

Д. ЗАТОНСКИЙ

РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ И В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

12—17 августа 1976 года в Будапеште работал VIII конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Ассоциация эта, сокращенно называемая АИЛК (по первым буквам ее французского наименования), существует с 1952 года. Возникнув по инициативе французских ученых, она постепенно объединила многих крупнейших специалистов из Западной Европы, США, Канады, Японии, из всех почти европейских социалистических стран и Кубы, из многих развивающихся стран Латинской Америки, Азии, Африки. Ныне АИЛК — одна из влиятельнейших интернациональных организаций ученых-гуманитариев, а ее конгрессы относятся к числу наиболее представительных литературоведческих форумов. Советские ученые активно сотрудничают в АИЛК, вице-президентами Ассоциации избирались академик В. М. Жирмунский и член-корреспондент АН СССР Б. Л. Сучков.

Начиная с конгресса в Белграде (1967) в АИЛК возобладали прогрессивные и реалистические тенденции. Это выразилось прежде всего в возникновении интереса к марксистской интерпретации мирового литературного процесса. Несомненно, тут благотворно сказалась атмосфера разрядки в международных отношениях.

В еще большей степени сказанное можно отнести к VIII конгрессу АИЛК. И его программа, и реализация этой программы — непосредственное порождение духа Хельсинки.

Выборы руководящих органов АИЛК, состоявшиеся в последний день работы конгресса, укрепили позиции прогрессивной науки. В состав бюро вошло семь представителей социалистических стран и два — стран развивающихся.

Советская делегация (руководитель проф. Ю. Барабаш), в том числе члены нашего оргкомитета (Н. Балашов, Я. Станюкович, М. Коренева), проделала значительную работу, научную и организационную, в дни конгресса и в ходе подготовки к нему.

В Будапешт со всего мира съехалось около пятисот ученых, принимавших участие как в работе пленарных и секционных заседаний конгресса, так и в ряде сопутствовавших ему симпозиумов и «круглых столов».

Среди аспектов сравнительного изучения литератур на первое место как наиболее важные, определяющие выносились аспекты «исторический» и «социологический». Мысль эта нашла свое научное обоснование в ряде докладов: М. Саболчи (ВНР) «Обновление исторических методов и сравнительное литературоведение», Г. Маркевича (ПНР) «Проблема закономерностей литературного процесса с точки зрения марксизма и структурализма», И. Подгаецкой (СССР) «Национальные классические стили как категория сравнительной поэтики», Р. Шюбер (ГДР) «Исторические условия и эстетическая оценка в восприятии литературы», Д. Дюришина (ЧССР) «Сравнительный подход к истории литературы». Отстаивая первоочередное значение историко-социального подхода, докладчики вместе с тем не отрицали использования в определенных пределах структурно-семиотических методик, если последние опираются на общую научную базу историзма. В этой связи представлял особый интерес доклад Е. Мелетинского (СССР) «Сравнительная поэтика и семиотика фольклора и традиционной литературы».

На конгрессе выявились значительные расхождения в оценке возможности структурализма и семиотики. Характерно, например, что в докладах А. М. Руссо (Франция) «Сравнительное литературоведение и формальный анализ литературных текстов: критический итог и новые перспективы» и Дж. Стейнера (Англия) «О некоторых аспек-

тах проблемы чтения текста в атмосфере современной философии и о сравнительном литературоведении» структурно-семиотические методики подзврглись решительному осуждению. Резкая критика структуралистских увлечений прозвучала и в выступлениях советских участников дискуссии Е. Мелетинского и Т. Балашовой.

Тот факт, что на обсуждение конгресса был вынесен вопрос о месте и роли литератур развивающихся стран в мировом литературном процессе, уже сам по себе свидетельствует о преодолении традиционного «европоцентризма», или, еще точнее, «западоцентризма». Революционные сдвиги XX века, способствовавшие расцвету культур прежде угнетенных, искусственно сдерживаемых в своем развитии народов, лишили эти теории какой бы то ни было реальной почвы. Не удивительно, что латиноамериканская проблематика оказалась на конгрессе в центре внимания. Одно из пленарных заседаний открылось докладом Р. Фернандеса Ретамара (Куба) «Вклад латиноамериканских литератур в мировую литературу XX века». Интерес присутствующих вызвали доклады советских участников В. Кутейщиковой (она говорила о мировом значении художественных открытий современного латиноамериканского романа) и И. Тертерян, сосредоточившейся на сопоставлении творчества Х. Кортасара и Ф. Достоевского. Наиболее дискуссионным оказалось на этой секции выступление А. Лосады (Аргентина), который отстаивал грубо социологическую концепцию новейшей литературы. Согласно его схеме всякая национальная литература якобы распадается на три изолированные части: «массовую», «элитарную» и «социальную». С марксистских позиций точку зрения Лосады оспаривали кубинские и советские ученые.

