

Ewa Sławęcka

MIEJSCE TEORII ESTETYCZNYCH EMILA ZOLI  
W ROSYJSKICH SPORACH O SZTUKĘ TENDENCYJNĄ  
(LATA SIEDEMDZIESIĄTE — OSIEMDZIESIĄTE XIX WIEKU)

Prace poświęcone rosyjskiemu procesowi literackiemu lat osiemdziesiątych pomijają na ogół zagadnienie uczestnictwa w nim teorii naturalistycznych, względnie formułują tezę o zdecydowanym odrzuceniu ich przez ówczesną opinię literacką<sup>1</sup>. Równocześnie zaś prasa rosyjska tych lat dostarcza licznych dowodów, iż postulaty francuskich naturalistów nie tylko uczestniczą jako ważny element w zasadniczych polemikach estetyczno-literackich okresu, lecz często stanowią dla nich główny punkt odniesienia, że nowa szkoła francuska, obserwowana — podobnie jak w Polsce<sup>2</sup> — głównie na przykładzie jej koryfeusza, Emila Zoli, jest jednym z centralnych i zarazem najbardziej kontrowersyjnych obiektów zainteresowania krytyki rosyjskiej. Atmosferę towarzyszącą przenikaniu owych teorii na grunt rosyjski wiernie oddaje wypowiedź zagorzałej przeciwniczki kierunku, E. Konradi:

O naturalizmie dyskutują, studiują go, naśladową, słowem, stał się on tematem dnia, odsuwającym [...] na dalszy plan bardziej bezpośrednie i palące problemy. Skoro więc mamy do czynienia z faktem takiej powszechnej prawie fascynacji społeczeństwa, chcąc nie chcąc musimy się z nim liczyć<sup>3</sup>.

Przedstawione okoliczności skłaniają do podjęcia problemu sformułowanego w tytule niniejszego artykułu, z zachowaniem pełnej świadomości, iż problem ów stanowi jeden tylko z licznych aspektów rosyjskiej recepcji naturalizmu.

---

<sup>1</sup> Zob. np.: T. S. Karłowa: *Lew Tolstoj i problema naturalizma (80—90 gg)*, „Uczonyje zapiski Kazanskogo gosudarstwenennogo uniwersiteta”, 1957, t. CXVII, kn. 9, s. 76—81; A. A. Alejnikowa: *Zola w ocenkie russkich sowriemiennikow*, „Uczonyje zapiski Szuzskogo Gosudarstwenennogo piedadogiczeskogo instituta”, wyp. VIII, 1959, s. 177—213.

<sup>2</sup> Zob.: J. Kulczycka-Saloni: *Literatura polska lat 1876—1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, Wrocław 1974, s. 20—21.

<sup>3</sup> E. J. Konradi: *Tieorija i praktika literaturnogo naturalizma*, „Zagranicznyj Wiestnik”, 1882, t. II, nr 1, s. 4.

Przypomnieć w tym miejscu należy, iż na terenie polskiej rusycystyki konieczność uwzględnienia wpływu kodeksów estetycznych nowych kierunków (wśród nich także naturalizmu) w charakterystyce literackiej lat osiemdziesiątych postulował jako pierwszy Zbigniew Barański w swym cennym studium *Drogi rozwojowe prozy rosyjskiej w latach osiemdziesiątych XIX wieku*<sup>4</sup>.

\*

\*        \*

Sformułowane przez Mikołaja Czernyszewskiego poglądy na fundamentalny problem estetyki: relację między sztuką a życiem, stały się na gruncie rosyjskim podstawą teoretyczną dla późniejszych programów estetyczno-literackich, wysuwających na czołowe miejsce postulat społecznego zaangażowania sztuki. Do głównych tez autora *Estetycznego stosunku sztuki do rzeczywistości* nawiązywali pisarze rewolucyjno-demokratyczni i narodnicy, uzasadniając teoretycznie i tworząc we własnej praktyce literackiej model literatury tendencyjnej.

W latach siedemdziesiątych interpretacja roli literatury jako ważnego narzędzia kształtowania świadomości ideowej społeczeństwa stała się powszechnie akceptowaną praktyką, wypierając i odsuwając na odległy plan stanowiska opozycyjne, opowiadające się za wewnętrzną autonomią literatury. Głośna formuła Sałtykowa-Szczedriny: „literatura i propaganda — to jedno i to samo”, staje się kanonem dla ówczesnej ideologizującej krytyki rosyjskiej.

Z ukształtowaną przez takie właśnie tendencje postawą rosyjskiej opinii literackiej zderzyć się miały teorie estetyczne francuskich naturalistów.

Kulminacja zainteresowania koncepcjami teoretycznymi naturalizmu przypada w Rosji na koniec lat siedemdziesiątych i lata osiemdziesiąte, zbiegając się chronologicznie z okresem europejskiego triumfu tego kierunku. Zaczyna się ono wszakże rozwijać już w okresie wcześniejszym, równoległe z recepcją powieściopisarstwa Zoli, której początek, jak wykazały badania M. Klemana, przypada na rok 1872, a intensywność w początkowej fazie wyraża się piątym miejscem, zajmowanym przez autora *Nany* wśród obcych pisarzy tłumaczonych i wydawanych w Rosji w siódmym dziesięcioleciu ubiegłego wieku<sup>5</sup>. I chociaż w najwcześniejszych wypowiedziach o Zoli dominuje wyraźnie zainteresowanie ideologią jego utworów, to jednak z pełnym uzasadnieniem można stwierdzić, że już pierwsze tomy słynnego cyklu *Rougon-Macquartów* i pierwsze deklaracje estetyczne ich twórcy uświadomiły krytyce rosyjskiej nowatorstwo systemu artystycznego i programu literackiego francuskiego pisarza. Mówi się o nim jako o wybi-

<sup>4</sup> „Slavia Orientalis” 1963, nr 2, s. 237—251.

<sup>5</sup> M. Kleman: *Emil Zola. Sbornik statiej*, Leningrad 1934, s. 225.

tnym przedstawicielu „nowego realizmu”, „utalentowanym twórcy, dążącym do wyprowadzenia współczesnej powieści ze szlaku rutyny na mniej wyjeżdżoną i wydeptaną drogę”<sup>6</sup>, podnosi się jego talent reformatorski<sup>7</sup>.

