

## Глава 2

### Содержание понятий «художественный метод», «литературное направление» и «течение»

Метод, направление и течение - соотносимые понятия, нередко используемые в научной литературе как синонимические – друг вместо друга. Исследователи, помнящие о недопустимости в науке «лишних» терминов (к чему три термина-дубликата), пытаются их дифференцировать. Но единство позиций пока не достигнуто, потому то, что одни считают направлением, другие определяют как течение. В точных науках такая ситуация была бы недопустимой. Для литературоведения привычна относительная свобода в обращении с терминами. Предполагается, однако, что ученый, избравший одну позицию, будет следовать ей до конца или во всяком случае предупреждать о смене ориентаций. Соответственно ученый обязательно оговаривает, что он имеет в виду, рассуждая о направлении и течении (в отношении метода, кажется, существует большее единство, хотя и не безоговорочное).

Итак, что же будем понимать под терминами «метод», «направление», «течение» мы?

С нашей точки зрения, эти понятия могут быть дифференцированы по ширине охватываемых ими явлений (самое широкое – метод, более узкое – направление и самое узкое – течение) и по степени их конкретности, то есть соотносённости с реальным литературным хронотопом (наиболее абстрактное понятие – метод, который конкретизируется в понятиях направление и течение). Объединяет же эти понятия то, что все они служат выражению некоей общности, воплощают принципы, принятые на вооружение не одним человеком, а группой писателей.

Метод, с одной стороны, и направление и течение, с другой, соотносятся друг с другом как алгебра с арифметикой. *Метод – это самые общие принципы*

*художественного воссоздания реальности. Направление и течение – историческая и национальная конкретизация этих принципов.*

*Литературное направление – ступень, фаза, форма развития метода, которая характеризуется осознанием писателями теоретических основ своей деятельности.* Результатом такого осознания является создание программ, манифестов, лозунгов. Писатели, принадлежащие к одному направлению, отстаивают свои принципы в борьбе с представителями другого. Возникновение литературных направлений оказывается возможным тогда, когда писатели приходят к необходимости теоретического осмысления своего творчества. Г.Н.Поспелов первым в истории литературы литературным направлением считает французский классицизм XVII века: «Ни в одной из национальных литератур – от эпохи Эсхила до эпохи Шекспира – еще не было отчетливо сформировавшихся направлений.

Новое, ранее не существовавшее свойство творчества целой группы французских писателей XVII в. заключалось в том, что эти писатели, в силу особенностей своего мировоззрения, достигли высшего уровня творческой сознательности. Они не только творили, но и думали о том, как вообще надо творить, и пришли к тому, что сознали и сформулировали некоторые общие принципы своего литературного творчества. Иначе говоря, группа французских писателей XVIII в. (Малерб, Корнель, Мольер, Расин, Буало) впервые наметила определенную творческую программу и ориентировалась на ее положения в создании своих произведений» [Поспелов Г.Н. Теория литературы: Учебник для университетов. М.: Высшая школа, 1978. С. 134].

Как правило, *литературное направление – это национально-историческая модификация метода.* Внутри классицистского метода можно выделить литературные направления «французский классицизм XVII в.», или «русский классицизм XVIII в.». И те и другие творят в рамках одного метода, но творчество русских классицистов отличается большей сатирической

направленностью, широким привлечением национального материала, тогда как французские авторы «образцово» воссоздают античные темы и сюжеты, более строго следуют нормам поэтики Н.Буало.

*Общность писателей, родственная не только по эстетическим, но и по общественно-политическим воззрениям, называется литературным течением.* Идеино-эстетическая общность, или течение связывает единомышленников. Таковы, например, во французском классицизме В.Гюго и Ж.Санд, с одной стороны, Ф.Р.де Шатобриан, А. де Виньи, А.М.Л. де Ламартин, с другой. Никак нельзя назвать единомышленниками в русском реализме Н.Г.Чернышевского и Ф.М.Достоевского, которые постоянно полемизировали друг с другом по принципиальным вопросам, касающимся общественной жизни, нравственности, религии, искусства. Первый относится к группе революционно-демократических писателей (М.Е.Салтыков-Щедрин, Н.А.Некрасов), второй соотносим с психологическим течением в русской реалистической литературе.