Симптоматичен был также интерес к литературам Азии и Африки, отчетливо выжившийся на конгрессе. У. Идебири (Нигерия) в докладе «Образ Америки в африканской литературе» выступил с разоблачением мифов об американском «земном рае», с критикой империалистической политики США. На некоторых же докладах (В. Умезинвы из Заира или арабского литературоведа М. Юсефа) лежала печать буржуазного национализма. Незаработанность методологических основ науки о литературе породила описательность в ряде выступлений. Подобные болезни роста, однако, не дают оснований недооценивать роль африканских и азиатских литератур в мировом литературном процессе. Выступавшие на конгрессе советские специалисты по литературе народов Азии и Африки Н. Никулин, И. Никифорова, А. Куделин раскрыли сложный диалектический характер развития этих культур, связанных с вековыми национальными традициями и одновременно с революционным сломом патриархального уклада, сообщаящим художественным исканиям черты новаторства.

Наиболее синтетичной, теоретически весомой была главная из тем, вынесенных на конгресс: смена великих литературных эпох — Ренессанс, Просвещение, начало XX века. Художественный процесс предлагалось брать в движении, в зависимости от изменений общественных, а рассматриваемым литературным эпохам давать не только эстетическую характеристику, но и прежде всего историческую, идеологическую. В соответствии с этими принципами строились некоторые доклады (например, бельгийского профессора Р. Мортье и советского ученого Н. Балашова). К. Гильен — крупный испанский ученый, работающий в настоящее время в США, — толковал само понятие «смена эпох в литературе». Во многом Гильен далек от марксизма. Но он понимает смену эпох как взаимодействие традиции и новаторства и признает важность исторического контекста, в котором то или иное литературное обновление совершается. Именно в этой связи он ссылается в докладе на Маркса и современных марксистских эстетиков.

Этот момент примечателен. Конгресс в Будапеште еще раз подтвердил крепнущий авторитет марксистской науки. Г. Ремак (США), выступая на пленарном заседании, говорил о марксизме как об одном из ведущих направлений в современном литературоведении. А секретарь АИЛК Д. Фоккемэ (Голландия), излагая свой взгляд на сущность модернизма, среди важнейших художественных течений эпохи назвал социалистический реализм.

Однако как бы ни сближались подчас взгляды тех или иных западных ученых с марксистской точкой зрения, в одном пункте разногласия сохраняли свою неизменность и остроту. Пункт этот — начало XX века как смена литературных эпох.

По этому вопросу разгорелась оживленная дискуссия на одном из пленарных заседаний конгресса. Марксистскую точку зрения на реализм отстаивали советские ученые В. Келдыш, И. Бернштейн, Д. Затонский, А. Овчаренко, Л. Юрьева, С. Шерлаимова.

В порядке дальнейшего обсуждения проблем реализма мы публикуем написанную по материалам доклада статью Д. Затонского, избранного на конгрессе вице-президентом ассоциации.

Что определяют пути искусства первой половины нашего века — разрушение или созидание, хаос или диалектическая закономерность? Какое мироощущение — модернистское или

реалистическое — более адекватно эпохе и чьи новации — модернистские или реалистические — эпоху существеннее выражают? Любой ответ на такие вопросы затрагивает нерв проблемы, так или иначе касается концептуальных моментов новейшего лите-

ратурного процесса. Неудивительно, что именно по этим вопросам мы чаще всего не сходимся с нашими западными оппонентами: они ставят на модернизм, мы отстаиваем реализм.

