадентским и антиреалистическим течением. В какой мере он был или не был декадентским, об этом, конечно, можно спорить, и в этой связи возможны различные мнения, но антиреализм футуристов никак нельзя доказать. Ведь футуризм зародился как резкая антисимволистическая реакция, как реакция вообще против всякой созерцательной поэзии, и мотивировал эту свою враждебность тем, что упражняясь до пресыщения во всевозможных усовершенствованиях поэтической формы, символисты вырывали непроходимую пропасть между содержанием и словом. Лозунгом футуристов было не использование слова как материала для формы, а *переработка* слова, таким образом, чтобы оно могло непосредственно передавать содержание. Футуристы требовали, чтобы жизнь, вся жизнь, такая какая она есть, не процеженная через рафинированные и изысканные утончения

поэзию, которая бы стала по словам Маяковского, «не только зеркалом, отражающим историческую борьбу, а оружием этой борьбы»¹. Когда основными эстетическими измерениями стали возвышенное и грандиозное, не удивительно было, что резкая гипербола вытеснила из поэзии лирические излияния, а образ твердокаменного командарма заменил Достоевщину героев, сгорбленных под тяжестью неразрешимых внутренних противоречий. Когда ритм жизни уменьшил до минимума расстояние между свершившимся событием и его художественным воплощением, порой доводя его до нуля, стали неизбежным замена описания символом, растворение невидимых извилин характера в угловатом контуре судьбы, замена плавной эпической композиции фрагментарной прозой, создающей иногда впечатление разрозненных зарисовок с натуры, как бы случайно собранных воедино. По давлению событий литература поспешно подыскивала новые инструменты, лихорадочно экспериментируя, и порождая, таким образом, новый элементарный реализм, чрезвычайно выразительный именно из-за своего иконоборческого пафоса. Аналогии между этой литературой, с одной стороны, и античной или средневековой — с другой, бьют в глаза, их раскрытие захватывающе интересно, но оно увело бы нас в сторону от главной темы начатой нами дискуссии.

Какие новые интонации слышатся во втором (по Луначарскому) этапе развития русской советской литературы, когда возвращаются на арену «попутчики»? Налицо своеобразная романтическая реакция, направленная против элементарного, патетического и восторженного реализма предыдущих лет. Рождается — правда, на очень короткий отрезок времени, — своеобразный советский «*mal du siècle*», скажем — «в миниатюре», но с некоторых сторон весьма похожий на «романтический мятеж» первой половины XIX-го века. Известно, что и Ленин обратил внимание на существование поэтов, проливающих тоскливые слезы перед непредвиденными картинами НЭП-а. Иначе говоря, многие не скрывали своего разочарования. Революция, а затем гражданская война, потребовали стольких жертв и не только в прямом и грубом смысле этого слова — жертв кровавых и материальных, но и отречения во имя революции — человека от собственной человечности («Тело, христово тело, выплевываю изо рта» — отчаянно кричал Есенин). А теперь? — мучительно вопрошали вчера еще экзальтированные, а сегодня протрезвившиеся свидетели событий, — ради чего, стало быть, были принесены все эти жертвы? Для того, чтобы тот или другой непман мог потопить в вихре бесшабашных развлечений горечь поражения, или тот или иной бюрократ мог удовлетворять мелкую жажду власти под прикрытием «нарочитого социализма»? Литературные произведения, отразившие эту временную растерянность, многочис-

«избранных» поэтов, грубо врывалась бы в поэзию. В пропагандистских выступлениях футуристов реалистическое эстетическое отношение к действительности защищалось с нестигаемой последовательностью. Даже и «заумный язык» со всеми с ним связанными экстравагантными формалистическими выворотами крайних футуристов, исходил из того же. К тому же мы не считаем обоснованным мнение, что, мол, формализм и реализм не совместимы. Указанные два явления совместимы в силу того, что принадлежат к различным понятийным рядам. Как существует романтический формализм, так может существовать и реалистический формализм. Ведь и Флобер считал себя формалистом.