Tym zgodnym, lecz równocześnie bardzo ogólnikowym, konstatacjom nowatorstwa artystycznego Zoli nie towarzyszą na ówczesnym etapie próby wnikliwej analizy jego programu literackiego. Wyjątek stanowiło jedynie wystąpienie Piotra Boborykina, gorącego zwolennika sztuki naturalistycznej, którego twórczość powszechnie i nie bez podstaw wiązano z oddziaływaniem Zoli i jego szkoły. Artykuł Boborykina *Nowe formy francuskiej beletrystyki*, opublikowany w roku 1872 na łamach poczytnego tygodnika „Niedziela”<sup>8</sup>, przyniósł pierwszą gruntowniejszą charakterystykę istotnych cech nowego kierunku, zyskał szeroki rozgłos i dał początek umiarkowanym zrazu, a następnie coraz bardziej zaostrażającym się sporom o naturalizm, kontynuowanym przez dwa blisko dziesięciolecia. Ich intensywność w kulminacyjnej fazie podważa rozpowszechnione mniemanie, jakoby literatura rosyjska pozostała poza zasięgiem wpływów naturalizmu, jakoby postulaty teoretyczne tego kierunku nie odegrały żadnej roli w kształtowaniu świadomości literackiej omawianego okresu.

W centrum uwagi rosyjskiego środowiska literackiego na przełomie siódmego i ósmego dziesięciolecia ubiegłego wieku znalazł się przede wszystkim zasadniczy dla systemu estetycznego Zoli postulat obiektywizacji procesu twórczego. Wiąże się to bezpośrednio z faktem, iż wzmożone zainteresowanie teoriami estetycznymi naturalizmu na gruncie rosyjskim zbiegło się w czasie z narastającą tu pod koniec lat siedemdziesiątych reakcją przeciwko tendencyjnej literaturze narodnickiej<sup>9</sup>, a nawet, w dużej mierze, było przez reakcję tę spowodowane. Stąd jednym z najważniejszych aspektów ówczesnej recepcji naturalizmu staje się wciągnięcie podstawowych jego założeń w orbitę dyskusji nad problemami tendencyjności, dyskusji, która z nową siłą rozgorzała w rosyjskiej prasie literackiej u progu lat osiemdziesiątych.

Zawarta w kodeksie estetycznym Zoli negacja sztuki tendencyjnej wywołała gwałtowny sprzeciw wyrosłej w tradycjach publicystycznych krytyki rosyjskiej, hołdującej postulatowi służebności literatury wobec zadań społeczno-ideowych epoki.

Szczególnie ostro zaatakowali Zolowski ideał obiektywizmu krytycy związani z kręgiem myśli rewolucyjno-demokratycznej i narodnickiej. W programowym wystąpieniu na łamach czasopisma „Otieczestwiennyje Zapiski” Sałtykow-Szczedrin, przeciwstawiając nowe zjawiska w literaturze

<sup>6</sup> „S.-Pietierburskije Wiedomosti”, 1872, nr 219.

<sup>7</sup> W. Cz. (Wiktor Czujko): *Włotaja impierija w romanie Emila Zola*, „Wiesticnik Jewropy”, 1872, kn. 8, s. 663.

<sup>8</sup> *Nowyje prijomy francuskoj bielletristiki*, „Niedziela”, 1872, nr 14, s. 453—457; nr 15—16, s. 492—497.

<sup>9</sup> Por.: Z. Barański, op. cit., s. 240—242.

francuskiej jej wcześniejszym postępowym tradycjom, uosobionym dlań (jak dla większości przeciwnych naturalizmowi przedstawiciele rosyjskiej krytyki demokratycznej) w twórczości Wiktora Hugo i George Sand, potraktował naturalizm jako wyraz „bezideowej sytości” ówczesnej burżuazji francuskiej<sup>10</sup>. Warto wszakże zaznaczyć, że zwalczając nowy kierunek, autor *Państwa Gołowiełowów* z dużym uznaniem wyrażał się o twórczości samego Zoli (nie zaakceptował tylko powieści *Nana*) i w swoim czasie zabiegał nawet o pozyskanie jego współpracy dla pisma „Otieczestwiennyje Zapiski”<sup>11</sup>.

Bezpośrednio natomiast w twórcę kierunku godziły ataki Mikołaja Michajłowskiego, który przekonania literackie Zoli tłumaczył jego indyferentyzmem politycznym. „Gdyby wysłano go — pisał o autorze *Nany* w *Listach o prawdzie i nieprawdzie* — w miejsca bardziej odległe od Paryża, gdzie miałby prawdopodobnie powody, by czuć się o wiele gorzej, schowałby do kieszeni swą analizę chemiczną i nie odcinał się od powieści polityczno-satyrycznej z jasno określoną tendencją”<sup>12</sup>.

Także w późniejszych wystąpieniach autora *Zapisków profana* polemika z Zolą koncentruje się wokół problemów obiektywizmu i tendencyjności w sztuce. Reprezentatywny dla stanowiska krytyki narodnickiej jest zwłaszcza artykuł Michajłowskiego *Powieść eksperymentalna*<sup>13</sup>. Pojawia się tu charakterystyczne przeciwstawienie powieściom Zoli twórczości Wiktora Hugo, powtórzona zostaje myśl, że teoria beznamiętnego, naukowego stosunku artysty do rzeczywistości to tylko sposób maskowania braku jakichkolwiek własnych ideałów, wreszcie — podejmuje autor płomienną obronę ideowo zaangażowanej literatury rosyjskiej, za której pośrednictwem przenikają do społeczeństwa najbardziej wzniosłe i postępowe idee.

Ten ostatni zwłaszcza wątek myślowy zyskuje znaczenie podstawowego argumentu w wystąpieniach krytyków, związanych z orientacją narodnicką, przeciwko doktrynie Zoli. Ich wypowiedzi mocno akcentują specyfikę warunków rosyjskich, w których literatura ma do spełnienia szczególnie doniosłe zadania społeczno-ideowe, wykluczające możliwość przyjęcia modelu literatury obiektywnej proponowanego przez naturalistów. Najbardziej jednoznacznie myśl tę wyraził Michał Protopopow: „Obiektywny artysta i obiektywna twórczość nie potrzebują ideału, a my przyzwyczajiliśmy się i dawać i brać ideały wyłącznie drogą literatury, której całe przeznaczenie i cała zasługa na tym właśnie polega, by budzić i podtrzymywać nasze idealne dążenia”<sup>14</sup>. Dlatego też obiektywizm Flauberta czy Zoli

<sup>10</sup> N. Szczedrín: *Za rubieżom*, „Otieczestwiennyje zapiski”, 1881, nr 1, s. 229—278.