Впрочем, направление художественных исканий XX века порой оценивается по-разному и в нашем собственном кругу. Некоторым, например, представляется, что современный реализм — не что иное, как синтез реализма и революционного романтизма. Но что же тогда такое реализм вообще — реализм в качестве метода, в качестве слагаемого упомянутого нового единства? Не традиционный ли это, так сказать, классический реализм XIX века, способный, правда, вступать в реакцию с иными творческими методами, но внутренне неизменный?

Подобные сомнения — лишний повод, чтобы попробовать разобраться в природе реалистического метода и прежде всего в природе его новейших воплощений.

Я уже сказал, что наука Запада, исследуя смену литературных эпох, пришедшую на первую четверть XX столетия, исходит, как правило, из явлений модернистских или авангардистских. Верно, что в теории и практике футуристов, дадаистов, сюрреалистов, экспрессионистов сам момент сдвига, слома лежит, так сказать, на поверхности. «Все раздражительные формы отбросить, все оригинальные формы прославить», — требовали, например, в своем манифесте 1910 года итальянские футуристы Карра, Руссоло, Балла, Северини. И не только тогда, но и сегодня многие склонны видеть чуть ли не главный смысл новейшего литературного движения в преодолении реализма. «Антиреалистический момент нового романа, его метафизическое пространство определяются самим его реальным предметом, обществом, в котором человек оторгнут от себе подобных и от самого себя»¹, — так писал Теодор Адорно, известный немецкий эстетик-идеалист. У него и по сей день немало единомышленников. Кое-кто из них, подобно Адорно, отрицает реализм по соображениям идеологическим: он, дескать, не соответствует новейшей действительности. У других отрицание зиждется на недоразумении.

Романист и эссеист из ФРГ Dieter Wellershoff немало удивлялся, почему на него так набрасывались, когда он пользовался термином «реализм». А потом уразумел, «что под реализмом они понимали не завершимую тенденцию, не прогрессирующую, непрестанно меняющуюся форму выражения неисчерпаемой в принципе действительности, а некие застывшие концепции, скажем, поверхностно верное описание среды...»²

Именно так — как «застывшую концепцию» — представляют себе реализм порой даже те западные литературоведы, которые

не отказываются от самого термина. Скажем, Гюнтер Блэккер. «Новое понятие реализма прокладывает себе путь, — пишет он, — реализма, ничего уже не имеющего общего с подражанием действительности, с обманчивой иллюзией. Современный художник стремится быть созвучным природе, не копируя ее»¹.

Итак, в реализме готовы видеть либо в самом себе ограниченное направление, ставившее целью подражание действительности, либо общую возможность, способность искусства выражать истину.

Адорно представляет первую из этих альтернативных позиций, и для него реализм уже скончался по причине своей узости, исторической ограниченности. Веллерсхофф представляет вторую, и для него реализм — бессмертен и безграничен. Что же до Блэккера, то он как бы объединяет обе тенденции. Но объединение это совершенно эклектическое. А потому — лишь кажущееся: только общая шапка, название для двух совершенно различных вещей. Для традиционного, классического реализма XIX века, который третируется в качестве стремления к бездумному копированию жизни, и для модернизма века XX, который эвфемически нарекается «новым реализмом».

Впрочем, такого рода эвфемизмы во второй половине столетия встречаются все чаще. И не только у литературоведов — у самих литераторов. «Все писатели считают себя реалистами. Ни один из них не претендует на то, чтобы выгладеть абстрактным, иллюзионистским, химерическим, фантастическим, ложным... Реализм — это не недвусмысленно определенная теория, позволяющая противопоставить одного романиста другому; напротив, это знамя, под которое собирается подавляющее большинство современных романистов, если не все они»², — пишет мэтр «нового романа» Ален Роб-Грийе.

Слишком широкое (у Роб-Грийе — до «безбрежности») употребление термина ничуть не меньше сбивает с толку, чем полный от него отказ. Все это — основание для того, чтобы уточнить само понятие. И пока мы этого не сделаем, говорить о реализме XX века не имеет ни малейшего смысла: ведь под его «знамя», согласно Роб-Грийе, вправе стать каждый...

Спору нет, можно понимать под реализмом общую тенденцию искусства правдиво, реально отражать сущее. Такого взгляда в 50-е годы придерживалось немало советских ученых. Некоторым из них история искусств виделась ареной вечной борьбы реализма и антиреализма, виделась по ана-

¹ Günter Blöcker. Die neuen Wirklichkeiten. Linien und Profile der modernen Literatur, Berlin, 1957, S. 14.

