

Н. Лейзеров

О ВОЗМОЖНОСТЯХ И ГРАНИЦАХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Тот факт, что вопросы реализма периодически встают на повестку дня и приковывают к себе внимание самых различных общественных кругов, показывает огромное идеологическое значение, которое имеет эта, казалось бы, чисто академическая проблема.

Она вызывает горячие дебаты и споры. За полемикой ученых и художников в научных трудах и прессе, на международных симпозиумах и конференциях, развернувшейся вокруг вопросов: устарел ли реализм в современных условиях, каковы его границы и творческие возможности, — мы ясно видим главную причину возникновения разногласий. Сейчас перед мастерами культуры не может не встать острая альтернатива: будет ли искусство, исторически конкретно отражая нашу жизнь, служить делу самопознания и преобразования человеческого общества, либо, уйдя в сложный час истории от действительности, замкнется в себе и станет в конечном счете силой, направленной на разобщение людей. При ближайшем рассмотрении эти вопросы наряду со многими другими, имеющими непосредственное отношение к определению назначения искусства в жизни современного общества, оказываются, наподобие сообщающихся сосудов, связанными со спорами вокруг реализма.

Проблема усложняется еще и тем, что, осознавая так или иначе значение и притягательную силу реализма, в наши дни его именем клянутся и под его флагом пытаются выступать апологеты даже самых крайних антиреалистических направлений.

Еще в 1915 году Казимир Малевич провозглашал «реализм самоцельной живописной формы»¹. Сторонники сюрреализма, а позднее и абстрактного экспрессионизма единственную возможную в искусстве реальность увидели в выражении подсознательного мира художника. Компрометируют реализм и те художники, которые свои серые, мелкотемные, натуралистические произведения объявляют эталоном реализма. Неверное объяснение реализма дают создатели и теоретики антиромана.

Так, Роб-Грийе заявляет, что реализм в классической его форме только «затемняет образ вещей», которые должны лишь «присутствовать» в истинно реалистическом произведении «вне какой бы то ни было объяснительной теории»². О том же говорит и польская писательница Мария Домбровская. Классический реализм, с ее точки зрения, занимается «художественным упорядочением и компонованием» и поэтому очень далек от «точного воспроизведения действительности». Абсурдность и непоследовательность поведения героев Беккета, Ионеску, Сартра, считает она, «в бóльшей мере копируют действительность» и являются подлинным реализмом³.

В данной статье разговор о реализме, очевидно, целесообразно начать с уточнения самой сущности реализма и отсечения от него всего чуждого.

Надо сказать, что советская эстетика уже провела в этом направлении большую и плодотворную работу. Определенным ее итогом можно считать признание реализма ориентированным на действительность, исторически сложившимся и находящимся в развитии типом образности, черпающим из жизни свои художественные формы и идеалы⁴.

В связи с этим следует подчеркнуть одно очень важное обстоятельство: непреложная зависимость искусства от жизни (как, впрочем, и любой человеческой деятельности) не дает основания причислять к реализму всякое творчество, так или иначе отражающее и «творящее» жизнь. Из факта признания связанности искусства с жизнью не вытекает утверждение того, что всякое творчество тяготеет к реализму. Напротив, вполне

¹ К. Малевич, От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм, М., 1916, стр. 12.

² В. Днепрова, Проблемы реализма, Л., «Советский писатель», 1961, стр. 233.

³ См.: И. Вайсфельд, Не обобщайте коней! — «Искусство кино», 1963, № 1, стр. 108—109.

⁴ См.: В. Разумный, Проблемы социалистического реализма, М., «Советский художник», 1963.

очевидно, что наряду с реалистическими (в своей основе) существуют и другие, исторически обусловленные типы творчества.

Еще Аристотель задолго до появления реалистического метода различал возможность в искусстве разных подходов к изображению действительности. Художник, утверждал он, «должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть»¹. Условно говоря, в приведенном высказывании речь идет о двух издавна существовавших типах творчества. Один из них стремится к воспроизведению, а другой — к пересозданию жизни. Правоту философа подтверждает вся многовековая история искусства, и в первую очередь изображение в нем человека.

Когда в прошлом веке феллахи, принимавшие участие в раскопках Мариэтта, обнаружили пролежавшую в земле около пяти тысяч лет древнеегипетскую статую, они с удивлением воскликнули: «Да ведь это наш деревенский староста!» Необычайная жизненная достоверность этой деревянной скульптуры, изображающей шагающего, опираясь на палку, добродушного пожилого человека, так же как и статуи сидящего, поджав ноги, египетского писца, особенно ясно бросается в глаза, когда мы видим их в залах музея рядом с многочисленными каменными и бронзовыми изваяниями фараонов. Так, фараон IV династии Хефрен, как его изобразил безымянный мастер, не столько живой конкретный человек, сколько наделенное бесстрашием и бессмертной силой божество. Он — воплощенная в камне идея власти, символ наместника бога на земле.

Это, однако, не отрицает субъективной оценки модели художником, характерной для всякого произведения искусства.

Жизнь и искусство никогда не укладываются даже в самые совершенные схемы. Нередко бывает и так, что противоположные творческие устремления соединяются в одном произведении. Тогда мы встречаем, как, например, в героически приподнятой, возвышенной «Илиаде» Гомера, полные достоверности пейзажи, описание быта и многочисленных битв. Наряду с «быстроногими», «шлемоблещущими», «бесстрашными», «буреподобными» земными героями и с еще более возвышенными небожителями мы находим и совершенно по-иному обрисованного Ферсита «косоглавого, хромоногого», «совершенно горбатые сзади плечи» которого «на персях сходились», а покрытая пухом голова «подымалась вверх острием»².

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, М., Гослитиздат, 1957, стр. 127.

² «Поэмы Гомера», Спб., изд-во ОКТО, [1912], стр. 20.