<sup>11</sup> Por.: A. S. Buszmin: *Iz istorii wzaimootnoszenij M. J. Saltjkowa-Szczedrína i Emila Zola* [w:] *Russko-jewropiejskije literaturnyje swiazi*, Moskwa-Leningrad 1966, s. 364.

<sup>12</sup> N. K. Michajłowski: *Pis'ma o prawdzie i nieprawdzie*, „Otieczestwiennyje zapiski”, 1877, kn. 12, s. 332.

<sup>13</sup> N. K. Michajłowski: *Soczinienija*, t. IV, S.-Pietierburg 1885, s. 1—31.

<sup>14</sup> M. Protopopow: *Tiendziencioznyj roman*, „Siewiernyj Wiestnik”, 1890, nr 2, s. 49.



możliwy i dopuszczalny jest na Zachodzie, lecz w żadnym wypadku na gruncie rosyjskim.

Odrzucenie postulatów „antytendencyjności” przez oponentów „realnej” powieści francuskiej nie było wszakże jedynym rezultatem podjętej przez nich polemiki. Dyskusji o naturalizmie towarzyszyły w tym środowisku także próby uściślenia samego pojęcia „literatura tendencyjna”, dowodzące, iż uświadamiano sobie niewystarczalność przeciwstawienia twierdzeniom naturalistów racji wyłącznie ideologicznych, potrzebę odwołania się również do argumentacji o charakterze estetyczno-literackim. Rzadkością stają się na tym etapie ujęcia upraszczające i wulgaryzujące problem, by przypomnieć pogląd radykalnego publicyisty czasopisma „Dielo”, Grigorija Błogoswiętłowa, którego zdaniem wyłącznie postawa ideowa twórcy, a nie doskonałość artystyczna stanowi o wartości dzieła literatury<sup>15</sup>, czy też kategoryczne twierdzenie Protopopowa, że „tendencyjny pisarz ma do czynienia tylko z ideami, w każdym razie, głównie z ideami, z ludźmi zaś o tyle, o ile odbił się na nich wpływ tych idei”<sup>16</sup>.

Wspomniane próby argumentacji idą, między innymi, w kierunku przypisywania tendencji roli czynnika warunkującego wysoki poziom artystyczny dzieła. „Bez jasno uświadomionej idei — pisze np. Sałtykow-Szczedrin — utwór artystyczny pozostaje zbiorem przypadkowości, w którym nawet artystycznie nakreślone obrazy tracą znaczną część swej wartości ze względu na brak organicznego związku, który wyjaśniłby ich udział w ogólnej ekonomii dzieła”<sup>17</sup>.

Jako bardzo charakterystyczny przykład poszukiwania rozwiązań na tej właśnie drodze można tu przypomnieć stanowisko Aleksandra Skabieczewskiego. Zdaniem autora *Dziejów najnowszej literatury rosyjskiej*, obiektywnie-beznamiętny stosunek artysty do przedstawianej rzeczywistości stawia jego dzieło poza granicami sztuki, sprawia, że doskonałość artystyczna zastąpiona zostaje rzemieślniczą sprawnością techniczną. Utwór taki nie jest w stanie wywołać głębszych wzruszeń estetycznych, lecz ewentualnie tylko podziw dla rzemiosła autora, a jego znaczenie przyrównać można do znaczenia, jakie posiadają atlasy geograficzne, botaniczne, czy zoologiczne. Natomiast „takie dzieła sztuki, w których zjawiska życiowe poddawane są selekcji i hiperbolizacji [...], w których rzeczywistość ulega daleko idącej modyfikacji zgodnie z celami twórczości [...] wywierają największe wrażenie na czytelniku”<sup>18</sup>.

Z przytoczonych sformułowań daje się odczytać przeciwstawienie istotnej dla programu teoretycznego literatury tendencyjnej kategorii

<sup>15</sup> *Kritik bez kriticzeskoj mierki*, „Dielo”, 1878, nr 2, s. 334.

<sup>16</sup> N. Morozow (M. Protopopow): *Literaturnaja zloba dnia*, „Otieczestwiennye zapiski” 1877, nr 1, s. 26.

<sup>17</sup> *Połnoje sobranije soczinienij i pism*, Moskwa-Leningrad 1933—1941, t. VIII, s. 424.

<sup>18</sup> A. Skabieczewski: *Biesiedy o russkoj słowiesnosti*, *Otieczestwiennye Zapiski*, 1887, nr 3, s. 3.

typowości naturalistycznym postulatom „przylegania” literatury do życia, odtwarzania rzeczywistości w jej naturalnym układzie, z uwzględnieniem niepowtarzalności zjawisk indywidualnych. Zasluguje na uwagę fakt, iż broniąc swej tezy Skabiczewski posłużył się argumentacją zaczerpniętą z tego samego arsenału, co broń jego przeciwników. „Nie można — pisał — oskarżać o fałszowanie rzeczywistości technologa przedkładającego wam nitroglicerynę, której nie ma nigdzie w przyrodzie [...] jeśli nie tylko godzicie się, lecz i domagacie, aby nauka, której jednym dążeniem jest prawda, zmieniała rzeczywistość odpowiednio do celów swych badań, to na jakiej podstawie macie prawo żądać, aby sztuka rezygnowała z podobnego stosunku do rzeczywistości [...], dlaczego te same drogi, które w nauce wiedą do prawdy, w sztuce miałyby prowadzić do wszelakiego fałszu?”<sup>19</sup>.

Coraz częściej wśród argumentów na rzecz literatury tendencyjnej wyrażany jest również pogląd, że tendencja — to niezamierzony rezultat prawdziwego odtworzenia życia, że „wierność rzeczywistości sama przez się rodzi tendencję, sama w sobie zawiera ten właśnie sens ogólny, który nadaje utworowi literackiemu socjalne i przy tym opozycyjne znaczenie”<sup>20</sup>. Tego rodzaju koncepcje teoretyczne, nawiązujące, pośrednio czy bezpośrednio, do teorii Dobrolubowa, o tyle tylko przeciwstawiały się naturalizmowi, o ile negowały w ogóle możliwość istnienia sztuki obiektywnej. Ich główne ostrze polemiczne skierowane jednak było przeciwko rodzimej krytyce związanej z konserwatywnym obozem politycznym, skąd pod hasłem „anty-tendencyjności” przedsięwzięto nieustanne ataki ideologiczne na literaturę narodnicką. W takim właśnie kontekście należy rozpatrywać teorię Skabiczewskiego rozróżniającą idee „obiektywno-naturalne”, zawierające się, niezależnie od naszej świadomości, w określonym porządku rzeczy, wypływające bezpośrednio z faktów rzeczywistości, oraz idee „subiektywno-sztuczne”, przypisywane zjawiskom rzeczywistości niezależnie od ich prawdziwego znaczenia i prowadzące na gruncie artystycznym do fałszowania obrazu życia<sup>21</sup>.