Художественный метод называли одной из самых молодых эстетических категорий. Возникла она в советской критике конца 20-х – начала 30-х годов XX века. В тот период первостепенное значение придавали наличию у писателя соответствующего политическим правящих кругов мышления – марксистско-ленинского, материалистического, революционного. В ту пору метод отождествлялся с мировоззрением писателя. Понятие метод импонировало властям тем, что позволяло переносить философский метод в сферу художественного творчества и тем самым навязывать «единственно правильное» мышление или контролировать степень его наличия. Потому до сих пор с этим термином у ряда ученых связываются негативные ассоциации. Если отбросить то, что привнесено в термин метод из вненаучной среды, то окажется, что он вполне удачен в качестве характеристики литературы как художественного познания (освоения) жизни. Просто не надо забывать, что речь идет о *художественном* познании – познании в образах. А образное познание не имеет ничего общего с

пропагандой каких бы то ни было идей хотя бы потому, что образ шире идеи и не может быть сведен к прямолинейному утверждению или отрицанию абстрактных истин. В тех же случаях, когда идея превращается в тенденцию, образное познание уступает место публицистике. Но тогда о художественном методе говорить не приходится.

Метод (греч.) – путь исследования, теория, учение. Для термина художественный метод, очевидно, приемлема первая из этимологических расшифровок. Художественный метод – это путь, которым идет писатель в образном постижении жизни, опираясь на достижения предшественников и современников, совместными усилиями которых путь проложен. Авторы могут сознавать и теоретически осмысливать специфику того пути, который они избрали, - и тогда в какой-то степени актуализируются вторая и третья части выше приведенного этимологического истолкования. Но история литературы знает авторов, которые свои представления о творчестве реализовали только лишь в художественных творениях, не претендуя на создание законченных теоретических систем. Тем не менее, осознанно или неосознанно, но в рамках одного метода объединяются авторы, которые следуют одним и тем же принципам художественного освоения реальности. Типологически сходные принципы конструирования художественного мира объединяют, например, Расина, Корнеля, Ломоносова, Державина (метод классицизма), Л.Стерна, Ж.-Ж. Руссо и Н.М.Карамзина (метод сентиментализма), Гофмана, Байрона, В.Гюго, ранних Пушкина и Лермонтова (метод романтизма), Бальзака, Диккенса, зрелого Пушкина, Л.Толстого (метод критического реализма). Таким образом, *художественный метод – это эстетическая общность, свойственная ряду писателей и отражающаяся в их творчестве.* Разнообразие перечисленных выше имен – творческих обликов одного и того же метода – подсказывает нам, что речь идет о наиболее общих особенностях художественного творчества, характерных для ряда писателей, весьма несходных друг с другом, относящихся к

разным историческим периодам и различным странам. А это значит, что художественный метод – конструкция типологического характера, то есть содержание данного понятия является некоей идеализацией по отношению к эмпирическим литературным фактам. В конкретных историко-литературных явлениях, принадлежащих разным странам, народам, историческим эпохам, личностям, выявляется повторяемость наиболее общих художественных особенностей, указывающих на надвременную и наднациональную эстетическую общность писателей.

При всем том необходимо учитывать, что художественный метод является и отражением реального процесса развития литературы. Метод – это не только типологическое понятие, это исторически обусловленное эстетическое единство художественных принципов писателей, это отражение реального процесса развития литературы. Художественный метод не разрабатывается заранее теоретиками, не декретируется сверху, рождается в каждом конкретном произведении заново.

Появление новых методов вызвано потребностью выразить то новое, что принесено новой эпохой с иными, чем прежде, идеалами, движущими силами, с иным типом человека, иными характерами и конфликтами. Потребностью найти новую «образную формулу» мира рожден метод социалистического реализма. Социалистический реалист стремится не просто увидеть жизнь как взаимоотношение типических характеров в типических обстоятельствах (что было свойственно критическим реалистам), но представить ее в революционном развитии. То, что жизнь может развиваться не по социалистическому пути, то, что революционные идеи могут терпеть крах, в концепцию жизни, предлагаемую социалистическим реализмом, не укладывается. Поэтому даже разгром прогрессивных, с точки зрения социалистической идеи, сил воспринимается как временный и воссоздается с оптимистической уверенностью в конечном торжестве социализма (роман А.Фадеева «Разгром»).