лям закона. Тем временем гигантские жернова судопроизводства равнодушно перемалывают попавшую под их ножи жертву. Нелепый, невинный, по сути дела, убийца сталкивается с еще более нелепыми доводами и обвинениями непонимающих ни себя, ни его людей: жандармов, судейских чиновников, свидетелей. Теперь уже ничто не может спасти обреченного Мерсо. Своеобразное прозрение приходит к нему слишком поздно, но он и сейчас способен осознать лишь одно — что он не хочет, но должен почему-то умереть, что по неведомым причинам был вырван из той жизненной спячки, в которой до поры до времени пребывают равнодушные к себе и к своим ближним люди. Это безразлично: суетливы ли, деятельны ли они или покорны и апатичны — все они обречены на смерть и одиночество.

Так все содержание «Чужого» служит строго логичным и последовательным доказательством абсурдности и бесперспективности человеческой жизни. Единственным выходом из того тупика, в который загнали человека природа и общество, по мнению Камю, может быть лишь признание неизменной фатальности жизненного абсурда, дающее моральное право каждому утверждать свою личность вне сконструированных обществом рамок добра и зла.

Многоцветный мир природы и человеческих чувств, который большой художник Камю воспроизводит с поразительной достоверностью и лаконизмом, живет в повести лишь как средство мотивировок философско-психологической схемы автора. Таково, например, описание слепящего солнечного света и парализующей сознание духоты на загородном пляже, где Мерсо убивает араба. Пластичность описания закрепляет необходимый для сюжета эпизод и объясняет мотивы совершения преступления человеком, единственной пружиной поведения которого служит стремление вообще отстраниться от какого-либо действия.

Сцены допросов в суде и беседы Мерсо со священником в тюрьме, переживания героя, осознавшего и ощутившего свою незащитность и обреченность перед механизмом законов и ножом гильотины, помогают Камю психологически обосновать просветленность сознания человека, безразличного к миру. Уверив читателя в реальности происходящего с Мерсо, писатель излагает собственное философское кредо.

Если последовательно наложить на мир философские посылы «Чужого», состоящие в отрицании чисто человеческих и социальных связей между людьми, можно легко прийти к оправданному для Камю утверждению абсурдности мира и тем

самым исказить выстраданное и добытое человечеством представление о целостности мира и закономерности исторического процесса.

Подобно пейзажным зарисовкам и психологическим деталям, воплощению экзистенциалистской концепции Камю служат и те элементы критики современной буржуазной действительности, которые содержатся в повести. Так, фанатичные религиозные идеи следователя и священника не дают им возможности понять Мерсо, оказываются враждебными истине и справедливости. Вместе с тем и следователь и священник выступают в повести не как представители определенных существующих в современном буржуазном мире общественных институтов, а являются лишь живым подтверждением представления о фатальной, противоестественной, а отнюдь не социальной разобщенности людей. Комедия похорон матери Мерсо, комедия жизни людей, попавших в орбиту сюжета повести, комедия следствия и суда над героем — это не обвинительный акт антигуманному, несправедливому общественному строю, а все то же развернутое обоснование общечеловеческого абсурда.

При внимательном рассмотрении «Апокалиптическое видение», так же как и «Чужой» Камю, оказывается явлением одного и того же рода. Если в «Видении» религиозная идея открыто и наглядно деформирует реальные формы и благодаря силе таланта автора может оказать непосредственное воздействие на сознание зрителей, то у Камю, напротив, жизненная достоверность художественной формы оказывается поставленной на службу авторскому иррационализму. Вывод напрашивается сам собой: в сознательном или стихийно последовательном преобразении жизни в угоду односторонней идее, отвлеченной от многообразной и противоречивой действительности, коренятся основные признаки любого не реалистического типа творчества.

При определении сущности реализма возникает необходимость в разграничении понятий: реалистичность искусства и реалистический творческий метод. Первое понятие выражает исходную связь искусства с материальным миром, указывает на свойство искусства как одной из форм общественного сознания: давать объективное отражение действительности. Во втором случае речь идет уже о сознательной установке художника на отражение причинно-следственной связи явлений. Под понятие реалистического типа творчества подходит лишь такой творческий акт, при помощи которого сам художник, а затем и люди, воспринимающие его произведение, постигают в исторически

доступной им степени и форме закономерные связи воздействующей на них действительности.

Реалистическое творчество и реалистический метод предполагают у художника совершенно особый исторически обусловленный склад ума и мировосприятия. Отличительное свойство реалиста — это нацеленность на природу, на самую окружающую художника жизнь. Стремление понять мир, исходя из него самого, делает реалистическое произведение средством познания действительности и выявления отношения к ней человека.

Чтобы отчетливее представить себе контраст между религиозно-мистическим и реалистическим мировосприятием, имеющим непосредственное отношение к искусству, сделаем небольшое сопоставление.

В письме к Небридию святой Августин сопоставлял «дух и тело». «Что из них лучше? — спрашивал он. — Конечно, дух. Что хвалят в теле? Я не вижу ничего иного, кроме красоты. Что такое телесная красота? Соответствие частей вместе с некоей приятностью цвета. Эта форма лучше там, где она истинная, или там, где она ложная?.. Итак, где же она истинная? В душе...» и т. д.

Объявив, исходя из искусственного противопоставления, ложной «телесную красоту» — красоту природных форм, Августин обрушивается и на эстетическое наслаждение, которое доставляют людям «чувственные» предметы. «Что делать, — говорит он, — если чувственные предметы доставляют слишком много наслаждения? — И отвечает. — Нужно, чтобы они не доставляли его»¹.

В апокрифической легенде об Иоанне Евангелисте святой отвергает нарисованный с него портрет на том основании, что тот похож лишь на его «телесный облик». Мертвое подобие мертвечины — такова «неодухотворенная» реальная жизнь. Стремлением передать духовное начало человека, «искру божью» в нем проникнуто почти все раннехристианское искусство.