¹ В. В. Маяковский, *ЛЕФ и МАПП, там же*, стр. 65.

ленны, и у нас нет возможности не только их проанализировать, но даже перечислить. Мы ограничимся оговоркой, что, конечно, нельзя их всех считать романтическими. Но важно, что в литературном процессе, в его общности, романтическая струя проявлялась интенсивно и была несомненно заразительной. В поэзии и идеализация и идиллизация тех человеческих ценностей, от которых революция не могла не отказаться, принимает различные формы: от патриархального нонконформизма Есенина до книжных баллад Багрицкого. В прозе значительное место начинает занимать романтическая ирония, широко наличествующая, например, в рассказах и повестях Эренбурга. В *Рваче*, через ставший почти всеобщим символ двух братьев, разделенных революцией, с прямо противоположными судьбами, ярко выделяется дилемма, которую мы сегодня считаем ложной, но которая тогда воспринималась многими как неразрешимое противоречие: или защита чувственного мира человека, то есть поэзии жизни, но тогда и неизбежный конфликт с революционными требованиями и скатывание по наклонной плоскости в болото аморализма, или — непреклонная защита революционной целостности, но ценою полного отказа от поэзии.

Опять-таки схематизируя, можно было бы сказать, что вся советская литература первого послереволюционного десятилетия продолжает мотив, столь резко начатый еще Блоком в его *Двенадцати*. Эпическое ядро этой поэмы запечатлевается именно из-за его нарочитого схематизма. Красногвардеец Петя по ошибке убивает свою возлюбленную. Бесчеловечный поступок его удручает. Но товарищи от него требуют: забудь во имя революции! По существу смысл здесь тот же как в словах Брюсова: «вставь сталь пружин как сердце в грудь». Но жертва такого масштаба не могла быть оправданной иначе как во имя величайших человеческих идеалов. Поэтому, когда революция вернулась из космоса на землю, сторонники «человечности» вздрогнули. Так родилось направление, которое мы предложили бы назвать «неповским неоромантизмом».

Социальный реализм зародился главным образом как реакция против этого направления. А эстетическое содержание реализма было — в общих чертах — подобно тому, которое мы находим, во всех вышеупомянутых антиромантических реакциях. С точки зрения подбора приемов и художественных средств изображения неповский неоромантизм не имел ни времени ни причин резко отмежевываться от остальной литературы. Наоборот, как будто бы господствовал своего рода формальный эклектизм, даже с уклоном к формулам, ставшим традиционно реалистическими в XIX веке. Хотя жизненность и историческая необходимость революционных преобразований безоговорочно признавались, они провозглашались все же причинной, ведущей к гибели поэзии, к обесцениванию художественности вообще. Поворот к практической хозяйственной деятельности воспринимался как конец поэтического этапа революции; начинался «век прозы». И с каким бы политическим пониманием ни относился бы поэт к практической пользе нового этапа, как возврат к прозе, он его презирал. Для того, чтобы «пережить» это, поэзия должна была вновь повернуться спиной к действительности и искать истоков вдохновения вне её. Сторонники социального реализма возражали в первую очередь против этого последнего обескураживающего вывода. А как своего рода

