

В. Толстых

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И СОФИЗМЫ БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКИ

В 1956 году во влиятельном американском журнале «The Journal of Aesthetics and Art Criticism (№ 4)»¹ была напечатана статья З. Фолеевского «Крах социалистического реализма». Пытаясь выяснить, что такое социалистический реализм, Фолеевский приходит к выводу, что это формула, требующая от художника изображения действительности не такой, какова она есть, а такой, какой ей следовало бы быть. А из этого делается вывод о том, что социалистический реализм сыграл прямо-таки роковую роль в развитии советского искусства и литературы, которые после 1934 года якобы отказались от изображения правды жизни и превратились в средство восхваления. Откровение это тем более обескураживающе и несостоятельно, что в статье нет даже и намека на серьезный анализ конкретных художественных явлений.

В 1963 году на страницах того же журнала появилась статья известного американского эстетика М. Ризера «Русская эстетика в наши дни и ее исторические предпосылки». Рассматривая состояние эстетической мысли последнего времени в СССР, Ризер, естественно, не может обойти и проблему социалистического реализма. В отличие от Фолеевского он стремится выяснить исторические и философские истоки теории и практики советского искусства. В связи с этим в статье дается изложение эстетических взглядов Н. Г. Чернышевского, отдельных положений ленинской теории отражения, делаются ссылки на ра-

¹ В статье использованы переводы статей из журналов «Monthly Review», «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» и «Thought», выполненные В. Н. Ермолаевой.

боты ряда советских эстетиков (А. Бурова, Н. Дмитриевой, В. Ванслова, В. Днепровы, В. Разумного, Ю. Борева, Л. Столовича). И хотя это изложение, при всем стремлении Ризера к объективности, во многих случаях нельзя признать точным, подкупает желание автора разобраться в существе затрагиваемых проблем. Прямолинейные наскоки на социалистический реализм, наподобие предпринятых Фолеевским, сегодня мало кого убедят. Между 1956 и 1963 годами произошли события, которые заставили зарубежных противников социалистического реализма подходить к оценке советской действительности более осторожно и гибко. Ризер отмечает, что понятие социалистического реализма постоянно находится в движении и нельзя походя проанализировать структуру социалистического реализма в СССР, имеющего выдающихся исторических предшественников и являющегося результатом длительной идеологической борьбы; нельзя также забывать и о роли социалистического реализма в истории социалистического движения вне Советского Союза. Подобные признания встречаются не часто.

И тем не менее в конечном счете «объективность» Ризера мало чем отличается от откровенного субъективизма Фолеевского. Ризер склонен считать социалистический реализм «политическим лозунгом». Называя метод советского искусства то «лозунгом», то «эстетикой», то «поэтикой», он солидаризируется с теми, кто считает социалистический реализм нормативным, видит в нем только средство пропаганды политических идей. По сути дела, весь экскурс в эстетику реализма понадобился Ризеру для того, чтобы прийти к выводу, который вполне устроит и Фолеевского: «В чисто описательном плане можно утверждать, что марксистско-ленинская эстетика является эстетикой содержания в противоположность западной эстетике, которая по преимуществу является эстетикой формы... Это не эстетика пролетариата, а эстетика буржуазии XIX века, поскольку ее образцами являются реалистические романы, а также реалистическая драма и доимпрессионистская реалистическая живопись. Эта эстетика становится «социалистической» просто посредством примешивания «партийного духа» и «народного» характера: но тогда она легко может стать средством внушения идей и даже политической пропаганды»¹.

Сравнение выводов этих статей показывает некоторую эволюцию в подходе буржуазных эстетиков к социалистическому

¹ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1963, vol. XXII, N 1, p. 53.

реализму. Однако она касается, как правило, частных, оставляя без изменений суть концепции. Настойчивость, с которой некоторые авторы на Западе повторяют превратившиеся в штампы положения и выводы, уже показывает, что дело здесь не в субъективных заблуждениях или неосведомленности, хотя это и бросается в глаза. За эстетическими расхождениями нетрудно увидеть расхождения общемировоззренческого и политического характера. Не случайно, что спор о социалистическом реализме то и дело выходит за рамки собственно искусства и эстетики. Он отражает существенные стороны современной идеологической борьбы.

В последние годы зарубежный читатель и зритель познакомился со многими произведениями нашего искусства и смог убедиться в том, как далеки от реальной правды суждения западных «ниспровергателей» социалистической культуры. С этим приходится считаться. Вот почему наряду с открытой защитой своих эстетических концепций буржуазные идеологи все чаще обращаются к «уводящим маневрам» и «ложным целям». Софистика стала излюбленным методологическим принципом буржуазных эстетиков и критиков. И дело не в личных качествах критиков и теоретиков, весьма искусных и изобретательных в том, что касается субъективной гибкости понятий, а в кризисе методологии буржуазной эстетики. Особая приверженность к софистике буржуазных ученых объясняется их давними неладными с материализмом и диалектикой. Софистика оказывается наиболее удобным средством, так как ее доводы не содержат «всего объема вещи», не «исчерпывают» ее. Выхватывая отдельные стороны и грани такого сложного явления, как социалистический реализм, современные софисты подменяют сущее видимостью, живое представляют застывшим, мертвым.