Абсолютно противоположны суждения о природе и искусстве Леонардо да Винчи — этого, можно сказать, одного из самых последовательных реалистов эпохи Возрождения.

«Нет действия в природе без причины, — записывает Леонардо в рассуждениях «О себе и своей науке», — постигни причину, и тебе не нужен опыт»².

¹ «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли» в 5-ти томах, т. I, М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962, стр. 276.

² Леонардо да Винчи, Избранные произведения в 2-х томах, т. I, М.—Л., «Academia», 1935, стр. 52.

Огромное значение как средству познания мира Леонардо придавал живописи. Художник, с его точки зрения, должен быть не только ученым, философом, но и учителем людей. Задача живописца — постоянно проникать в самую суть строения предметов, исследовать связь явлений окружающей нас действительности.

«Если поэзия распространяется на философию морали, — утверждал он, — то живопись распространяется на философию природы. Если первая описывает деятельность сознания, то вторая рассматривает, проявляется ли сознание в движениях»¹.

«Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, — писал он в другом месте трактата, — подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их»².

Творческий метод Леонардо, может быть, наиболее четко и наглядно проявился в «Тайной вечере». Не вдаваясь в детальный анализ этого шедевра, мы обратим внимание лишь на ту удивительную композиционно закрепленную психологическую взаимосвязанность, в которой находятся все тринадцать участников «Вечери».

Противопоставляя доброту и предательство, Леонардо одновременно производит здесь художественное исследование того, как реагируют двенадцать учеников на только что произнесенные Христом слова: «Один из вас предаст меня».

Выяснение причинно-следственной связи явлений, желание найти зрительно-пластическое выражение душевного состояния перекликается в «Тайной вечере» с отдельными записями «Трактата». Связь тут, конечно, не прямая, а очень отдаленная, косвенная, но зато она помогает нам представить себе логику художественного мышления великого реалиста. «Если ты хочешь изобразить одного говорящего среди многих, то позаботься обдумать тему, на которую он должен рассуждать, и приспособить в нем все жесты, относящиеся к этой теме...

Сделай рот у какого-нибудь старика закрытым в изумлении от услышанных изречений, с опущенными углами, увлекающими за собой многочисленные складки щек; брови должны быть приподняты в месте их соединения и образовать много складок на лбу»³.

¹ Леонардо да Винчи, Избранные произведения в 2-х томах, т. II, стр. 64.

² Там же, стр. 88.

³ Там же, стр. 209—210.

Вытекающий из самой специфики исторического развития художественного мышления и искусства, реалистический метод одновременно — орудие создания художественных ценностей и показатель степени истинности отражения жизни. Находясь в постоянном развитии, метод проявляется в общих принципах отбора, оценки и творческого преобразования материала действительности художником, в стремлении вскрыть через художественные образы, стоящие за противоречивостью жизненных явлений, присущие им закономерности. При этом реалист использует преимущественно жизненные формы, в существе своем соответствующие изображаемому. Однако в поисках сущности и оценки изображаемой действительности настоящий художник всегда, как говорил Леонардо, «спорит и соревнуется с природой»¹.

Наряду с жизнеподобными формами в реалистическом искусстве не исключено появление и обобщенных и даже символических художественных форм, которые всегда направлены на выявление объективной сущности изображаемых явлений действительности.

Поскольку и подход к действительности и даже особенности мотивировок развития характеров героев у различных художников могут быть едиными, но в то же время выраженными по-разному, мы говорим о многообразных, всегда исторически конкретных реалистических стилях.

Наиболее зрелым развитием досоциалистического реализма было реалистическое искусство XIX века.

Не отдавая себе ясного отчета в перспективах исторического развития общества, как правило, очень далекие от научного социализма выдающиеся мастера реализма в Европе и России видели свою главную задачу в правдивом и всестороннем анализе жизни общества. Так, работая над «Человеческой комедией», Бальзак, по его же словам, поставил перед собой цель «написать историю, забытую столькими историками, историю нравов...». Он составил опись пороков и добродетелей, собрал важнейшие случаи проявления страстей, выбрав главные события жизни общества². Трезвый анализ противоречивой, богатой трагическими социальными контрастами, усиливающейся борьбой народных масс с эксплуататорами, действительности к середине XIX века неизбежно приводили к критике. Реализм под

¹ Леонардо да Винчи, Избранные произведения в 2-х томах. т. II, стр. 88.

² См.: «Бальзак об искусстве», М., «Искусство», 1941, стр. 7—8.

пером наиболее талантливых и прогрессивных художников закономерно приобретал критический характер. «Что такое само искусство нашего времени? — писал В. Г. Белинский. — Суждение, анализ общества; следовательно, критика»¹.

Критическое начало в реализме уже само по себе могло заключать определенное понимание и оценку действительности. Реалисты выясняли жизненные связи своих персонажей, прослеживали их зависимость от окружающей среды. Отсутствие субъективного произвола в тщательных мотивировках действий героев, сознательная установка на достоверность изображаемого — вот приметы реалистического метода, неизменно, но всегда специфически проявляющиеся в творчестве писателей Запада и Востока, в жанровых картинах Курбе, Домье и наших передвижников, в сценическом воплощении образов у тех актеров, которые, по выражению М. С. Щепкина, не подменяли своей индивидуальностью намеченный драматургом образ, а стремились «влезть в шкуру» изображаемого лица. «Все должно вытекать из характера, — говорил Коклен-старший. — Проникнитесь духом изображаемого лица — и вы закономерно сделаете выводы относительно его внешности, а картинность, если она нужна, приложится сама собой. Физическая оболочка сценического образа определяется внутренней сущностью изображаемого лица»².