программный документ нового направления может быть процитированно известное письмо Ленина к Горькому, в котором вожь революции предупредил писателя, что если он хочет наблюдать, то «надо наблюдать внизу, где можно обозреть работу нового строения жизни, в рабочем поселке провинции, в деревне...»¹. Приблизительно в то же время, к которому относится это письмо (3. VII. 1919), по прочтении книги А. Тодорского *Год — с винтовкой и плугом*, Ленин отмечал что «издание нескольких сотен или хотя бы нескольких десятков лучших, наиболее правдивых, наиболее бесхитростных, наиболее богатых ценным фактическим содержанием из таких описаний было бы бесконечно более полезно для дела социализма, чем многие из газетных, журнальных и книжных работ записных литераторов, сплошь да рядом за бумагой не видящих жизни»². Конечно, Ленин имеет здесь в виду в первую очередь не художественную литературу, но объективно та же проблема ставилась и на этом поприще. Луначарский это подчеркивал во многих из своих статей и выступлений: в виду извлечения эстетических ценностей из новой революционной эпохи, художник должен трезво её наблюдать, смотреть на нее оком, освобожденным от всяких романтических реминисценций. И не подлежит сомнению, что именно из таких позиций неискнутой трезвости были написаны и *Конармия* Бабеля, и *Разгром* Фадеева, и *Чапаев* Фурманова, и *Цемент* Gladкова, и рассказы Лавренева, и *Зависть* Олеси и *Тихий Дон* Шолохова и много других произведений, о которых сегодня никто не сомневается, что они вошли в золотой фонд мировой литературы.

В то же время само собой разумеется, что речь не могла идти о простом возврате к элементарному и стихийному реализму периода гражданской войны. Если тогда дилемма, брошенная как семя в литературную почву гением Блока и подхваченная затем во всевозможнейших ипостазях представителями неповского неоромантизма, попросту обходилась при помощи патетической *гиперболизации* масштабов революции и контрастного сопоставления настоящего с будущим (творчество Маяковского являло с этой точки зрения первоклассные примеры), в рамках социального реализма «дилемма» не обходилась, а подчинялась художнику трезвым проникновением во все ее тайны, в силу чего основной координатой литературы становится *трагизм*. Античеловеческое отречение, к которому с неизбежностью подводят людей сами законы революционной борьбы, не преуменьшается в перспективе конечной победы Человека, а осваивается как неумолимая *судьба*, как страшное искупление, как кровавая дань, которую человечество не может не заплатить за великий грех многотысячелетнего отчуждения своей сущности эксплуатацией человека человеком.

Мы далеки от мысли предлагать какую-либо схему, в которую бы уместилось развитие русской советской литературы за первые 10—15 лет после Октября 1917 г., во всех его бесконечно разнообразных проявлениях. Литературная действительность была намного более сложной. Например, патетическая реакция на резкость революционной действительности во многих ее

¹ Ленин о культуре и искусстве, Москва, 1956, стр. 439.

² В. И. Ленин, *Маленькая картинка для выяснения больших вопросов*, Полное собрание сочинений, том XXXVII, Москва, 1963, стр. 407—408.

аспектах сосуществовала с романтической непримиримостью и даже пережила ее, продолжая утверждаться наравне с трезвым реализмом. Но в самых ее общих и обобщенных чертах развитие русской советской литературы шло все же, по очерченному нами пути: от резкого реализма первых лет, через неоромантический кризис, к трезвому трагизму социального реализма.

Вышеприведенная историко-литературная справка была нам необходима для обоснования выводов, вытекающих из проблемы, которая могла бы быть определена следующим образом: как и почему сформировался в рамках советской литературы совершенно новый концепт реализма? Выступления тех лет указывают, что сторонники социального реализма ратовали за него в свете двух главных требований.