² Alain Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman. Paris, 1963, p. 135.

¹ Theodor W. Adorno. Noten zur Literatur, Berlin u. Frankfurt am Main, 1958, S. 65.

² Dieter Wellershoff. Literatur und Veränderung, Köln-Berlin, 1969, S. 85.

логии с борьбой материализма и идеализма в философии. Но постепенно наше литературоведение выработало более диалектическую теорию. Реализм — явление исторически обусловленное, способное возникнуть лишь на сравнительно зрелой, высокой стадии художественного развития. Большинство специалистов сходится на том, что стадия эта могла быть достигнута лишь в ходе эмансипации, выделения индивида из неподвижной социальной иерархии. Подобная эмансипация даже на территории Европы совершалась в разное время. Но в Италии, Франции, Англии, Испании она пришлась на эпоху Возрождения. Поэтому есть основания говорить о ренессансном реализме, в то же время отдавая себе отчет в специфичности, значительном своеобразии его форм. Оттого академик В. М. Жирмунский соглашался считать эти формы реалистическими лишь в «широком» смысле слова, а в «узком и точном» относил к реализму только те его формы, что прошли через романтизм.

Я не стану углубляться в проблему зарождения реализма. В данном случае важнее констатировать, что он не умер, не ушел в небытие, подобно множеству стилевых течений, сыгравших свою исторически ограниченную роль.

В чем же отличие? Прежде всего в том, что реализм не просто направление. Стилиевое течение, даже не только «эпоха в искусстве». Реализм — это художественный, творческий метод. Литературоведение на Западе категорию метода, как правило, игнорирует, если не вообще отрицает; оно довольствуется понятием «стиль».

Однако метод и стиль — категории никак не идентичные, отнюдь друг друга не исключают. Более того, метод как эстетическое, художественное преломление мироощущения способен воплощаться во многих и разных стилях, сохраняя в то же время существенную свою специфику.

Применительно к методу реалистическому Б. Сучков характеризовал специфику эту следующим образом: «Современная теория реализма, опираясь на известное определение реалистического искусства, данное в свое время Энгельсом, подчеркивает как ведущую, определяющую черту реализма социальный анализ... Согласно современным взглядам, социальный анализ составляет основу типизации характеров и обстоятельств, что является органическим свойством реализма, не присущим другим творческим методам»¹.

Интересно, что подобный взгляд на реализм вовсе не противопоставлен западному литературоведению. Еще в известной книге Э. Ауэрбаха «Мимесис» (1946) говорится, к примеру, что «из всей дошедшей до нас античной литературы Петроний наиболее близок к современному представлению о реалистическом воспроизведении действительности — близок отнюдь не пошлым, низко-

пробным материалом, а в первую очередь тем, что социальная среда запечатлевается у него точно и без схематизма»¹.

Тем не менее в современном буржуазном литературоведении стало модой трактовать данное Энгельсом определение реализма как «догматическое» или «устарелое». По большей части такого рода трактовки продиктованы сознательной предвзятостью, но иногда — это продукт недостаточной осведомленности, терминологической путаницы, несходства научных традиций.

Я открываю «Эстетику» Н. Гартмана и читаю: «Требование жизненной правды... касается не только персонажей, но в такой же мере и ситуаций, конфликтов и их разрешения, взаимосвязи поступков, последовательности событий»².

Разве у Гартмана речь идет по сути не о том же, о чем шла у Энгельса, — о характерах и обстоятельствах, о взаимодействии между ними?

Итальянский писатель Альберто Моравиа однажды сказал: «Марксизм — столь органичный элемент современного мира, что нужна историческая перспектива в 50—100 лет, чтобы увидеть, есть ли сейчас марксистский роман или нет». Меня в этом высказывании интересует не конкретный — и, надо сказать, в высшей степени сомнительный — вывод, а общая мысль: «марксизм — столь органичный элемент современного мира», что его влияние, связь с ним можно порой и не распознать, принять за нечто аксиоматическое, само собою разумеющееся. Пример с Гартманом мысль Моравиа подтверждает.