Социальная история, история нравов современного общества — главная тема, с которой вошел критический реализм XIX века в мировую культуру. Идеологической, так сказать, пружиной развития действия для реализации темы у критических реалистов служил конфликт личности и общества, руководящим творческим принципом была верность жизненной правде, а наиболее распространенным средством организации сюжета в литературе и драматургии — любовный конфликт. Только в редких случаях хитросплетение политических интриг, философский или морально-этический конфликты получали у критических реалистов преимущественную нагрузку и заменяли собой бесконечные вариации неразделенной или счастливой любви, любовных треугольников.

Безусловным завоеванием критического реализма стало глубокое и многостороннее (в сложных связях со средой) изображение индивидуальности современника. От изображения типич-

¹ В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. II, М., Огиз, 1948, стр. 348.

² «Труд актера». — Сб. статей, вып. IV, М., «Советская Россия», 1959, стр. 39—40.

ных пороков, страстей, общественных групп и даже профессий художники шли к находящемуся в постоянном движении человеку. Если при всем великолепии таланта Гоголя каждый персонаж «Мертвых душ» отличается известной заданностью, если весь арсенал авторских средств подчинен цели показать типичность помещиков и чиновников всех мастей, то у Льва Толстого, например, типичность героя органично и полностью растворена в изображении изменяющихся душевных состояний. Поток жизни к концу XIX века смывал в искусстве как рационалистическую, идущую от классицизма заселенность произведений типическими сущностями, так и неумеренный вихрь романтических страстей в патетических авторских отступлениях, в эффектных сюжетных ходах, в ставших штампом вздыхающих любовниках, демонических негодях и благородных отцах. Искусство постепенно становилось зеркалом жизни, но, чем ближе оно придвигалось к индивидуальному человеку, тем уже становился охват действительности. Для всестороннего постижения мира искусству как воздух была необходима общая концепция жизни. Здесь нельзя было отделаться ни бытоописанием, ни простым сочувствием добродетели и осуждением зла. Разве не симптоматично с этой точки зрения обособленное существование философских и моральных трактатов в художественных произведениях Льва Толстого или уже органически входящих в романы Достоевского философских диалогов и монологов, где бесконечное число раз варьируются всяческие «про» и «контра».

Отыскивая жизненные связи персонажей, реализуя творческий замысел в зависимости от естественного и закономерного в самой жизни хода событий, критический реализм даже вне зависимости от субъективного авторского осмысления жизни вплотную подходил к пониманию тех глубинных процессов, которые определяли собой ход истории.

Но именно здесь творческий метод незаметно для художника вступал в противоречие с любыми мифами и домыслами, возводимыми на основе достоверного анализа. Для того чтобы перешагнуть через слившиеся с философскими построениями любовные сюжеты, для того чтобы избежать ловушек самопознания и саморассмотрения, чтобы не сорваться в подстерегающую художника бездну индивидуализма, реалистическому искусству оказалось необходимым такое понимание мира, которое не расходилось бы с критическим анализом противоречивой обусловленности явлений действительности, а само вытекало бы из нее.

Только подлинно научная, последовательно историческая концепция и неразрывно связанный с ней творческий метод социалистического реализма смогли дать реалистическому искусству цельное, устремленное в будущее понимание мира и человека. Для социалистического реализма прежде всего характерно сознательное и последовательное материалистическое осмысление воспроизводимой жизни.

В наши дни стремление к действенному, все расширяющемуся творческому диапазону, целенаправленно связанному с доступностью художественной формы, стало характерной чертой: каждого не отделяющего себя от народа художника. Именно таков был, например, поэтический путь Маяковского, отдавшего всю «звонкую силу» своих стихов атакующему классу — пролетариату.

С этой точки зрения очень показателен путь к социалистическому реализму одного из крупнейших поэтов современности, Поля Элюара. Творческая эволюция этого прекрасного художника предельно четко выражена в названии одной из книг его стихов: «От кругозора одного человека к кругозору всех».

О стремлении к ясности, к истинной демократичности Элюара хорошо сказал Луи Арагон: «Глубоко продуманное желание поэта-коммуниста изменить форму своих стихов для того, чтобы она соответствовала изменившемуся их содержанию, национальное чувство, сочетавшееся со стремлением к ясности, — вот что сделало Поля Элюара тем поэтом, каким он стал на новом этапе своего жизненного пути»¹.

Рассмотрим, например, как стремление поэта к «ясности» конкретно проявляется в стихотворении «Все сказать», открывающем сборник того же названия (1951).

Необходимо отметить, что в данном случае уже сам традиционный для французской поэзии александрийский стих, так же как и восходящее к картезианству стремление к ясности мысли, овидетельствовали о дальнейшей демократизации творчества Элюара. Однако, несмотря на верность традициям, новаторское содержание небольшой поэмы как бы внутри взрывает классическую форму, а ясность образов не ведет к их упрощению, а предполагает напряжение ума и способность к ассоциативному художественному восприятию произведений искусства со стороны читателя.

В стихотворении нет поэтических ребусов, оно не зашифровано, то усилие, которое мы тратим на его понимание, не про-

¹ Луи Арагон, Литература и искусство.— «Избранные статьи и речи», М., Гослитиздат, 1957, стр. 177.

падает даром. Элюар обогащает способность своего читателя воспринимать прекрасное и вместе с тем говорит ему о выстраданной им самим необходимости бороться за жизнь. Эта поэтически выраженная идея цементирует все произведение, придает ему целостность, связывает воедино прихотливую нить ассоциативных образов. Резко выраженный личный момент в поэме заставляет нас сопереживать поэту. Следование за поэтической мыслью автора доставляет читателю двойную радость — радость самопознания и постижения мира, одухотворенного поэтической страстью Элюара. В стихотворении рельефно проступает национальный элемент, сказавшийся в пылком романском темпераменте, изящество соединено с внутренней рационалистичностью, просматривающейся за потоком точных и вместе с тем неожиданных образов. По отношению к читателю-нефранцузу именно этот элемент составляет то индивидуализирующее начало, которое помогает ему отчетливо ощутить в поэме ее общечеловеческое содержание, образ нашего времени, увиденного и оцененного с позиций поэта-коммуниста.