Первое совпадает с тем, о чем шла речь до сих пор: защита эстетической полноценности социалистической действительности. И как это можно доказать и ссылками хотя бы на уже перечисленные произведения, требование не предполагало ни в какой мере и правдоподобность подробностей. Наоборот, как бы парадоксально это ни звучало на первый взгляд, но именно сторонники саркастической иронизации «нарочитого социализма», пытались защищать свои позиции, как бы перестраховываясь совпадением их наблюдений с фактами объективной действительности. В то же время пионеры социального реализма зачастую пренебрегали подробностями для более яркого художественного воплощения истинной тенденции развития. Тематически *Зависть* Олеси сродна *Рвачу* Эренбурга. Но эстетические позиции их прямо противоположны. Претензия романтика эпигона Ивана Бабичева представлять собой последнего могикана человеческой чувствительности разоблачается и сводится к ее произаической сущности, в то время как в видимо прозаическом, противоположном мире Андрея Бабичева и Володи Макарова всплывают на поверхность неподозреваемые поэтические оттенки. Но примечательно, что, для того, чтобы это выявить, автор ошутимо отдаляется от канонов, выработанных на основе блестящих опытов реалистов XIX века. Все это как бы доказывало, что даже самые на первый взгляд «недозволенные» художественные условности совершенно совместимы с новой реалистической установкой, которая проявлялась, таким образом, как течение, чрезвычайно склонное жадно впитывать в себя и опыт модернистских течений, в первую очередь футуризма. Предпочтение приемов, дающих художнику возможность выразить содержание как можно более непосредственно, является одним из главных компонентов этого реализма нового типа. Таким образом новый реализм отличается от нереалистических течений, не стремлением как можно более точно воспроизвести жизнь «в формах самой жизни», а стремлением освоить разнообразнейшие и непредвиденнейшие способы художественного выражения для того, чтобы показать (и даже доказать) эстетическое превосходство социалистической действительности.

Другим эстетическим требованием, страстно защищаемым зачинателями социального реализма, можно считать *доступность*. Не случайно единственные более строгие упреки, которые мы находим у Луначарского в адрес Маяковского и Пастернака, находятся в связи с этой стороной их творчества. Но и здесь необходимы некоторые уточнения. Луначарский сам признавал, что художественная литература не может предназначаться для однородной

публики¹. В то время в Советском Союзе, как и теперь во всем мире, коммунисты, естественно, выступали за демократическую, народную литературу. Но еще Ленин обращал внимание на то, что из этого вовсе не следует делать вывод, что, мол, для рабочих и крестьян нужно фабриковать «особое» искусство на более низком художественном уровне, а что, наоборот, рабочие и крестьяне «получили право на настоящее великое искусство»². Таким образом, проблема доступности или демократичности искусства (и в первую очередь литературы) ставилась с самого начала в рамках рабочего движения гораздо более сложно, чем это воображают некоторые. По существу, с эстетической точки зрения зачинатели социального реализма отмежевывались от представителей нереалистических направлений в связи с вопросом аудитории. Особенно страстно защищал свою позицию Маяковский: поэзия, чтобы быть поэзией, должна быть обращена к аудитории. Но аудитории как таковые могут быть, конечно, весьма различными. Мы уже приводили слова Маяковского о том, что Хлебников обращался к очень узкой аудитории, но она существовала, поэт ее чувствовал, общался с ней, отвечал ее требованиям. Вот где проходит граница между реалистической и нереалистической поэзией. Первая, вне зависимости от ее художественной структуры, обращается к аудитории, которая участвует, таким образом, своим постоянным присутствием в воображении автора, в самом творческом акте; вторая чувствует себя свободной лишь постольку, поскольку освобождается от *всякой* аудитории, от всяких обязательств по отношению к любой аудитории. Не массовая доступность свойственна реалистической поэзии (хотя она ей свойственна тогда, когда поэт обращается к массам), а осязаемое присутствие аудитории, какой бы узкой она ни была.

Мы считаем, что при определении социалистического реализма, по крайней мере как это подтверждают дискуссии, развернувшиеся на первом съезде советских писателей, эстетическая программа социалистической литературы не выходила за рамки тех требований, сферу которых мы попытались очертить выше. В речи А. А. Жданова, например, подчеркивалось, что от писателей требуется «обеими ногами стоять на почве реальной жизни», что предполагает «разрыв с романтизмом старого типа». Правда, несколько дальше утверждается, что «революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть», но в этом добавлении сквозит, скорей, уступка, сделанная Горькому, который, как известно, фактически отождествлял романтизм с жадой идеальности³.

¹ А. В. Луначарский, *Наши задачи в области художественной литературы*, Сочинения (в восьми томах), том II, Москва, 1964, стр. 436 и сл.

² Ленин о культуре и искусстве, Москва, 1956, стр. 522.