Но ведущие тенденции современной жизни, общественные идеалы, типы людей могут пониматься современниками по-разному. Приблизительно в один период создает свой роман «Мать» М.Горький, провозглашающий идею рождения и расцвета новой личности, которая служит революционно-социалистическим идеалам, и творят декаденты, рисующие мелких бесов и недотыкомков («Мелкий бес» Ф.Соллогуба), деградацию и распадение личности, бессмысленность и пустоту существования. Принципы осмысления и оценки действительности, понятие художественной правды у Горького и Соллогуба разные – разные и методы.

Суммируя сказанное, отметим, что рождение метода связано с потребностями развивающейся действительности (новая эпоха требует новых эстетических подходов). Формирующийся новый метод накладывается на индивидуальное видение жизни (если имеются точки соприкосновения у М.Горького и А.Фадеева, то отсутствует возможность близости идейно-художественных принципов у М.Горького и Ф.Соллогуба), опирается на определенную художественную традицию (социалистический реалист М.Горький опирается на традиции романтизма и критического реализма, декадент Ф.Соллогуб видит свою задачу в разрыве с реалистической традицией). Вышесказанным объясняется возможность возникновения и функционирования разных методов в одну и ту же эпоху.

При изучении природы художественного метода, как и при изучении любой другой эстетической категории, исследователь встает перед необходимостью «определения неких доминант, идентифицирующих то или иное литературное явление» [Теоретико-литературные итоги XX в. М.: Наука, 2003. С.313]. Проще говоря, исследователь, стремящийся понять, что такое метод, должен установить, чем отличается метод от смежных эстетических категорий (например, от литературного направления и течения), как и от категорий иного порядка (например, литературного рода, жанра, стиля), и зафиксировать те доминирующие

свойства, которыми один метод (например, классицизм) отличается от другого (например, от романтизма). Последний момент представляется нам наиболее существенным, уделим ему особое внимание, ибо ничто так не способствует постижению природы метода, как вычленение тех доминант, которые лежат в основе отграничения методов друг от друга.

С.М.Петров в качестве принципа дифференциации методов выдвигает «способ изображения человека и среды» [Петров С.М. Реализм. М., 1964. С.28]. В трудах Л.И.Тимофеева принят взгляд на творческий метод как на принцип образной типизации действительности [Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М.: Учпедгиз, 1959. С. 80]. О.В.Лармин важнейшим моментом считает «то или иное решение вопроса о соотношении содержания и формы в искусстве, а также о пределах условности, допустимых при художественном воплощении действительности» [Лармин О.В. Художественный метод и стиль. М.:МГУ, 1964. С. 67]. И.Ф.Волков основополагающей для разграничения методов считает различную трактовку проблемы художественной правды, полагая, что в реализме достигается конкретно-историческая правда, тогда как в дореалистических художественных методах ориентация была на правду универсальную, не учитывающую конкретно-исторических особенностей времени, места и среды» [Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. М.: Искусство, 1978. С. 46].

Заинтересованному читателю небесполезно будет обратиться к работам названных исследователей, чтобы понять подчас очень убедительную логику выдвижения того или иного критерия в качестве основополагающего. Мы же, не имея возможности подробно комментировать названные концепции, обратимся к тем, которые представляются нам наиболее перспективными, развивая их на своем материале.

\*\*\*

Полезные рекомендации даются в книге О.В.Лармина [Художественный метод и стиль. М.:МГУ, 1964. С. 68]: «Совокупность принципов любого метода включает в себя:

- а) принципы художественного отбора;
- б) тесно связанные с ними способы художественного обобщения;
- в) принципы эстетической оценки действительности с позиции определенного эстетического идеала;
- г) вытекающие из первых трех моментов принципы воплощения действительности в образы искусства».

Действительно, отбор тех или иных явлений жизни, способ обобщения и оценка с позиции определенного эстетического идеала определяют специфику художественного воплощения действительности в каждом методе. Так, классицисты отбирают для изображения только явления, очищенные от случайных наслоений, непосредственно «работающие» на идею, программирующие однозначную, недвусмысленную оценку, прямо или от противного, но вполне определенно утверждающие идеал разума и долга. В отличие от классицистов с их предпочтением великих, грандиозных моментов жизни, крупных личностей и событий, сентименталисты обращаются к среднему, а то и маленькому человеку и его скромной непритязательной жизни, домашним обязанностям, семейным проблемам и хлопотам. Не гражданская жизнь, не служение общему, как у классицистов, а частная жизнь человека, как правило, предпочитающего обществу мир природы, составляет преимущественный интерес сентименталистов. Романтики отбирают для изображения все необыкновенное: неповторимые исключительные личности, экзотическая обстановка, фантастические или необычные происшествия. Реалисты утверждают, что все – великое и маленькое, значительное и незначительное, поэтическое и будничное – достойно быть предметом изображения. Модернисты тяготеют к изображению

уродливых, болезненных сторон человеческой природы, явлений упадка и разложения. Душевный надлом, патология и смерть – таким видится им движение жизни.