Насколько позволяет перевод, постараемся сделать несколько наблюдений, относящихся к характеру соединения ассоциативных образов у Элюара и связи этих образов с мыслью поэта.

Поэту хочется «все сказать» читателю, поделиться с ним самыми сокровенными чувствами, отдать всего себя, все, что он видит, знает, любит...

Все рассказать — скалу, дорогу, мостовую,
Прохожих, улицу, поля и пастухов,
Зеленый пух весны и ржавчину зимы,
И холод и жару — их совокупный труд.

Названия предметов, явлений в их взаимосвязи дают простор нашему воображению, метафорические тропы, сжатые до предела, опускают развернутые сравнения и также не сковывают нас, а лишь направляют по определенному руслу. Переход от природы к людям, к социальной теме оправдан логикой перечисления «все рассказать».

Я покажу толпу в раздоре исполинском,
Всю разгороженную, как могилы кладбищ,
Но ставшую сильнее своих бывлых забот,
Разбившую тюрьму, свалившую господ.

В данном случае мысль поэта конкретизирована в точных образах, которые отнюдь не подчиняют мысль читателя индивидуальному видению Элюара, а, напротив, своей общезначимой емкостью при небольшом только усилии позволяют дать

ход сугубо личным у каждого ассоциациям. Образ оказывается поэтому вместилищем понятий, но как бы рефлексирющей идеи.

Для того чтобы подтвердить эти суждения, мы позволим себе некоторое «анатомирование» поэтического текста: разобренная толпа представляется поэту гигантским кладбищем. Каждый человек отдален от другого тяжелой могильной оградой. Кладбище — лабиринт оград. Но только стоит разбить эти ограды узколичных интересов, выйти из мещански-могильного окоема, люди становятся «сильней своих былых забот» (или, в другом переводе, «сильней своей нечистой тени»), они разбивают тюрьмы, свергают власть хозяев.

Говоря о емкости образов Элюара, нельзя не обратить внимания на их многозначность. Так, «тюрьма» или «стены», которые «разбивают», «ломают» люди, — это и символ революции, и реальные стены, и стены, которые отделяют одного человека от другого, и т. д. При всей многозначности и богатстве ассоциативных ответвлений образ движется и развивается в определенную, нужную поэту сторону, совпадает с общим пафосом всего произведения. И действительно, приведенное только что четверостишие подхватывается следующим. От толпы поэт переходит к каждому отдельному человеку.

Я покажу толпу и в каждом первом встречном
Его отчаянье, его одушевленье... — и т. д.¹

В процитированном отрывке поэтическая мысль Элюара развивается по логике ассоциативных связей, нацеленных на воплощение свойств и закономерностей осознаваемой поэтом действительности. Сама художественная форма в данном случае, собственно, как и во всяком истинном произведении искусства, служит каждый раз своеобразным и единственно возможным средством реализации находящегося в движении содержания. Только тогда, когда художественная форма, как, например, в приведенном отрывке Элюара, оказывается как бы втянутой в процесс познания жизненной правды, когда она становится носителем этой правды, мы имеем право охарактеризовать данное произведение как реалистическое.

В свете сказанного сам по себе разговор о жизнеподобной, иллюзорной или условной, внеллюзорной форме как о примете реализма становится неуместным. Основной критерий здесь для

¹ «Лики мира». Перевод П. Антокольского, М., Изд-во иностранной литературы, 1956, стр. 94.

эстетика-марксиста — содержание, идейная направленность произведения. Отражение жизни в формах самой жизни при внимательном рассмотрении только количественно, а отнюдь не качественно оказывается связанным с реализмом.

Воспроизведя действительность, реалистическое искусство познает ее, каждый раз открывает в ней все новые и новые стороны. Это познание включает в себя мысли, чувства и стремления не только создателей художественных ценностей, но и воспринимающих искусство людей. Подвижные границы реализма — это границы, очерченные степенью художественного освоения действительности, а не изолированными от нее формальными приемами. Именно по глубине изображения жизненной правды, по широте охвата действительности метод социалистического реализма должен отличаться от других, всегда исторически обусловленных реалистических методов.

Внимательный анализ высказываний признанных мастеров социалистического реализма о творческом методе своего искусства позволяет заметить, что при констатации общих бесспорных положений (например, об изображении жизни с позиций социализма, о стремлении не только понять, но и изменить действительность в духе идеалов коммунизма) в них отчетливо проступает индивидуальное преломление метода, учитывается природа того или иного вида искусства.

Так, например, для А. Н. Толстого законы реалистической типизации были ведущими принципами поэтики социалистического реализма. «Реализм, — говорил он, — это обобщение частных, несущих в себе характерные черты, случаев. Реализм отбрасывает случайность и интегрирует характерные величины. Реализм берет текучую грань жизни и создает из нее постоянное явление, в котором все свойства текучего, то есть жизни, в то время как натурализм, например, лишь безучастно зарисовывает текучее. Реализм — это социальная тема и обобщенные социальные типы. Реализм не бродит вокруг да около эпохи, он не наряжает в советские кожаные куртки героев старинных повестей. Реализм штурмует живую жизнь в лоб. И тут уж, конечно, в меру таланта, каждому нужно брать то, что обхватишь и унесешь, но обхватить-то нужно живое, а не ловить руками бесплотную тень. Это — занятие формалиста»¹.

Иной позиции в этом вопросе придерживался Назым Хикмет. Он допускал в социалистическом реализме применение са-

¹ А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XIII, М., Гослитиздат, 1949, стр. 379.