Я не думаю, будто Гартман сознательно следовал марксистскому учению. Однако он — как, впрочем, и Ауэрбах — иногда шел на параллельном курсе с марксистской эстетикой. Прежде всего потому, что эстетика эта — отнюдь не нечто одиозное, резко отклоняющееся от столбового пути мировой гуманитарной науки (таковой она может показаться лишь в кривом зеркале предвзятости), а именно «органичный элемент современного мира» — и в качестве наследницы лучших человеческих традиций, и в функции толковательницы новейших художественных процессов.

Говоря о типическом, Энгельс исходил из Бальзака, из его практики романиста и из его теории, изложенной наиболее концентрированно в предисловии к «Человеческой комедии». Бальзак сообщал там, что намерен писать историю нравов, «создавая типы путем соединения отдельных черт многочисленных однородных характеров...». Хотя Бальзак намерен был охватить и людей, и окружающий их материальный мир, упор он все же делал скорее на полноте картины, чем на внутреннем взаимодействии ее компонентов. Поэтому, указав на диалектичность связи между типическими характерами и типическими обстоятельства-

¹ Б. Сучков. Некоторые актуальные проблемы науки о литературе. В кн.: «Зарубежные литературы и современность». Вып. 2. М., 1973, стр. 8—9.

¹ Эрих Ауэрбах. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976, стр. 50.

² Николай Гартман. Эстетика. М., 1958, стр. 414.

ми, Энгельс значительно углубил теоретическое осмысление реализма.

Бальзаковское понимание типа как фигуры собирательной, сложенной из отдельных черт многочисленных однородных характеров и тем самым если не наиболее часто встречающейся, так во всяком случае наиболее представительной для того или иного социального слоя,— такое его понимание выросло на общественной почве XIX века и точно соответствует историческим и художественным потребностям того времени. XX век сплошь и рядом создает иные модели. Собственно, уже гоголевские «маленькие люди», щедринские гротескные чиновники, «униженные и оскорбленные» Достоевского не были типами в бальзаковском смысле слова. Они не вбирали в себя, как Вогрен, величие и пороки среды, а непохожестью своею, своей тоской, своей механической искусственностью или своим безумием, надеждой, порывом выявляли — нередко по контрасту — какую-нибудь существеннейшую черту действительности. С еще большим основанием сказанное можно отнести, например, к Уильяму Фолкнеру. На фоне патриархального американского Юга его Флем Сноупс — личность непонятная, почти таинственная. Потому что он — как бы насильственно сюда перенесенный с Севера, из новой, «долларовой» Америки,— не имеет в этом царстве проклятого и благословенного прошлого никаких настоящих корней. Но он и не тип северного бизнесмена, этот выделяющийся своею безликостью импотент. Флем, характер «нетипичный» для Юга, знаменует собою именно южное грехопадение; окружающий мир не только исторгает его, но от соприкосновения с ним заболевает. В то же время неправдоподобная смерть Сноупса — символическое провидение гибели целого социального слоя, если не целой буржуазной системы.

Флем Сноупс не выражает среду (как и она его не выражает) в том же смысле, в каком это было, скажем, с Собакевичем и его шкафом: каждый из них был зеркальным отражением другого. Однако взаимозависимость героя и среды, характера и обстоятельств не ослабевает.

Советскими учеными не раз высказывалась мысль о том, что формулу реализма, выведенную Энгельсом, не следует рассматривать как нечто окончательное, исчерпывающее, прилагать ее к литературе без учета конкретных исторических условий. Эволюция человеческого характера в искусстве побудила даже одного из наших эстетиков ввести — наряду с понятием типического образа — понятие образа *типологического*, опирающегося на прием, который у Виктора Шкловского именовался «остранение», а Брехтом был переведен как «*Verfremdung*» («очуждение»). Автор нового термина А. Гульга так разъясняет свою идею: «Типологический образ в искусстве — своего рода контурное изображение. Оно схематичнее типического образа, но зато более емко. Конкретность при этом не исчезает, она только теряет долю наглядности. Из курса диалектики мы знаем, что наряду с чувст-

венной конкретностью единичного явления может существовать и логическая конкретность, сконструированная из одних абстракций. Художественная конкретность — среднее звено между ними. Типический образ ближе к чувственной конкретности, типологический — к понятийной»¹.