Существенным дифференцирующим моментом является и способ обобщения, принятый разными методами. Вообще в любом произведении искусства через единичное, конкретное выявляется общее, свойственное не одному человеку или явлению. В классицизме единичное служит выражению человеческой природы вообще, поданной под знаком плюс (положительный персонаж) или минус (отрицательный персонаж). Фактически то же происходит в сентиментализме и романтизме с той лишь разницей, что критерии положительности и отрицательности здесь иные. Существенно и то, что классицисты, как правило, вычленивают одну черту из реального многообразия, обобщают одну сторону изображаемого характера: скупость («Скупой» Мольера), лицемерие и ханжество («Тартюф» Мольера). В сентиментализме и романтизме однолинейность классицистского изображения во многом преодолевается, но сохраняется отвлеченность от социальной, а часто и исторической конкретики. Как и в классицистских, в сентименталистских и романтических произведениях доминирует установка на изображение универсальной правды. Типизация, то есть обобщение в конкретно-исторической форме, появляется в критическом реализме. Человеческая сущность Онегина можно по-настоящему понять, не упуская из виду, что это молодой дворянин, воспитанный в традициях дворянской среды, сформированный светом, живущий в период после отечественной войны 1812 года и перед декабристским восстанием. А вот социальный и исторический облик его романтического предшественника Алеко («Цыганы» А.С.Пушкина) достаточно неопределенен, да это и не требуется канонами романтизма, для которого человек воспринимается вне зависимости от условий и обстоятельств его жизни.

Иная крайность наблюдается в натурализме. Здесь обобщение вытесняется конкретикой. Общечеловеческая сущность героев Золя теряется в эмпирических деталях, в случайностях, за которыми не просматривается необходимость. Для натуралистов фактографичность не нуждается в универсальной правде. Классицистское «всегда» в натуралистических произведениях уступает место сиюминутному «здесь» и «сейчас». Обилием мелких бытовых подробностей уничтожается идеальный смысл жизни.

Пожалуй, ни в чем другом так ярко не проявляется разность методов, как в своеобразии эстетического идеала. Каждому методу присущи свои ценности и, что не менее важно, свой способ воплощения идеала. В классицизме идеальным считается подчинение Разуму и Долгу, в сентиментализме – способность чувствовать или, скорее, чувствительность, в романтизме – свобода и любовь. Идеал в дореалистических произведениях нормативен и надындивидуален. Достаточно знать о принадлежности произведения к классицизму, сентиментализму или романтизму и – не зная имени автора – можно в общих чертах представлять какого рода система ценностей здесь представлена. Предписанное в качестве идеальной нормы раз и навсегда задано и подчиняет себе изображение конкретных ситуаций. Равным образом игнорируется различие индивидуальностей. Нормы для всех едины и герой, не отвечающий нормативным требованиям, подлежит негативной оценке у классицистов, вызывает сожаление у сентименталистов и презрение у романтиков. Наибольшей категоричностью, конечно, отличаются авторы классицистских произведений, в которых деление персонажей на положительных или отрицательных выдержано четко и недвусмысленно.

В большей или меньшей степени, но всем дореалистическим методам свойственна идеализация изображаемой жизни. В реализме формируется иной способ обобщения: нормативность и идеализация художественно воссозданной действительности сменяются типизацией. В реалистическом произведении

воплощается не отвлеченный идеал, а социально-историческая конкретность жизни. От реалистического персонажа требуется не соответствие абстрактным идеальным нормам, а оптимальный для конкретной ситуации вариант поведения. Евгений Онегин, поучающий Татьяну («учитесь властвовать собой»), по классицистским меркам поступает благородно. А Пушкин дает понять читателю, что и мотивы поведения Онегина (пресыщение светскими романами и отсутствие интереса к лишенной светского блеска провинциалке), и выбранный им способ действий далеки от идеала:

Так проповедовал Евгений.  
Сквозь слез не видя ничего,  
Едва дыша, без возражений,  
Татьяна слушала его (4, ХУП)

Герой говорит правильные слова, возразить на которые трудно. Автор и не возражает, не оценивая негативно речь, то есть проповедь («проповедовал») героя, но одним этим глаголом «проповедовал» безукоризненность поведения героя ставится под сомнение. Сердцу Татьяны нанесен сокрушительный удар, от которого ей нелегко оправиться. Мало того, вдумчивому читателю становится ясно, что идеальный образ поведения в подобной ситуации вообще невозможен. Не насиловать же Онегину собственные чувства, заставляя себя не любя ответить на любовь. Вряд ли можно сказать, что, как Онегин, так и Татьяна в своих взаимоотношениях ведут себя идеально, особенно если следовать строгим классицистским меркам. Но это не мешает автору назвать Татьяну «милым идеалом», а читателю наслаждаться сопереживанием ситуации, вполне реально воссоздающей непростые отношения людей, не нашедших путь друг к другу.

\*\*\*

Если для О.В.Лармина художественный метод – это совокупность принципов отбора, оценки, обобщения и отображения явлений действительности,

то И.Ф.Волков в своих книгах подходит к следующему определению: «Метод - это тот или иной тип духовно-практического опыта людей, творчески освоенный писателем в качестве первоосновы своего расширенного художественно-творческого воспроизведения жизни в качестве абсолютного принципа, через призму которого писатель перерабатывает все, что оказывается в сфере его творческого восприятия» [Волков И.Ф. Теория литературы. М.: Просвещение; Владос. 1995. С. 156]. Примем в качестве рабочей несколько редуцированную формулировку И.Ф.Волкова: *художественный метод – это тот или иной тип духовно-практического опыта людей, творчески освоенный писателем в качестве первоосновы своего восприятия жизни*. Художественный метод базируется на духовно-практическом опыте людей определенной эпохи, на практическом, «опытном» (то есть через опыт, посредством опыта жизни) освоении реальности. Разные типы опыта рождают разные методы, вследствие чего оказывается возможным возникновение и функционирование в одном историческом промежутке времени различных художественных методов. Так, в русской литературе первой трети XIX в. на литературной арене сосуществовали классицизм, сентиментализм, романтизм и начали появляться первые произведения критического реализма. Так, в русской литературе первой трети XX в. заявляют о себе футуризм, акмеизм, символизм, натурализм, реализм.

Что в реальном духовно-практическом опыте людей является определяющим для формирования художественного метода? На наш взгляд, это прежде всего возможности, уровень познания, достигнутые к данному времени, это идеал и пафос, это концепция человека, это характеристика взаимоотношений человека с миром, это представление о жизненном процессе и его движущих силах, это доминирующие конфликты. Перечисленные моменты проявляются на всех уровнях существования человека – от бытового до бытийного. Преломляясь в творческом сознании, они диктуют писателям, имеющим сходный духовно-практический опыт и общие представления о художественной правде

(соотношении жизни и искусства), единые принципы отбора, оценки, обобщения и изображения реальности. Так появляется единая для ряда писателей художественная формула, модель жизни, которая наполняется индивидуальным образным содержанием, получает оригинальное композиционное и языковое оформление в творчестве каждого отдельного автора.

Таким образом, *основными константами художественного метода будем считать следующие:*

- 1) представление о художественной правде, сформированное на основе возможностей, уровня познания, познавательных ориентаций, присущих данному историческому времени;*
- 2) идеал;*
- 3) пафос;*
- 4) изображение человека (герой);*
- 5) взаимоотношения героя и среды;*
- 6) изображение жизненного процесса (движущие силы, соотношение динамики и статики);*
- 7) доминирующие конфликты.*

### *Глава 3*

#### *Представление о художественной правде*

Как человек в двухлетнем и двадцатилетнем возрасте реагирует на разные предметы по-разному, так и человечество на разных этапах своего развития готово к восприятию одних явлений жизни и не способно или не вполне способно к осознанию других. Например, дидактизм, морализаторство как должное воспринимаются маленьким ребенком, который уверен в существовании единственно правильных истин и с готовностью подчиняется авторитету. Мир в раннем детстве видится в контрастных цветах, хорошее и плохое разграничиваются по указке