мых различных художественных форм, в том числе и таких, которые полностью порывали с традиционными принципами, как он писал, «чисто внешнего изображения событий, природы и человеческой души»¹. Подобно А. Н. Толстому, исходя из главенствующего значения содержания в искусстве, Хикмет вместе с тем решительно выступал против того, чтобы какие-либо определенные художественные формы рассматривались как единственно присущие социалистическому реализму. «Увидеть служение партии и народу в том, что избирается какая-либо форма сама по себе, превратить проблему этого служения в самодовлеющую проблему формы—это и есть настоящий формализм»². Критерием для определения границ социалистического реализма Хикмет считал не жизнеподобную форму, а жизненно правдивое содержание. «Как я уже говорил, — писал он, — в вопросах художественной формы я признаю теперь самые различные способы выразительности, стараюсь их понять и освоить. При одном, однако, условии, чтобы они были применены умело, чтобы они действительно были выразительны, а не аморфны, и чтобы они наилучшим образом способствовали передаче содержания»³. Для определения природы и самого характера многообразия социалистического реализма эти и многие другие высказывания особенно ценны именно своеобразным ракурсом, отражающим осмысление художником своего собственного творческого опыта даже тогда, когда положения претендуют на всеобщность.

Мы остановились на рассмотрении лишь отдельных, если так можно выразиться, пограничных тенденций в определении поэтики социалистического реализма, тенденций, закрепленных в практике творческих поисков художников, с одной стороны, отвлекающихся от прямого жизнеподобия, а с другой — не мыслящих социалистического реализма вне строгого следования в искусстве формам самой жизни. Вполне естественно, что как раз между названными здесь крайними полюсами и проходит чрезвычайно гибкая, изменяющаяся год от года, но в то же время ощутимая граница, отделяющая социалистический реализм как от в той или иной степени тяготеющего к нему современного прогрессивного буржуазного искусства, так и от враждебных ему реакционных течений модернизма.

¹ Назым Хикмет, О социалистическом реализме и турецкой литературе.— «Проблемы востоковедения», 1959, № 2, стр. 80.

² Там же, стр. 78.

³ Там же, стр. 80.

Очень наглядно, на наш взгляд, пограничные рубежи социалистического реализма очерчены в тезисах Б. Брехта «Социалистический реализм в театре». Здесь мы находим целую эстетическую программу, в которой принципы нового творческого метода получили предельно индивидуальное брехтовское преломление.

«Социалистический реализм представляет собой верное действительности воспроизведение жизни и отношений людей средствами искусства с социалистических позиций»¹.

Принцип верности в изображении жизненной правды с партийных позиций аксиоматичен для поэтики социалистического реализма, однако Брехт сразу же подчеркивает, что жизненная правда постигается именно средствами искусства. О том, как специфично он их понимает, говорит следующее предложение:

«Воспроизведение это позволяет проникнуть в сущность социальных процессов и возбуждает духовные импульсы социалистического характера»².

Не только из контекста приведенного высказывания, но и из анализа драматургического и сценического воплощения замыслов Брехта ясно, что «средства искусства» как раз и позволяют выделить и обобщить сущностную основу жизненных процессов и явлений в разнообразных, а не только жизнеподобных формах.

Проиллюстрируем эту мысль примером из пьесы-притчи Брехта «Добрый человек из Сезуана». Вот одна из ее сцен. Богатый цирюльник ударом щипцов сломал руку водоносу Вангу. Об этом узнала героиня пьесы Шен Те.

Шен Те. Что с твоей рукой?

Шин. Цирюльник сломал ее щипцами на наших глазах.

Шен Те (*ужасаясь своей невнимательности*). А я ничего не заметила! Сейчас же иди к врачу, не то рука одеревенеет и ты никогда не сможешь как следует работать. Какое несчастье! Вставай скорее! Иди же, иди!

Безработный. Ему нужен не врач, а судья! Он вправе потребовать от богатого цирюльника вознаграждения за ущерб.

Ванг. Ты думаешь, есть надежда?

Шин. Если только она сломана.

Ванг. Кажется, да. Смотри-ка, совсем распухла. Ты думаешь, это пожизненная пенсия?

Шин. На всякий случай тебе нужен свидетель.

¹ И. Фрадкин, О художественном своеобразии драматургии Бертольта Брехта.— «Вопросы литературы», 1958, № 12, стр. 70.

² Там же.

Ванг. Но вы же все видели! И можете подтвердить. (*Оглядывается кругом.*)

Безработный, дедушка, невестка сидят у стены дома и едят. Никто не поднимает глаз.

Шен Те (*Шин*). Вы же видели!

Шин. Я не люблю связываться с полицией.

Шен Те (*невестке*). Тогда вы!

Невестка. Я? Я не смотрела!

Шин. Как — не смотрели? Я сама видела, что вы смотрели! Вы только боитесь, потому что у цирюльника — власть.

Шен Те (*дедушке*). Я уверена, что вы не откажетесь засвидетельствовать.

Невестка. На его показания не обратят внимания. Он вышел в тираж.

Шен Те (*безработному*). Дело, возможно, идет о пожизненной пенсии.

Безработный. Меня уже два раза отмечали за попрошайничество. Мое показание, скорее, повредит ему.

Шен Те (*недоверчиво*). Выходит, никто из вас не решается сказать, что здесь было? Среди бела дня человеку сломали руку, все видели и все молчат...».

В приведенной нами сцене показано, как голод и нищета растлевают психологию человека. Ситуация для этого выбрана предельно острая. Лаконичные реплики участников эпизода мотивированы предложенными обстоятельствами и раскрывают в их рамках характеры действующих лиц. Однако нельзя не отметить, что вся сцена необходима в пьесе не для развития сюжетного действия, а для подтверждения общего авторского замысла и конкретной для данного эпизода пропагандистской задачи. Именно поэтому прозаический текст реплики Шен Те прерывается стихотворным, где уже явственно слышится голос самого автора:

«О вы, несчастные!

Вашего брата оскорбляют, а вы закрываете глаза!

Застигнутый врасплох кричит, а вы молчите!