Takie rozróżnienie — bardzo charakterystyczne dla ówczesnej świadomości teoretycznej — stwarzało podstawę do uwieloznaczenia terminu „literatura tendencyjna”, który funkcjonował w krytyce narodnickiej zarówno w znaczeniu aprobaty, jak i — w odniesieniu do produkcji literackiej przeciwników ideowych — w sensie zdecydowanie pejoratywnym.

W latach osiemdziesiątych termin ów jednak coraz rzadziej używany jest przez zwolenników sztuki zaangażowanej w znaczeniu dodatnim, coraz częściej pojawia się przeciwstawienie literaturze tendencyjnej literatury ideowej, w czym znajduje odbicie postępujący z wolna, częściowo także

<sup>19</sup> Op. cit.

<sup>20</sup> M. Protopopow: *Literaturnaja zloba dnia*, op. cit., s. 33.

<sup>21</sup> A. Skabiczewskij: *Soczinientija*, S.-Petersburg 1903, t. 2, s. 109—110.

i za sprawą inspiracji naturalistycznej, proces przewartościowywania tradycyjnych kryteriów i schematów literackich.

Tego rodzaju koncepcje prezentuje dosyć konsekwentnie w swym dziale literackim pismo „Russkoje Bogatstwo”. Na uwagę zasługuje próba teoretycznego ich uzasadnienia, podjęta przez czołowego krytyka pisma — L. Obolenskiego. Charakterystyczna w kontekście omawianej problematyki jest zaproponowana przezeń typologia powieści, wyróżniająca trzy zasadnicze jej rodzaje: powieść tendencyjno-spekulatywną, tendencyjno-liryczną i ideowo-obiektywną. Specyfika ostatniego z wymienionych typów polega — według Obolenskiego — na tym, iż „idea nie jest tu narzucana przez artystę, lecz dana w formie całkowicie wiernej życiu, tj. obiektywi, a więc w formie w pełni prawdziwej, artystycznej”<sup>22</sup>. Ten rodzaj powieści stawia autor wyżej od dwu pozostałych, gdzie usiłowanie udowodnienia określonej tezy (typ pierwszy), bądź dążenie do wywołania u czytelnika określonych emocji (typ drugi), powoduje jednostronność w doborze materiału i jego interpretacji, a więc odchodzenie od prawdy, zniżając tym samym wartość artystyczną utworu. W ujęciu Obolenskiego „ideowość” okazuje się kategorią szerszą niż „tendencyjność”, którą traktuje on jako jedną tylko z możliwych, bardzo niedoskonałą formę tej pierwszej.

Dyskredytujących opinii o sztuce tendencyjnej nie łączył Obolenski z aprobatą dla obiektywizmu naturalistycznego. W jego koncepcji literatury „ideowo-obiektywnej” akcent padał zawsze na pierwsze z tych określeń. Cenił wprawdzie talent pisarski Zoli, lecz jednocześnie sądził, iż autorowi *Rougon-Macquartów* zaszkodziła własna doktryna estetyczna, za której błąd podstawowy uważał upośledzenie czynnika subiektywnego. Teoretycy współczesnej powieści protokolarnej — dowodził — nie zrozumieli, że „artysta powinien być w subiektywnym sensie wiernym rzeczywistości, nie zaś w znaczeniu obiektywnej szczegółowości opisu”<sup>23</sup>.

Zjawiskiem charakterystycznym dla omawianej dyskusji było pojawienie się licznie reprezentowanych stanowisk pośrednich, szukających kompromisu pomiędzy założeniami dominującymi w estetyce lat sześćdziesiątych-siedemdziesiątych, a formułowanymi u progu lat osiemdziesiątych postulatami autonomii literatury, uwolnienia jej od obowiązku służby społecznej.

Taką próbą pogodzenia przeciwstawnych stanowisk był np. głośny w swoim czasie odczyt wybitnego filologa Fiodora Busłajewa *O znaczeniu współczesnej powieści i jej zadaniach*, wygłoszony w roku 1877 w Towarzystwie Miłośników Literatury Rosyjskiej<sup>24</sup>. W wystąpieniu tym kategoryczny postulat nadania współczesnej powieści charakteru dydak-

<sup>22</sup> L. E. Obolenski: *Inteligentnaja nieumielost'*, „Russkoje Bogatstwo”, 1883, nr 11, s. 204.

<sup>23</sup> L. E. Obolenski: *Iskusstwo i tendencioznost'. Opyt naucznoj postanowki woprosa ob iskusstwie*, „Russkoje Bogatstwo”, 1883, nr 5—6, s. 548.

<sup>24</sup> F. Busłajew: *Moi dosugi*, cz. II, Moskwa 1886, s. 407—480.

tycznego i wychowawczego sąsiedował z deklarowaną niechęcią do literatury tendencyjnej. Busłajew proponował wyjście kompromisowe: harmonijne zespolenie na gruncie tego gatunku elementu opowiadania i pouczenia (powiastwowanija i nrawouczenijsa), a szansę dla osiągnięcia takiej harmonii widział w zwróceniu się pisarzy do tematu współczesnego.

W sformułowaniach Busłajewa odczytać można myśl o możliwości przystosowania niektórych zdobyczy naturalizmu, zwłaszcza jego unaukowanej obserwacji rzeczywistości, do zadań literatury stawiającej przed sobą cele moralno-wychowawcze. „Mikroskop i analiza chemiczna — stwierdzał między innymi — te wielkie środki nauk przyrodniczych, powieściopisarz przyswoił sobie i daje czytelnikowi obserwacje i doświadczenia psychologicznej i w ogóle moralnej analizy, aby prowadzić nas ku teoretycznemu samopoznaniu, rozszerzać i wyjaśniać praktyczny pogląd na życie i poprzez to samo kształtować nasze poczucie moralne i swą twórczością uzupełniać nasze życiowe doświadczenie”<sup>25</sup>.