³ Нам кажется, что эти терминологические неясности и непоследовательности не трудно объяснить. Как мы это видели, критический реализм XIX века, бывший первым течением, заимствовавшим от реализма не только основополагающие эстетические принципы, но и само название, развивался по двум главным координатам: антиромантическая реакция и влияние позитивизма. Поэтому и антиреалистические реакции конца XIX и начала XX века по своему эстетическому содержанию были весьма различными. Выступления Горького за революционный романтизм были по существу направлены против позитивистской бесстрастности, но очевидно, что только на основании такой направленности, присущей определенному литературному течению, его еще нельзя считать романтическим.

Что же касается другого требования — установления органической связи с аудиторией — то оно нашло свое выражение в программном положении, согласно которому художественное изображение должно «сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма»¹.

Для обоснования нашей точки зрения на социалистический реализм мы ссылались до сих пор лишь на примеры, взятые из русской советской литературы. Но с несомненной пользой мы могли бы обратиться и к творческому опыту других славянских литератур. Несмотря на то, что их конкретные пути развития значительно отличаются друг от друга. Впрочем, в последнее время на многих авторитетных научных совещаниях, посвященных исследованиям литературы (мы ограничимся упоминанием Белградского Конгресса Международной Ассоциации по сравнительной литературе, состоявшегося в августе 1957 г. и Московской юбилейной сессии в сентябре того же года), было подчеркнуто, что одной из наиболее существенных черт развития современной литературы является все более рельефное многообразие национальных литератур. С другой же стороны, именно это многообразие делает возможным более убедительное выявление некоторых закономерностей развития. В общих чертах после первой мировой войны во всех славянских литературах могут быть прослежены следующие представляющие интерес с точки зрения обсуждаемой нами темы тенденции: с одной стороны, вследствие того, что славянские народы пережили в 1914—20 гг. сильные социальные потрясения, получает некоторое развитие реалистическая литература документально-художественного характера; во-вторых, ощутим толчок к более бурному развитию революционной литературы, социалистического содержания; в-третьих, развиваются и быстро разветвляются различные авангардные течения. Затем нельзя не упомянуть растущего интереса к советской литературе. Но также как и в дореволюционной России нигде ни оплодотворение литературы социалистической идеологией, ни влияние советской литературы, или хотя бы некоторых из ее представителей, не ведет к какому-либо ограничению художественных приемов выражения в том смысле, что реалистическая формула XIX-го века провозглашается наиболее соответственной эстетическим задачам боевой литературы. Такого рода тенденции появляются позже — в первом десятилетии после второй мировой войны. В наши намерения не входит критический разбор этого момента в развитии славянских литератур. Мы ограничимся замечанием, что считаем необоснованными и ненаучными интерпретации, сводящие все к пагубному влиянию «культ личности» и к ограничительным претензиям некоторых критиков и идеологов, задавших целью догматически нормировать развитие литературы, хотя, конечно, все эти факторы сыграли известную роль, разного удельного веса, в различных славянских странах. Более существенным нам кажется другое, а именно, что во всех славянских литературах, после первого этапа, характеризующегося приматом утверждающей лирики и проблемной прозы, проявились упорные тенденции неприятия ограничительных реалистических формул. Считать реа-

¹ Цитаты из речи А. А. Жданова даются по хрестоматии *Современная литература* (составители А. Дубовиков и Е. Северин), Москва, 1939, стр. 11—16.

лизм XIX века (т. е. критический реализм) единственным реалистическим образцом или наиболее полноценной реалистической моделью становится сегодня все более анахроничным. Поэтому нам показался особенно красноречивым творческий опыт русской советской литературы первых 10—15 лет после Великой Октябрьской социалистической революции. Нам кажется, что основные элементы реализма были тогда очень точно и выразительно выявлены, между прочим и потому, что дают возможность определить понятие «реализм» не при помощи черт появившихся в результате внелитературных влияний, а исходя в первую очередь из определенного типа разрешения специфических проблем художественного творчества.