Насильник ходит меж вами и выбирает жертвы,

А вы говорите:

он щадит нас,

Потому что мы покорны.

Что это за город? Что вы за люди?

Если городом правят несправедливо, он должен
восстать.

А если он не восстанет, пусть погибает в огне
Еще до наступления ночи»¹.

Весьма характерно, что далее опять следует прозаический текст. Это продолжение предыдущей прозаической реплики Шен Те «Все видели и все молчали...».

«...Ванг, если те, кто видел, отказываются, то я скажу, что видела я».

Психологический мотив разрабатывается дальше. Одна из свидетельниц не только отказывается подтвердить увечье водоноса, но и собирается предать Шен Те.

«Безработный. Она помчалась к цирюльнику, чтобы подольститься к нему.

Невестка. Мы не можем изменить мир.

Шен Те (*упав духом*). Я не думала вас бранить. Я просто испугалась. Нет, думала. Прочь с моих глаз!

Безработный, невестка и дедушка, надувшись, жуя, уходят.

Шен Те (*публике*).

Они уже не отвечают.

Стоят, куда их поставят.

Велишь уйти — немедленно уходят!

Их не задеть ничем. И только запах пищи

Их заставляет приподнять глаза»².

Вполне очевидно, что в данном контексте реплика невестки приобретает обобщающий символический смысл — это вывод, который делают неспособные к борьбе люди. Авторское резюме, касающееся уже не проблемы «невмешательства», а социально-психологического облика современных люмпенов, опять вложено в уста Шен Те и снова выделено стихом.

¹ В статье Н. С. Павлова «Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе» (сб. «Реализм и его отношение с другими творческими методами», М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 298) рассмотренная нами сцена трактуется иначе. Автор разделяет ее до монолога Шен Те на жизнеподобную, иллюзорную, а сам монолог относит к драматургии экспрессионизма. Нам представляется, что во всей сцене нет никакого жизнеподобия, и при всем этом сцена, монолог Шен Те и пьеса в целом реалистичны в подлинном смысле этого слова, поскольку раскрывают зрителю общие закономерности развития жизни и человеческого сознания в эпоху гибели капитализма.

² Б. Брехт, *Добрый человек из Сезуана*. — «Иностранная литература», 1957, № 2, стр. 30—31.

В приведенном эпизоде, как и во всей пьесе, место действия абсолютно условно. Действующие лица также условны, но вместе с тем они отнюдь не воспринимаются как бесплотные символы или персонифицированные идеи. Происходит это потому, что положенная в основу социально-философская проблематика психологически мотивируется очень точно и остро.

Весь арсенал условных драматургически-сценических средств пьесы — раздвоение Шен Те, сошедшие на землю боги, поэтические интермедии, необязательные с точки зрения единства развития действия эпизоды и т. п. — служит в пьесе исходной позицией для глубинного проникновения в суть происходящих социальных процессов. В капиталистическом мире, раздираемом классовыми противоречиями, доказывает Брехт раздвоением Шен Те, добрый от природы человек вынужден быть злым, а зло не может не исказить саму природу людей. Созерцательная мудрость богов оборачивается попустительством злу, потому что со злом необходимо бороться активно. Вся драматургическая ткань «Доброго человека» неминуемо приводит к выводам (которые сам автор, доверяя зрителю, не делает) о необходимости изменения мира, уродующего человека.

В этом смысл эпилога пьесы, где стоящий перед занавесом актер обращается к публике:

«О публика почтенная моя!

Конец — неважный. Это знаю я.

...
Опущен занавес, и мы стоим в смущенье —

Не обрели вопросы разрешенья.

...
Ведь должен быть какой-то верный выход?

За деньги не придумаешь — какой!

Другой герой? А если мир — другой?

А может, здесь нужны другие боги?

Иль вовсе без богов?

Молчу в тревоге.

Так помогите нам! Беду поправьте,

И мысль, и разум свой сюда направьте.

Попробуйте для доброго найти

К хорошему — хорошие пути.

Плохой конец — заранее отброшен.

Он должен,

должен,

должен быть хорошим!»¹

¹ Б. Брехт. Добрый человек из Сезуана.— «Иностранная литература», 1957, № 2, стр. 69.

В театре Брехта вполне сознательно изгонялась «похожая на жизнь» случайность. Вместо нее возводился «естественный порядок», суть которого составляли «упорядоченные» и обобщаемые искусством закономерности исторически-общественного характера. Это был, конечно, не единственный, но вполне возможный реалистический путь воспроизведения действительности в ее революционном развитии.

Если, допустим, характер Ниловны в повести М. Горького «Мать» раскрывает перед читателем авторский замысел прежде всего через предельно конкретные, овязанные со всеми деталями быта описания внутренних переживаний героини, то в своей инсценировке «Матери» Брехт почти полностью лишает Ниловну горьковской индивидуально-психологической характеристики.

Вот как, например, Елена Вейгель, следуя указаниям Брехта, проводила первую сцену спектакля:

«В первом эпизоде исполнительница, стоя в определенной типической позе посредине сцены, произносила текст таким образом, словно он написан в третьем лице, то есть она не только не создавала иллюзии, будто она — это и есть в действительности Власова или будто она считает себя ею и действительно произносит этот текст так, как его произнесла бы Власова»¹.

Основную заслугу Елены Вейгель Брехт видел в том, что из всех черт образа матери актриса «подбирала те, знание которых давало возможность самой широкой политической трактовки Власовых (следовательно, и совершенно индивидуальные, однократные и неповторимые!), а также те, которые делают возможной работу для самих Власовых; иными словами, она играла так, будто перед ней сидят политики, однако это не умалило ее как актрису, а ее игра не перестала от этого быть искусством»².

Характер индивидуализации образа Ниловны не вызывает сомнения, ибо штрихи для психологического рисунка, необходимые для материализации политической ситуации, актриса черпает прежде всего из арсенала собственного житейского опыта.