Spśród charakterystycznych dla okresu połowiecznych rozwiązań problemu warto przypomnieć także stanowisko Leskowa, sformułowane jako bezpośrednia reakcja na tezy Busłajewa. Problem ideowości literatury próbuje autor *Wędrowca urzeczonego* rozwiązać w oparciu o sztuczne rozróżnienie między powieścią a mniejszymi formami prozy narracyjnej. Na gruncie tych ostatnich pisarz może być — według Leskowa — „tylko rysownikiem z określonym zapasem smaku, umiejętności i wiedzy”, zaś jako autor powieści powinien być jeszcze „myślicielem, pokazać żywe twory swej fantazji w ich stosunku do określonego czasu, środowiska, stanu nauki, sztuki i — bardzo często — polityki”<sup>26</sup>. Nie rezygnując z kryterium społecznego znaczenia literatury, Leskow przeciwstawia się jednak postulatowi otwartej tendencyjności. „Nie ma potrzeby — pisze — nadawania powieści służebnego znaczenia przemocą, lecz powinno ono zawierać się w niej jako organiczna cecha jej istoty”<sup>27</sup>.

Przegląd stanowisk charakterystycznych dla przedstawicieli nurtu społecznikowskiego pozwala na stwierdzenie, iż proponowane przez nich ujęcia problemu „tendencyjności” nie odznaczały się większą doniosłością teoretyczną, nie wносиły zasadniczo nowych rozwiązań w stosunku do zdobyczy myśli estetycznej lat sześćdziesiątych. W praktyce krytycznej pojęciem „sztuka tendencyjna” operowano bądź jako synonimem społecznego zaangażowania, bądź też świadomego fałszowania rzeczywistości w duchu przyjętej doktryny, co pozbawiało ów termin jednoznaczności. Wspólną cechą proponowanych definicji było odwoływanie się do czynników zewnętrznych: zgodności z rzeczywistością pozaliteracką, świadomości społeczno-ideowej autora. Cechowało je także pomijanie problemu konsek-

<sup>25</sup> Op. cit., s. 476—477.

<sup>26</sup> N. S. Leskow: *Sobranije sozczinienij*, t. X, Moskwa 1958, s. 450.

<sup>27</sup> Op. cit., s. 451.



wencji, jakie tendencja pociąga dla ukształtowania struktury i stylistyki utworu, ewentualnie ograniczanie się w interpretacji tego zagadnienia do ujęć najbardziej ogólnikowych. Jasności teoretycznej nie sprzyjały również częste przesunięcia akcentów, nawet w obrębie stanowiska jednego krytyka.

Za zjawisko pozytywne uznać trzeba stopniowe odchodzenie w toku dyskusji od ujęć skrajnych, utożsamiających znaczenie literatury z jej funkcją agitacyjno-publicystyczną, coraz częściej deklarowane zrozumienie dla wagi, jaką, obok idei utworu, posiada jego poziom artystyczny, próby zastąpienia hasła tendencyjności szerzej pojętym programem literatury ideowej.

Przebieg dyskusji, zwłaszcza w punkcie dotyczącym teorii naturalizmu, dowiódł jednak, przede wszystkim, trwałości ukształtowanego we wcześniejszych dziesięcioleciach przeświadczenia o społecznym posłannictwie rosyjskiej literatury. Znamiennym jest fakt, iż nawet wśród krytyków akceptujących szereg założeń teoretycznych Zoli, jego postulat „antytendencyjności” spotykał się z dezaprobatą, motywowaną w sposób przypominający argumentację krytyki narodnickiej. Tak np. na łamach petersburskiego miesięcznika „Wiestnik Jewropy”, który wylansował Zolę na gruncie rosyjskim i z którym autor *Germinala* aktywnie współpracował przez szereg lat<sup>28</sup>, pojawiło się w roku 1880 studium Konstantego Arsieniewa, gdzie autor, mimo aprobaty dla nowatorstwa powieści naturalistycznej, przełamującej rutynę i konwencje literackie, dla Zolowskiego postulatu obserwacji, studiowania procesów psychicznych w powiązaniu z faktami fizjologii, wyrażał jednak obawę, że „całkowity triumf powieści eksperymentalnej, jak rozumie ją Zola, byłby wyrokiem śmierci dla powieści tendencyjnej, tj. dla jednego z potężnych narzędzi postępu”<sup>29</sup>. W duchu przedstawionych wyżej rozwiązań kompromisowych sugerował Arsieniew możliwość wykorzystania doświadczeń literackich naturalizmu, pogodzenia ich z wymogami ideowości literatury.

Błędne jednakże byłoby mniemanie, iż rosyjskie środowisko literackie jednomyślnie odrzuciło omawiany postulat Zoli. Mimo silnego wciąż jeszcze na początku lat osiemdziesiątych wpływu programów literatury tendencyjnej, wyraźny kryzys literatury narodnickiej stwarzał w pewnym stopniu sprzyjające warunki i dla pozytywnego zainteresowania propozycjami francuskiego pisarza.

Idea obiektywizmu twórcy znalazła gorącego zwolennika i propagatora w osobie wspomnianego już Piotra Boborykina. Tę właśnie Zolowską tezę eksponował on na pierwszym planie w swych licznych studiach o naturalizmie francuskim, uważając ją za największą zdobycz kierunku. Już w pier-

---

<sup>28</sup> Dzieje współpracy Zoli z tym pismem relacjonuje M. Kleman w książce *Emil Zola*, op. cit., s. 266—304.

<sup>29</sup> Z. Z. (K. Arsieniew), *Sowremiennyj roman w jego przedstawicielach*, „Wiestnik Jewropy”, 1880, nr 1, s. 297.

wszym swym wystąpieniu z entuzjazmem pisał i o teoretycznej koncepcji Zoli, który, jako pierwszy „uświadomił sobie konieczność stworzenia nieprzekraczalnej granicy dla samowoli autora w przedstawianiu zjawisk rzeczywistości [...] pokazał, [...] że wszelka umowność powinna być wygnana z utworu dążącego do głębi i wszechstronności właściwych badaniom naukowo-filozoficznym”, jak i o realizacji tego postulatu w jego powieściach, gdzie „osobowość autora nie pozwala sobie na najmniejszą ingerencję w obraz życia, które toczy się drogami wyznaczonymi przez organiczną prawidłowość”<sup>30</sup>. Tylko taki naukowo-artystyczny stosunek do obiektu twórczości — stwierdzał w konkluzji — zapobiec może wszelkiemu „ordynarnemu wtargnięciu tendencji do zamysłu i formy powieści”<sup>31</sup>.