Вероятно, многое из того, что говорит здесь А. Гульга, не лишено оснований. Однако сказанное им не имеет прямого отношения к реализму. Надо думать, образ, который он предлагает именовать «типологическим», может быть реалистическим, но может и романтическим или, допустим, экспрессионистским. Оттого целесообразнее не отходить в сторону от энгельсовского определения реализма — того единственного, что выражает специфику этого творческого метода. Важнее попытаться, опираясь на него, выявить те его аспекты, которые наиболее созвучны нашему времени.

Именно так подошел к решению задачи С. Вайман. В монографии «Марксистская эстетика и проблемы реализма» он сосредоточил внимание на моменте диалектического взаимодействия характеров и обстоятельств: «Перефразируя известное гегелевское толкование диалектики содержания и формы, мы можем сказать, что характер представляет собой переход обстоятельств в характер, а обстоятельства — переход характера в обстоятельства. Это взаимопроникновение действительных исторических характеров и обстоятельств рассматривается Марксом и Энгельсом как важнейшая объективная предпосылка литературного реализма»².

На Западе бытует мнение, будто теория и практика реализма (особенно если они хоть как-то марксистски окрашены) предполагают одностороннюю, почти тираническую зависимость личности от среды, характера от обстоятельств. А прерогатива западноевропейской культуры — дескать, эмансипация индивида, отчуждение персонажа, изучение художественного произведения в самом себе. Это — заблуждение.

Неоднократно отмечаемый в XX веке рост интереса к разъятию сознания персонажа не в последнюю очередь обусловлен постижением писателями-реалистами диалектики взаимодействия личности и общества, в частности, пониманием того, что связь между индивидом и его окружением — связь двусторонняя, оставляющая простор для самостоятельности субъекта. В диалектике этой вполне отдавал себе отчет великий реалист Лев Толстой, когда писал: «...Чем отвлеченнее и потому чем менее наша деятельность связана с действительностями других людей, тем она свободнее, и, наоборот, чем

¹ А. В. Гульга. О типологизации в искусстве «Философские науки». № 2, 1975, стр. 69.

² С. Вайман. Марксистская эстетика и проблемы реализма. М., 1964, стр. 175.

Д. ЗАТОНСКИЙ
РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ И
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

больше деятельность наша связана с другими людьми, тем она несвободнее»¹.

Однако механика взаимодействия индивида и коллектива, личности и общества — особенно если имеешь дело с обществом, взрываемым антагонистическими противоречиями, — улавливается с трудом. И у многих художников XX века появляется искушение «снять» (пусть временно, ради эксперимента) не дающуюся в руки связь.

В эссе 1919 года Вирджиния Вулф, одна из представительниц английского модернизма, писала: «Жизнь — вовсе не непрерывный ряд сияющих дуговых ламп, установленных в систематическом порядке, а рассеянный луч света, проникаемая оболочка, которая обволакивает нас с момента пробуждения сознания и до самого конца. Не является ли задачей романиста передать это изменчивое, неведомое, неописуемое?..»

Интересно, что цитирующий эти слова швейцарский ученый Вольфганг Кайзер видел в них программу натурализма. Я бы добавил — некоего «спиритуалистского натурализма». Ведь перед нами попытка скопировать игру эмоций, игру сознания и забыть при этом обо всем остальном мире.

Вирджиния Вулф, как известно, воевала с концепциями реализма Уэллса, Голсуорси, Беннета, и не всегда война ее была неправедной. Здесь не место обсуждать, почему видимость и сущность разошлись в XX веке дальше, чем в XIX, и почему, следовательно, современного Собакевича уже не повторяет конфигурация его шкафа. Однако это так. Формы самой жизни при художественном ее воссоздании теперь не столь надежны, как во времена Бальзака, Диккенса, Флобера. Беннет же, Уэлс и Голсуорси держались именно этих традиционных форм. И немало сделал для их обновления, романистка Вулф шагнула вперед. А все-таки ее персонажи, утратившие связь и с вещами, и с окружением, и с самими собой, — модернистская экстрема. Их экстремность особенно явственно выразил французский критик Ф. Сенар, который сказал о такого рода герое: «Лишенный своего владения, он лишен и своего бытия».