В теоретическом плане можно было бы исходить из элементарного положения о том, что художественное творчество это отражение отражения. Данные действительности преобразуются сначала в том виде, какие следы они оставляют на чувствительности художника как воспринимающего субъекта; затем творческим усилием они возвращаются реальному миру. Но направленность данного усилия, естественно, может быть чрезвычайно разнообразной, заштриховывая как движущаяся стрелка большую поверхность, содержащуюся между несколькими предельными позициями. Художник можем стремиться так перерабатывать субъективные восприятия, чтобы конечный образ по возможности совпадал с породившей его действительностью, но может стремиться передать как можно точнее и отражение отражения, таким каким он его изъясил из своего воображения; он может также и продолжить, в том же ключе, таким образом полученную деформацию, в результате чего расстояние между «отражающим» и «отражаемым» все более увеличивается, и по меньшей мере теоретически расстояние это может расти до бесконечности. Обыкновенно считается, что реалистическое искусство соответствует лишь первой из перечисленных возможностей, что по нашему мнению ошибочно. Определяющим моментом для творческой ориентации художника мы считаем не избранную им технику отражения, а эстетическое отношение, эстетическую оценку действительности. Конечно, между этой позицией и конкретным методом переработки всей совокупности отражений, накаплиющихся в сверхчувственном воображении художника существует объяснимая соотносительность, но факторы, определяющие эту соотносительность, меняются от одной эпохи к другой. А эпоха наша является, как никакая другая, дискуссионной эпохой; все ширится и обостряется спор между теми, которые верят в неограниченные возможности человека реализовать свои творческие силы и теми, которые, наоборот, склонны сомневаться, в силу тех или других причин, в способности человека вырваться из кризиса отчуждения, куда он был втолкнут условиями своего существования в буржуазном мире.

Да простится нам, что в дальнейшем мы будем ссылаться на пример не славянских, а румынской литературы. Мы считаем себя вправе так поступить не только потому, что в прошлом румынский народ постоянно поддерживал разнообразные интенсивные связи с окружающими его славянскими народами, но и потому, что сегодня Румыния, как социалистическая страна, разрешает, конечно на основе своего исторического опыта, проблемы аналогичные тем, которые разрешают и славянские страны. За последние 25 лет румынская

литература накопила богатый и ценный творческий опыт который привел в конечном итоге к выводу, что для усиления ее действенности в рамках социалистического опыта необходимо дать широкий простор различным стилистическим экспериментам. «Литературе и искусству присущи стремление к постоянному обновлению и творческому усовершенствованию художественных средств изображения, стилистическое разнообразие, — говорится в докладе Центрального Комитета Румынской Коммунистической Партии, зачитанном на ее IX съезде. В этой области должны быть устранены любые тенденции ведущие к исключительности и застою. Главное состоит в том, чтобы каждый художник, культивируя свой стиль и развивая свою художественную индивидуальность проявлял высокую ответственность за содержание своих произведений, стремился найти широкую дорогу к разуму и сердцу народа»¹. Но именно эта ответственность порождает и определенную общность идейно-эстетических позиций, столь рельефно выявленную в одной из его статей генеральным секретарем Румынской Коммунистической Партии. «Социалистический гуманизм, эта боевая философия нашей эпохи, — указывает товарищ Н. Чаушеску в статье *Руководящая роль партии на этапе завершения социалистического строительства*, — укрепляет веру в силу человека в возможность построения лучшей судьбы, в его способность самоусовершенствоваться, в высокие чувства и доблести, в победу борьбы за счастье человечества. Не подлежит сомнению, что, создавая произведения, проникнутые этой светлой философией, талантливые художники, недостаток которых никогда не ощущался румынским народом, смогут вписать новую блестящую страницу в историю нашей национальной культуры»¹.