Te myśli, w pogłębionej i poszerzonej formie powtórzone w późniejszych studiach Boborykina o powieści naturalistycznej<sup>32</sup>, wyznaczają jego pozycję w sporach o sztukę tendencyjną. Także w szeregu artykułów poświęconych specjalnie stanowi ówczesnej krytyki rosyjskiej<sup>33</sup> autor powieści *Kitaj-gorod* występował ostro przeciwko programom sztuki tendencyjnej, obwinał je o hamujący wpływ na rozwój rodzimej twórczości literackiej, zarzucał krytyce narodnickiej niezrozumienie specyfiki literatury, podporządkowanie jej celom pozaliterackim. Atakował zarówno krytykę związaną z obozem radykalnym, jak i konserwatywnym za wspólne obydwu nastawienie publicystyczne, sprowadzające ocenę utworu literackiego do aprobaty lub potępienia go nie za wartość artystyczną, lecz zawartą w nim tendencję społeczno-polityczną. Jaskrawym przykładem takiej postawy było dlań przyjęcie w Rosji teorii i powieści naturalistycznej, którą krytyka radykalna potępiała za indyferentyzm polityczny, zaś konserwatywna — za podrywanie moralności i podstawowych norm społecznych. Zjadliwość i siła ataków na Zolę była dla Boborykina pośrednim dowodem doniosłości propozycji teoretycznych i twórczych autora *Germanala*, wypowiadającego nowe słowo w dyskusji o kierunku dalszego rozwoju literatury<sup>34</sup>.

Boborykin nie był całkowicie bezkrytycznym zwolennikiem naturalizmu; nie akceptował motywacji fizjologicznej, razila go skrajność niektórych sformułowań teoretycznych Zoli, dostrzegał jednostronność koncepcji procesu twórczego, ignorującej czynnik indywidualno-psychologiczny. Niemniej, postulaty naukowości, obserwacji życia, zgodności z rzeczywistością,

<sup>30</sup> P. D. Boborykin: *Nowyje prijomny francuzskoj bieletristiki*, „Niedziela”, nr 15—16, s. 494, 495.

<sup>31</sup> Op. cit., s. 496.

<sup>32</sup> *Riealnyj roman wo Francji (Tri publicznych cztenientja P. D. Boborykina)*, „Otieczestwiennyje Zapiski”, 1876, nr 6, s. 329—357, nr 7, s. 38—92; *Pisatel i jego tworczestwo*, „Nabludatiel” 1883, nr 11, s. 35—54, nr 12, s. 215—228; *Etiudy po psichologii tworczestwa*, „Wiestnik Jewropy”, 1885, nr 5, s. 182—219, nr 6, s. 566—611.

<sup>33</sup> *Swoboda i wyuczka pisatiela*, „Russkoje Bogatstwo”, 1883, nr 1, s. 176—197; *Mysli o kritikiie literaturnogo tworczestwa*, „Słowo”, 1878, nr 5, s. 59—71; *Nasza literaturnaja kritika*, „Nabludatiel”, 1883, nr 1, s. 63—81.

<sup>34</sup> *Nasza literaturnaja kritika*, op. cit., s. 65.

warunkujące obiektywizm pisarza znajdowały w nim niezmiennie gorącego obrońcę. W swym najpoważniejszym dziele naukowym *Powieść europejska w XIX stuleciu* (1900), podsumowującym wieloletnie przemyślenia historycznoliterackie i teoretyczne autora, za podstawowy wskaźnik rozwoju gatunku przyjmował dokonującą się w jego obrębie stopniową obiektywizację form przedstawienia, postępujący proces zbliżenia literatury do życia, wyznaczając istotne miejsce w tym procesie „realnej” powieści francuskiej.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wystąpienia krytycznoliterackie i teoretyczne Boborykina, jak również jego twórczość powieściowa i nowelistyczna, z uwagą obserwowane i komentowane przez ówczesną prasę literacką, zyskały mu opinię zdeklarowanego przeciwnika literatury tendencyjnej.

Wobec sygnalizowanej już zmienności i niejednoznaczności na gruncie krytyki rosyjskiej samego terminu „literatura tendencyjna” należy wszakże wyjaśnić, w jakim znaczeniu tego pojęcia posługiwał się nim Boborykin. Tendencję rozumiał on przede wszystkim jako świadome podporządkowanie koncepcji i realizacji utworu określonej tezie politycznej, społecznej lub moralnej, czego rezultatem stawało się zaniechanie obserwacji i kreowanie rzeczywistości literackiej pod kątem wybranej tezy, prowadzące do naruszenia prawdy życiowej. Literaturze tendencyjnej przypisywał Boborykin takie cechy stylistyczno-strukturalne, jak deklaratywne samookreślenie ideowe autora i jego aktywność w kształtowaniu i ocenie świata przedstawionego, nadużywanie poetyki kontrastu oraz obecność w utworze elementów publicystyczno-retorycznych. Trzeba podkreślić, że ujęcie to, operujące dosyć pełnym rejestrem sprawdzalnych wyznaczników tendencyjności utworu, przewyższało niewątpliwie pod względem teoretycznym inne definicje terminu, funkcjonujące ówczesnie w krytyce rosyjskiej.

Wyróżnione cechy literatury tendencyjnej ilustrował Boborykin najchętniej (pod niewątpliwym wpływem Zoli) przykładem francuskiej literatury romantycznej, twórczością Wiktora Hugo, Eugeniusza Sue, George Sand. Wymienionym autorom zarzucał im aprioryzm, fałszywą egzaltację, tworzenie charakterów i sytuacji nieuzasadnionych życiowo, fascynację kontrastem i antynomią. Pisarze ci — stwierdzał — „dowodzą, a nie konstatują, posługują się sposobami poetów-moralistów, a nie artystów-przyrodników; wyobraźnia przeważa u nich zawsze nad poczuciem bezwzględnej prawdy”<sup>35</sup>.