Если исчезает человек, остаются беспризорные вещи, которые воздействуют на самое функцию описания. Оправдывая эту трансформацию, Роб-Грийе замечает: «И правда в этих современных романах нередко встречаются описания, которые ничего не выражают; они не являют собою некоего синтетического взгляда, а кажутся порождением чего-то мелкого, фрагментарного, лишённого значения»². И в романах этого писателя человек вытеснен вещами.

Итак, несколько схематизируя ситуацию, можно бы сказать, что у Вирджинии Вулф нет ничего, кроме человеческого «я», а у Роб-Грийе — ничего, кроме отторгнутого от человека вещного мира. То и другое в равной мере — признаки нереалистического художественного мирозерцания.

¹ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 16, М., 1955, стр. 116.

² Alain Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman, p. 127.

Задача искусства — своими специфическими средствами участвовать в постижении и улучшении бытия. Ближе всего к цели этой реализм, ибо его отличительное свойство — интенсивность социального анализа. Но что такое социальный анализ применительно к литературе? Это прежде всего обращение к массам, воссоздание коллективов, просвещение институций. Но не только. Вне своего отношения к личности, к индивиду, к субъективному сознанию массы коллективы, институции — не более чем абстракция.

Без взаимопроникновения частного и общего не существует человеческой истории, ее смысла, ее движения, сцепления ее причин и следствий, придающего всем этим столкновениям антагонизмов, всей этой игре случайного и необходимого диалектическую цельность. Ведь художник, в какую бы эпоху он ни жил, имеет дело с единым бытием, единым миром, сколь бы расколотым мир этот ни был. И социальный анализ в литературе — по крайней мере, реалистический социальный анализ — это не столько описание общественных структур, сколько художественное восстановление целостности, единства человеческой жизни, взаимозависимости ее частей.

Реализм отнюдь не случайно всегда стремился к известной пропорциональности, известному равновесию. Скажем, между типическим и индивидуальным. Реалистическая практика и теория XIX века бдительно следили за тем, чтобы в героях одно другого не перевешивало. Такая (с сегодняшней точки зрения, может быть, и «наивная») установка была связана с общей ориентацией на правдоподобие. Однако ни в коей мере ориентацией этой не исчерпывалась.

В антимарксистском пасквиле западногерманского литературоведа П. Демеца «Маркс, Энгельс и писатели» (1969) иронически сообщается, что «произведение искусства (имеется в виду реалистическое произведение искусства. — Д. З.), по Лукачу, — нечто среднее в буквальном смысле этого слова», и прежде всего «нечто среднее» между натуралистической и формалистической экстремами. Однако такая «серединность» — если только не понимать ее упрощенно — одно из примечательнейших свойств реализма. Если, скажем, известный венгерский литературовед, эстетик, философ Георг Лукач действительно придерживался в этом пункте взглядов более или менее традиционных — отдавая пальму первенства классическому реализму XIX века, — то некоторые другие ученые — теоретики и практики социалистического искусства смотрели и смотрят на этот вопрос по-иному.

Кое-кому представляется, будто тот «пафос середины», который Томас Манн обнаруживал и высоко ценил у Гёте, — лишь дань некоему филистерскому чувству. В действительности же — это не в меньшей мере и идея синтеза.

Реалистическая «идея середины» отнюдь не предполагает обязательную приверженность традиционному. Ученый ГДР В. Миттенцвай видит отличие Г. Лукача от Б. Брех-

та в том, что первому присущ «перенос центра тяжести с противоречия на единство. В общем механизме его теории отражения противоречивость внутри этого единства почти что вынесена за скобки. Она не образует — как у Брехта — движущий элемент, духовный эпицентр...»¹.

В виду имеется отношение между видимостью и сущностью художественного образа. Не только взаимозависимость, но и диалектическое их единство не ставится под сомнение ни Лукачем, ни Брехтом. Однако в противовес Лукачу, ориентирующемуся на бальзаковские формы реализма, Брехт не признает в этом смысле никаких ограничений. Он пишет: «Свести реализм лишь к вопросу формы, связать его с одной (а именно: старой) формой — значит сделать его бесплодным. Реалистическое письмо — это не вопрос формы. Все формальное, что мешает нам дойти до сути социальной причинности, надо отбросить; все формальное, что помогает нам дойти до сути социальной причинности, надо привлечь»².