К какому выводу подводит, с точки зрения художественного метода, эта непоколебимая вера в «способность человека построить себе лучшую судьбу»? К изображению таких отражений объективной действительности, которые бы выявляли со всей силой художественного перевоплощения истинные эстетические ценности этой действительности. Но не подлежит сомнению, что конкретные пути к достижению этой цели не могут не меняться от эпохи к эпохе, от одной национальной литературы к другой, от одного художника к другому. Существенно другое, и именно, чтобы таким образом определенное эстетическое отношение не оставалось бы скрытым, а находило «широкую дорогу к разуму и сердцу народа», то есть к той аудитории, к которой обращается писатель. Таким образом те два требования, о которых мы говорили выше, неразрывно увязываются. Реализм нашей эпохи, безусловно, очень широк, но не безграничен. Согласно нашему пониманию он включает все те произведения, которые — даже если «отражение отражения» как образ очень далеко от породившей его объективной действительности, — именно благодаря этому расстоянию, помогают нам открыть глубочайшие источники нашей веры в неуядаемую красоту человеческого духа. И наоборот не вмещаются в «границы» реализма произведения, внушающие и распространяющие мысль о неминуемой деградации человеческого общества.

¹ *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român*, Бухарест, 1965, стр. 95—96.

¹ *Николае Чаушеску, Rolul conducător al partidului în etapa desăvârșirii construcției socialismului*, Бухарест, 1967, стр. 58—59.

С определенной точки зрения художественное творчество всегда и мифотворчительно. Но не надо забывать, что любой миф одновременно — и мистификация и демистификация. Ведь в истории человечества новые мифологии порождались лишь для свержения старых¹. Как предчувствие правды любой миф² или утверждает или отрицает. Какого бы прогресса ни достигло человечество в усовершенствовании своих орудий научного предвидения, сила их всегда будет ограниченной. Более того — поскольку расширяются во все стороны — в самом себе и вне себя — возможности человека научно подчинять объективную действительность, постольку открываются и новые обширные пространства, которые он этим путем *еще* не может покорить. Но, никогда не удовлетворенный достижениями своего гения, человек протягивает в эти ледяные и мрачные бездны, вторую антенну своего творческого духа, вооруженную волшебным фонарем художественного откровения. С помощью инфракрасных лучей интуиции искусство передает нам оттуда все то, что недоступно невооруженному глазу. Представления полученные этим путем, не могут не быть фантастическими и, с определенной точки зрения, — невероятными. Но, одни из созданных таким образом картин способствуют демифизации легенд, устрашающих человека и прометеически утверждают лишь мифическую веру в его способность постепенно разгадать все тайны, встречающиеся на пути его восхождения; другие, наоборот, выявляют стремление демифизировать эту веру, заменяя ее новыми апокалиптическими мифами призывающими человека презрению простираться ниц — как некогда его предки, уstraшенные блеском молнии, — перед вечными, неразрешимыми загадками. Произведения, принадлежащие к первой категории, мы будем называть реалистическими, а относящиеся ко второй — нет.

¹ В связи с этой диалектикой исчезновения и возникновения мифов, много интересного нам было подсказано работой Ролана Барта, *Мифологии* (*Mythologies*, Париж, 1957): «Форма не перечеркивает смысл мифа, а лишь отдаляет его, как бы оставляет его в резерве. Создается впечатление, что смысл умер, но это кажущаяся смерть. Смысл теряет свою значимость, но сохраняет жизнь, которой потом питается новая форма мифа. Смысл является для форм своеобразным историческим резервуаром, накопленным богатством, которое может быть приближено или удалено по усмотрению» (стр. 225).

² В романтическую эпоху Новалис считал мифы формой, помогающей человеку «фиксировать свое место в мире». Представления предков о природе, будучи «непосредственным отражением того состояния, в котором находилась тогда земная природа», послужили своеобразным толчком к процессу познания дошедшего позже до раскрытия «основного уравнения Вселенной, т. е. ее отношения ко всему, что ее населяет» (см. Г. Гюсдорф, *Mythe et metaphisique*, Париж, 1953, стр. 22).