Taka ocena, zaostrzona z uwagi na cele polemiczne, była na gruncie rosyjskim zjawiskiem nowym i wywołała zdecydowany sprzeciw ze strony demokratycznie zorientowanej krytyki rosyjskiej, otaczającej Wiktora Hugo i George Sand szczególnym kultem dla elementów radykalizmu społecznego, zawartego w ich twórczości. Artykuł Boborykina, po licznych

<sup>35</sup> *Realnyj roman wo Francji*, op. cit., nr 7, s. 88.

poprawkach redakcji, ukazał się wprawdzie na łamach czasopisma „Otiestwiennyje Zapiski”, wywołał jednak zaniepokojenie Sałtykowa-Szczedriny<sup>36</sup> i — następnie — pojawienie się w tym samym piśmie publikacji biorących w obronę francuską literaturę romantyczną<sup>37</sup>. Problem jej oceny stał się organicznym elementem dyskusji o modelu współczesnej literatury.

Poszukując w systemie estetycznym i powieściach Zoli wzorów, które można by przeciwstawić literaturze tendencyjnej, nawet tak zdecydowani jej przeciwnicy, jakim był Boborykin, nie odzegnawali się jednak od literatury ideowej. Odrzuciwszy tendencję rozumianą jako przewaga doktryny nad prawdą życiową, autor *Wasilija Tiorkina* akceptował obecność idei w utworze, jeśli wynikała ona niejako samoistnie z logiki obrazu artystycznego, zbudowanego w oparciu o obserwację i zgodnego z prawdą życiową i — z drugiej strony — z najogólniej pojętej postawy filozoficzno-moralnej autora. W tym ostatnim założeniu uchwycić można wprawdzie echo podobnego ustępstwa, jakie czynił na rzecz indywidualności pisarza Zola w swej słynnej formule o dziele sztuki jako skrawku natury widzianym przez pryzmat temperamentu, lecz przede wszystkim — jak się wydaje — odgrywał tu rolę wpływ rodzimej tradycji estetycznej. Protest Boborykina przeciwko tendencyjności w literaturze należy więc odczytać jako dezaprobatę w stosunku do określonych sposobów realizacji idei w dziele literackim, a nie — z czego czynili mu zarzut jego współcześni — postulowanie literatury bezideowej.

Z oddziaływaniem teorii naturalistycznych wiązać należy również postulat pełnego obiektywizmu pisarza zawarty w programie estetycznym Antoniego Czechowa. W odróżnieniu od Boborykina, autor *Wiśniowego sadu* nigdy nie powoływał się na to źródło inspiracji, nie lubił pisarstwa Zoli i twórców z nim związanych (wyjątkiem był niezwykle wysoko ceniony przezeń Maupassant), znane mu jednak były doskonale — o czym świadczy jego korespondencja — teoretyczne zasady nowej francuskiej szkoły, wiele z nich zaakceptował i włączył w krąg swych przekonań literackich, a także zrealizował, aczkolwiek w sposób indywidualny, daleki od ortodoksji, we własnej praktyce pisarskiej.

Jakkolwiek wypowiedzi Czechowa nie nawiązywały bezpośrednio do toczącej się polemiki, wyraźnie jednak sytuowały pisarza wobec ścierających się stanowisk. Uderzająca zbieżność niektórych jego sformułowań z efektownymi paradoksami Zoli i twierdzeniami Klaudiusza Bernarda, zauważona w swoim czasie przez badaczy radzieckich<sup>38</sup>, nie pozostawia wątpliwości co do naturalistycznego rodowodu koncepcji rosyjskiego pi-

<sup>36</sup> *Polnoje sobranije soczinenij*, op. cit., t. XIX, s. 68.

<sup>37</sup> Stosunek pisma do francuskiej literatury romantycznej omawia M. W. Tieplinskij: „*Otiestwiennyje Zapiski*“ (1868—1884), Južno-Sachalinsk 1966, s. 306—308.

<sup>38</sup> L. Grossman: *Naturalizm Czechowa*, „Wiestnik Jewropy“, 1914, nr 7, s. 218—247; A. Roskin: *A. P. Czechow*, Moskwa 1959; E. Mewe: *Miedicina w tworcześtwie i żyznii Czechowa*, Kijów 1961.



sarza. Najpełniej zarysowuje stanowisko Czechowa wobec problemu obiektywizmu twórcy wypowiedź pochodząca z roku 1887: „Literatura piękna dlatego właśnie nazywa się piękną, że rysuje życie takim, jakim jest ono w rzeczywistości. Jej cel ostateczny — to prawda bezwzględna i bezinteresowna [...]. Dla chemików na ziemi nie ma nic nieczystego. Pisarz powinien być tak samo obiektywny, jak i chemik; powinien odgrodzić się od życiowego subiektywizmu i wiedzieć, że sterty nawozu odgrywają w pejzażu bardzo ważną rolę, a złe namiętności są tak samo właściwe życiu, jak i dobre”<sup>39</sup>. To stanowisko bliskie jest refleksji teoretycznej naturalistów, dla których — jak pisze współczesny badacz — każdy temat, także pospolity, „miał swoją estetyczną wartość bez włączenia go w jakiś wyższy układ, wyznaczony intencją twórcy. Był jednym z wielu uprawnionych, przez sam fakt istnienia, do zajęcia się nim w twórczości artystycznej”<sup>40</sup>.

Naturalistyczny ideał osiągnięcia w sztuce możliwie pełnej iluzji rzeczywistości był także ideałem Czechowa. Zgodność z rzeczywistością stawała się w jego opiniach krytycznych podstawowym kryterium oceny dzieła literackiego, obserwacja życia — tak mocno akcentowana przez naturalistów — traktowana była przezeń jako jedyny dopuszczalny punkt wyjściowy procesu twórczego.

Czechow nie tylko był przeciwnikiem tendencji rozumianej jako podporządkowanie sztuki doraźnym celom społeczno-ideowym (ten właśnie aspekt zagadnienia tendencyjności eksponowała współczesna mu krytyka), lecz odrzucał także tendencyjność w sensie ogólnofilozoficznym. W duchu estetyki Flaubertowskiej zaprzeczał możliwości objaśnienia świata przez artystę, a tym więcej, narzucania światu własnych rozstrzygnięć problemów egzystencjalnych. „Czas już — pisał — aby ludzie pióra, szczególnie artyści, przyznali się, że na tym świecie niczego nie można pojąć, jak kiedyś przyznał się Sokrates i jak przyznawał się Wolter. Tłum sądzi, że wszystko wie i wszystko rozumie [...]. Jeśli więc artysta, któremu tłum wierzy, zdecyduje się na oświadczenie, że niczego nie rozumie z tego co widzi, to już sam ten fakt stanie się dużą zdobyczą w dziedzinie myśli i ogromnym krokiem naprzód”<sup>41</sup>. Komentując swe opowiadanie *Ognie* stwierdzał Czechow, że „nie literaci powinni rozstrzygać takie problemy, jak Bóg, pesymizm itp. [...] Artysta powinien być nie sędzią swych postaci i tego, o czym one mówią, lecz tylko beznamiętnym świadkiem”<sup>42</sup>.