С этой точки зрения могут быть плодотворными и техника ретроспекции, и поток сознания, и симулянтский монтаж. А все же внутри модернистского контекста они и сами становятся формами модернистскими — порой скоротечными, порой частичными, порой даже ложными. Ведь экстремизм, абсолютизм имажистов или конструктивистов не ограничивались проблемой «человек и среда», «индивид и общество». Они распространялись и на «чистую», так сказать, форму; и тогда некий частный художественный прием, пусть и прием очень важный (например, тот же поток сознания), возводился в ранг философии этаким гносеологической теории. Даже характерные для сюрреализма попытки сопряжения несопрягаемого, его «мания тотальности» имеют своей целью отнюдь не синтез. Это, по словам американского литературоведа А. Хаузера, «формы сосуществования и одновременности, к которым приводятся разновременное и несогласуемое», то есть такие, что раскалывают единство, разрушают последовательность, уничтожают причинность. Истинное призвание искусства, по мнению того же Хаузера, состоит в противоположном: «Всякое искусство — это игра с хаосом; искусство приближается к нему на все более опасное расстояние и отнимает у него все новые и новые духовные зоны. Если в истории искусства существует прогресс, то он состоит в непрерывном расширении этих отвоеванных у хаоса областей»³.

«Хаос» в данном случае — это, надо думать, не только жизнь непонятая, нераспоз-

нанная, но и несовершенная, несправедливая. В расчет берутся как отражательная, так и преобразующая функции литературы.

Член Немецкой академии искусств Р. Вайман пишет по этому поводу в книге «История литературы и мифология»: «Если считать основным критерием реализма в литературе ее вклад в освещение мира и в овладение миром со стороны общественного человека, то значимость искусства как отражения действительности придется оценивать не саму по себе, а по степени участия в познании и изменении социальной действительности, подчеркиваем: в познании и изменении»¹.

Вайман, таким образом, выделил важнейший синтезирующий, диалектический момент в реализме, в полной мере присущий, собственно, лишь реализму социалистическому; идеал повернется действительностью, но и действительность повернется идеалом.

Если осмыслить реализм как метод синтетичного воссоздания действительности, предполагающего многообразие стилей и форм (многообразие, не ограниченное ничем, кроме потребностей всестороннего социального анализа, кроме законов историзма, кроме диалектики взаимодействия характеров и обстоятельств), то XX век в качестве смены литературных эпох предстанет в существенно новом свете. Он не будет казаться ареной, на которой шел процесс вытеснения некоего, в самом себе ограниченного «реалистического стиля» стилями модернистскими и авангардистскими, более якобы адекватными современному разорванному и отчужденному человеческому бытию. Ведь модернизм абсолютизировал, болезненно гипертрофировал лишь отдельные стороны этого бытия. Оттого даже в годы модернистского засилья литературный процесс в целом модернизмом не определялся. Шла борьба, включавшая и столкновение, и взаимодействие форм. И чем больше становится дистанция между 10—20-ми годами и сегодняшним днем мирового искусства, тем яснее, что ведущая черта новейшей смены литературных эпох — не закат реализма, а его расцвет, его обновление. Разумеется, в обновлении так или иначе участвовали и нереалистические течения XX века. Однако по причине своей односторонности, своего искажающего действительность экстремизма они не могли быть и не были медиумами переворота. Медиумом является реализм. «Это, — сказал недавно Чингиз Айтматов, — венец всякого искусства. Ствол. Реализм дает большие преимущества, потому что другие методы в искусстве имеют много условностей (заключают с нами договор), и только реалистическая проза вне договора»².

¹ Роберт Вайман. История литературы и мифология. М., 1975, стр. 96.

² Чингиз Айтматов. Точка присоединения. «Вопросы литературы», № 8, 1976, стр. 167.

¹ Werner Mittenzwei. Der Streit zwischen nichtaristotelischen und aristotelischen Kunstauffassung, in: „Dialog und Kontroverse mit Georg Lukacs“. Leipzig, 1975, S. 188, 189.

² Вертольт Брехт. К спорам о формализме и реализме. «Вопросы литературы», № 8, 1975, стр. 271.

³ Arnold Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München, 1973. S. 1005.

Д. ЗАТОНСКИЙ
РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ И
В ЛИТЕРАТУРОВЕДИИ