Как мы видим, Брехт вовсе не претендовал на то, чтобы зритель вживался в происходящее на сцене (как к этому стремился Станиславский) настолько, чтобы забывал, что он находится в театре. Драматург и режиссер исходили в данном случае из

¹ Бертольт Брехт, О театре, М., Изд-во иностранной литературы, 1960, стр. 87.

² Там же, стр. 90.

смелых новаторских устремлений и традиций советского искусства 20-х годов, связанных с поисками новых форм Вс. Мейерхольдом в театре, В. Маяковским в поэзии, С. Эйзенштейном в киноискусстве. С этой точки зрения творчество Брехта не может не рассматриваться как ярчайший пример никогда не прекращающейся связи между определенными направлениями в искусстве социалистического реализма 20-х годов с искусством 30-х, а потом 40-х и 50-х годов.

То типическое в образе Ниловны, которое складывалось у Горького из характерных индивидуальных черт героини и убеждало читателя своей неразрывной связью с русской действительностью революционного 1905 года, Брехт, реализуя свою эстетическую программу, расширил до показа общих закономерностей революционного рабочего движения в международном масштабе. Его прежде всего интересовала психологическая и политическая проблема, заключенная в пьесе Горького. Причем интерес этот был далеко не созерцательный. Драматург, по его же словам, стремился «научить своего зрителя совершенно определенному практическому поведению, направленному на изменение мира...»¹.

Несмотря на то, что инсценировка Брехта во многом отличалась от оригинала, Горький в 1932 году авторизовал пьесу в трактовке Брехта. Своеобразные принципы типизации, условные приемы, применяемые для объяснения смысла вполне реалистических вещей и явлений, не смутили Горького. Главное в инсценировке Брехта соответствовало замыслу и концепции Горького, в таком контексте любой прием вел к намеченной цели.

Однако вернемся к тезисам Брехта.

«Радость, которую должно доставлять всякое искусство, в искусстве социалистического реализма — это прежде всего радость от сознания, что общество способно определить (meisterн) судьбу человека.

Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, вскрывает диалектические законы общественного развития, знание которых помогает обществу определить судьбу человека. Оно приносит радость открытия этих законов и наблюдения за их действием.

Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, показывает характеры и события как исторически обусловленные, поддающиеся изменению и по природе своей противоречивые. Это знаменует собой решительный

¹ Бертольт Брехт, О театре, стр. 80.

перелом в искусстве: необходимы серьезные усилия во имя открытия и овладения новыми изобразительными средствами»¹.

Еще Аристотель утверждал, что главная радость, доставляемая людям искусством, — это радость «узнавания», открытия. В материалистической эстетике восприятие прекрасного всегда тесно связывалось с познанием мира. В приведенном отрывке Брехт подчеркивает то особенное, что вносит социалистический реализм в эстетическое познание жизни. Постигнув законы общественного развития, человек сам начинает определять свою судьбу. Именно здесь и коренится первопричина того оптимистического очищения, которое несет в себе социалистическое искусство и которое безусловно может быть выражено в самых различных стилистических ключах, в том числе и очень далеких от брехтовского подчеркнутого обобщения.

В своем искусстве Брехт исходит из познаваемости мира и возможности его изменения в свете идеалов коммунизма. Эти принципы партийного искусства повседневно помогали ему в поисках новых изобразительных средств, за общими философскими и политическими проблемами не упускать человеческие характеры и в острой драматической интриге вскрывать «диалектические законы общественного развития». Идя путем социалистического реализма, Брехт выступает непримиримым антагонистом модернистского театра, где, по словам видного английского театроведа Р. Пикока, «индивидуум все более заслоняется» конфликтом неких безличных сил, в которых он «все более жертва» и все менее «действующее лицо»².

Огромный диапазон творческих возможностей — одна из отличительнейших особенностей, присущих социалистическому реализму как новому творческому методу в искусстве. Унаследовав от классического реализма заостренность на социально-психологическом аспекте в исследовании жизни, поставив вслед за ним не отвлеченную страсть, не общую идею, а человека и историю в основу своих художественных поисков и открытий, реализм социалистический включил в свою орбиту и романтическую мечту, и резкий откровенный гротеск, и символично-аллегорическое обобщенное изображение действительности. Разнохарактерные художественные средства воспроизведения жизни получают в социалистическом искусстве совершенно новое ка-

¹ И. Фрадкин, О художественном своеобразии драматургии Бертольта Брехта. — «Вопросы литературы», 1958, № 12, стр. 70—71.

² Цит. по кн. «Современное искусствознание за рубежом», М., «Наука», 1964, стр. 116.

чество, так как благодаря коммунистическим идеалам и марксистскому мировоззрению партийных, в ленинском смысле этого слова, художников стали служить выражению истинно закономерного и существенного в жизни.

Партийность художника, как мы могли убедиться, например, сопоставляя пьесы Горького и Брехта, вовсе не предполагает однотипного решения той или иной темы. В истинном искусстве видения жизни всегда было и есть нечто сугубо индивидуальное.

Реализм, как и любой творческий метод, имеет свои определенные признаки и видоизменяет их, будучи опосредствован самим предметом отражения и воспринимающим его художником. Но, как бы ни изменялся мир и его видение человеком, изначальная целевая установка, главная задача реализма будет все та же — постижение средствами искусства сущности объективной действительности. В соответствии с этим и особые художественные формы, в пределах которых развивается реалистическое творчество, оказываются не субъективно произвольными, а прежде всего направленными на постижение жизни. Они подчиняются не узаконенным схемам, не творческому произволу, а выражению определенного, почерпнутого из самой жизни и проясняющему ее закономерности содержанию. В наши дни стремление к постижению жизненной правды, а не догматы слепой веры, деятельный, революционный, а не пассивный гуманизм составляют истинный пафос все развивающегося и обновляющегося многообразного искусства социалистического реализма.