Stanowisko to zbliża Czechowa również do postawy filozoficznej Zoli, który, jak pisze jego współczesna monografistka — „uważał każdą zdobytą prawdę za względną i nawet nauce przypisywał jedynie zdolność przybliżania umysłu ludzkiego do prawdy”<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> A. P. Czechow: *Sobranije soczinienij w dwiennadcati tomach*, Moskwa 1954—1957, t. 11, s. 113.

<sup>40</sup> J. Detko: *Antoni Sygietynski. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971, s. 104—105.

<sup>41</sup> *Sobranije soczinienij*, op. cit., s. 232.

<sup>42</sup> Op. cit.

<sup>43</sup> J. Kulczycka-Saloni: op. cit., s. 29.

Stosunek pisarza do obserwowanej i przedstawianej rzeczywistości powinien być — jak sądzi Czechow — stosunkiem świadomym, mimo iż twórca niezego w niej nie objaśnia, nie ocenia i nie rozstrzyga. Artysta obserwuje życie, wiernie je odtwarza, nie kopiuje jednak mechanicznie i dosłownie rzeczywistości. Jego zadaniem jest właściwe postawienie problemu, a to wymaga dokonywania odpowiedniego wyboru faktów i ich łączenia. Dążenie do fotograficznej wierności szczegółów i nadmiernego ich gromadzenia przesłania bowiem istotę zjawiska.

W tym sprzeciwie wobec dosłownego naśladowania rzeczywistości również pozostawał Czechow bliski zasadniczym wątkom estetyki naturalizmu, negującej, wbrew obiegowym mniemaniom, niewolnicze odtwarzanie natury już choćby przez fakt uwzględnienia indywidualności twórcy, której duże znaczenie przypisywał także autor *Archijereja*.

Wśród rosyjskich przeciwników modelu literatury tendencyjnej wymienić trzeba także A. Urusowa, badacza i wybitnego znawcę twórczości Gustawa Flauberta<sup>44</sup>. Podobnie jak Boborykin, Urusow w motywacji swego stanowiska nawiązywał do teorii naturalizmu. W głębokiej i wszechstronnej ocenie tego kierunku wypowiedział się zdecydowanie przeciwko programowi literatury tendencyjnej, przeciwstawiając mu naturalistyczne postulaty naukowego i obiektywnego badania rzeczywistości, które stały się podstawą wspaniałego rozkwitu powieści francuskiej, podczas gdy literatura rosyjska, niezależnie od posiadania kilku wybitnych talentów, znalazła się w stanie upadku, rutyny i powielania panujących szablonów. Aprobata na gruncie rosyjskim zyskują wyłącznie utwory pisane według recepty „dziewięć dziesiątych umowności i jedna dziesiąta natury”, podczas gdy — jego zdaniem — tylko odwrócenie tych proporcji może zagwarantować dalszy rozwój literatury.

Urusow nie postuluje naśladowania i powtarzania wzorów literatury francuskiej, wszelkie naśladownictwo jest bowiem zaprzeczeniem wartości dzieła, sądzi jednak, że program teoretyczny naturalizmu — jeśli podejść doń bez uprzedzeń — mogłoby stać się dla współczesnej literatury rosyjskiej cennym źródłem inspiracji<sup>45</sup>.

Przebieg i kierunek dyskusji o problemach „tendencyjności” i „obiektywizmu” w literaturze — przedstawiony tu, z konieczności, szkicowo, z uwzględnieniem najbardziej tylko reprezentatywnych i liczących się stanowisk — wskazuje, iż rozpowszechnienie na gruncie rosyjskim koncepcji teoretycznych naturalizmu było jednym z tych zjawisk, które przyczyniły się do osłabienia pozycji zwolenników sztuki tendencyjnej. Teorie

---

<sup>44</sup> Zob.: Z. Wiengierowa: *Parizskij archiw A. I. Urusowa*, „Litieraturnoje nasledstwo”, t. 33—34, Moskwa 1939, s. 591—616.

<sup>45</sup> A. I. Urusow: *Stat'i jego o teatrie, o litieraturie i ob iskusstwie*, t. I, Moskwa 1907, s. 347—390. Artykuły Urusowa o naturalizmie francuskim ukazywały się w roku 1881 w petersburskiej gazecie „Poriadok”.

estetyczne Zoli w połączeniu z faktem europejskiego triumfu powieści naturalistycznej dostarczały ważnego argumentu na rzecz konieczności przewartościowania obowiązujących kryteriów i schematów literackich. Dyskusja, w której starły się dwie przeciwstawne koncepcje literatury i w którą wciągnięty został zasadniczy postulat kodeksu estetycznego Zoli, nie doprowadziła wprawdzie w latach osiemdziesiątych do wyraźnej przewagi stanowisk opowiadających się za uwolnieniem literatury od obowiązku wąsko rozumianej służby społecznej, przygotowała jednak w znacznym stopniu grunt dla frontalnego ataku, jaki w następnym dziesięcioleciu przedsięwzięli w imię autonomii literatury rosyjscy moderniści.

Эва Славенца

МЕСТО ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ ЭМИЛИЯ ЗОЛЯ В ОБСУЖДЕНИИ ПРОБЛЕМЫ  
ТЕНДЕНЦИОЗНОГО ИСКУССТВА НА СТРАНИЦАХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ  
ПЕЧАТИ 70—80-Х ГОДОВ XIX ВЕКА

В статье рассматривается полемика между сторонниками и противниками тенденциозного искусства, вызванная проникновением на русскую почву в 70—80-е годы эстетических теорий французских натуралистов, а также углубившимся в то время кризисом народнической литературы.

Автор статьи приводит ряд фактов, свидетельствующих о том, что эстетические концепции Золя, несмотря на преимущественно отрицательное отношение к ним революционно-демократической и народнической критики, оказали значительное влияние на русскую литературную жизнь 80-х годов и стали одним из факторов, подготовивших почву для будущих выступлений русских модернистов.