

Путь к социалистическому реализму „сверху“

Сказанное выше делает, на наш взгляд, понятными и способы соединения социалистическо-реалистических стремлений внутри «высокого искусства» — а) с массовым искусством рабочих, б) с модернизмом, в) с классической буржуазной традицией.

¹ См.: J. Greenway, *American Folkongs of Protest*, Philadelphia, 1953, p. 107.

² Призывы отказаться от традиционных средств искусства и гипотеза о коллективе, который якобы уничтожает индивидуальность, имевшие место в рабочем движении, были наивной мещанской вульгаризацией. Очевидно, что социалистическое развитие, связанное с укреплением коллективных моментов, не уничтожает, а, наоборот, расширяет возможности индивидуума; в искусстве же оно использует «буржуазные» завоевания, выражающие индивидуальность.

Примером связи первого рода могут служить образцы «отрывистых» стихов, известные до Маяковского, в многовековой линии городско-плебейской, потом пролетарской поэзии, от стихов Джона Скелтона (XVI век) до стихотворных форм чартистской поэзии XIX века, которые как бы изнутри динамизировали лирическую песенную форму буржуазии. Убедительное объяснение этой связи заключается в том, что творчество художников-коммунистов стало составной частью новой пролетарской культуры. Здесь можно сослаться на графику Дерковича, на некоторые стихотворения Йожефа Аттилы, на песни Ганса Эйслера, звучавшие еще в испанских траншеях и в нескольких вариантах распространявшиеся в международном масштабе.

Схему второй связи иногда представляют как следование одного за другим, как путь мелкобуржуазно-интеллигентского бунта с эволюцией в сторону социалистического реализма. Художники, о которых идет в этом случае речь, попросту отказываются от своего «модернистского» прошлого. Подобный путь далеко не так прост в жизни, как это уже было великолепно показано Йожефом Ревая в его методологически новаторском очерке о Йожефе Аттиле. Для объяснения того, почему данные художники именно со стороны «модернизма» пришли к социалистическому реализму, нужно рассмотреть не только моменты расхождения, но и точки сближения социалистического реализма и модернизма. Вполне понятно, что мы сможем сделать это лишь в том случае, если «модернизм» будем считать не сплошным декадентским месивом, а выявим различные заключенные в нем тенденции, а среди них в первую очередь те, которые являются аналитическими, критическими или направленными к раскрытию коллективного переживания.

Наконец, с классическими буржуазными традициями социалистический реализм сближает то, что классическое буржуазное искусство дает целостную картину мира. Оно направлено на синтетичное изображение, в противоположность раздробленному, дисгармоничному, по существу, «модернизму». Вместе с тем столь же очевидно и то, что социалистическое искусство должно искать полноты и гармонии не в модернизме, а лишь за его пределами, посмотрев в глаза многочисленным проблемам, выдвинутым эпохой империализма и пролетарских революций. Если бы социалистический реализм, обойдя все это, вернулся к буржуазной реалистической традиции, он просто-напросто изменил бы самому себе: ведь немалая доля новаторства в искусстве XX века связана с социалистическим искусством.

Такая постановка вопроса сегодня уже не является новостью. Догматизм, который лишь расхваливает традицию и только прокликает модернизм, уже отходит в прошлое. Однако с одной догматической тенденцией мы еще не справились в достаточной мере, а именно: с *ограниченным пониманием содержания* и с *безразличием к форме*. Тот, кто требует социалистического содержания в отрыве от художественной формы, кто предъявляет к форме, в лучшем случае, лишь требования «общепонятности» или «взыскательности», «ремесленного знания» и т. п., низводит тем самым художественную форму до уровня *безразличной* к содержанию техники. Подобные тенденции в одинаковой мере могут привести как к суровому консерватизму догматизма, так и к широко улыбающемуся либерализму ревизионизма. «Пусть содержание будет социалистическим, и тогда средства являются безразличными». Средства, конечно, ни в том, ни в другом случае не могут рассматриваться как безразличные, ибо в искусстве содержание существует не само по себе, а выражается через определенные формы. Формула: «Строгость к содержанию плюс либерализм в форме» — является удобным самообманом, ибо она впускает через окно то, что выгнали через дверь. Пока марксистская эстетика говорит о борьбе за мир, об утверждении социализма и т. д., *независимо*, допустим, от мажора, от сонаты, от додекафонии, до тех пор представители художественного «ремесла» будут говорить о мажоре, о сонате, о додекафонии, *независимо* от борьбы за мир или от утверждения социализма (или, быть может, *одному и тому же* произведению дадут «программное» заглавие в случае отечественного конкурса и абстрактное название в случае показа его на каком-нибудь западном авангардистском фестивале).

Такая «эстетика» знает лишь общие слова, независимо от того, будут ли они общими словами принуждения или уступки. Упрощение проблем, так же как вопрос о том: «что нужно запретить» или даже «что следует опробировать» подходит скорее чиновникам Гоголя, а не марксистам. Существо проблемы состоит в ответе на вопрос: «Что мы признаем своим». А ответ на него может быть дан лишь путем дифференцированных исследований, учитывающих исторические перспективы и не выпускающих из виду взаимосвязь содержания и формы произведения искусства. Здесь нужны такие исследования, которые приведут к различению разновидностей реализма, так же как и к определению своего отношения к различным течениям модернизма и их соотношения с реализмом.