Мы рассмотрим лишь некоторые наиболее распространенные и типичные эстетические софизмы, взятые преимущественно из работ последних лет.

Софизм «декретирования». Буржуазные теоретики особенно настойчиво повторяют, что социалистический реализм «декретирован сверху», что он вовсе и не является творческим методом, а представляет собой сумму рецептов, «запретов», спущенных «партийной пропагандой» в дни работы Первого всесоюзного съезда советских писателей. По мере того как художники становятся на позиции социалистического реализма, искусство приходит в упадок, а сам талант художников тускнеет. Любая попытка защитить социалистический реализм третируется его критиками как дань «традиционализму», догматическому спосо-

бу мышления. Метод доказательств в данном случае чрезвычайно обнаженный: сначала берется «необоснованная предпосылка», а затем на этот шаткий фундамент нанизываются выводы — один «крепче» другого.

Так, японский критик-искусствовед Син Сэки в статье, опубликованной в газете «Майнити симбун» от 15 марта 1963 года, пишет: «Теория социалистического реализма была придумана Ждановым, в эпоху Сталина, и уже получила оценку — как эстетическая теория она признана (!) весьма слабой». Макс Ризер утверждает, что социалистический реализм приобрел «общее признание как советская государственная эстетическая теория в 30-х годах, главным образом под влиянием политического деятеля Жданова, который в Советской России присвоил себе роль своего рода оракула в эстетике и диктатора в области культуры»¹. Американский киновед Артур Найт в книге «Самое живое из искусств» утверждает, что советских кинематографистов «призвали» (!) на путь социалистического реализма, что означало создание примитивных, прямолинейных, натуралистических произведений — непосредственных рупоров политики партии.

Игнорируя или искажая действительную историю возникновения социалистического реализма, наши оппоненты на первый план выдвигают «злую волю» отдельных людей. Социалистический реализм якобы «навязан» действительности, а не вытекает из нее, не является ее художественным аналогом.

Известно, что под художественным методом обычно понимаются принципы отражения, творческой переработки и художественного воплощения действительности в образах искусства. В силу этого действительности как объекту отображения принадлежит приоритет в рождении метода. Он зависит от постоянно изменяющейся жизни, характера общественных отношений эпохи и в этом смысле всегда социально и исторически обусловлен. Нет метода «вообще». Об этом убедительно свидетельствует вся история мирового искусства. Реализм Шекспира, вызванный к жизни эпохой Возрождения, не мог быть простым повторением искусства Эсхила или Софокла, пушкинский «Борис Годунов», следовавший Шекспиру в его «вольном и широком» изображении жизни, был началом совершенно нового этапа в развитии реализма. М. Горький дружил с Л. Н. Толстым и А. П. Чеховым, восторгался силой и мощью их художе-

¹ См. «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1963, vol. XXXII, N 1, p. 47.

ственного таланта, но его собственное творчество находилось под влиянием иных пластов русской действительности. Они не только по-разному видели, но и видели разное.

Современные софисты, понимая, что их домыслы несостоятельны в столкновении с фактами, преднамеренно обходят молчанием изменения объективных условий развития искусства в период подготовки и свершения социалистической революции.

Социалистический реализм возник под воздействием определенной исторической действительности и определенной идеологии, которые трансформировали и обогатили реалистический метод новым содержанием. Коренные изменения в социально-экономической структуре, психике, морали, философии советского общества привели к решительному пересмотру всего арсенала искусства, существенно обновив его тематику и проблематику. Шел и идет процесс переосмысления многих понятий и тем, в том числе и тех, которые считались чуть ли не «вечными» двигателями сюжетов и характеров. Недаром А. Довженко отметил как-то, что от Чехова до наших дней в драматургии, например, произошло не меньше событий и изменений, чем от Софокла до Чехова. А «количество и качество приобретенного настолько отделило нас от прошлой драматургии, что до сих пор и, очевидно, надолго придется многим и многим из нас как-то осмысливать это различие в создании нового искусства, искусства нашей коммунистической эпохи...»¹.

Новый метод был для советских художников не «директивным императивом», не «преднамеренной тенденциозностью», а вполне свободным и осозанным исканием и разведкой новой, социалистической действительности. Расширение круга тем, появление на исторической арене нового героя и принципиально иной проблематики вызвали качественное обновление и дальнейшее развитие средств классического реализма. Теория лишь зафиксировала то, что было рождено практикой искусства.

Возникновение социалистического реализма — это процесс, живая история движения и самодвижения нового искусства. Без учета его диалектики он выглядел бы чудом, вызванным какими-то таинственными силами. Жизненная сила социалистического реализма доказана практически. Ведь это прежде всего живое творчество многих известных всему миру художников, нашедших путь к сердцу и сознанию миллионов людей. Странным выглядит перед лицом непреложных фактов, например, следующее высказывание мексиканской газеты «Gallo illust-

¹ Личный архив А. Довженко.

gado» от 18 июня 1963 года: «Беда в том, что это эстетическое течение (социалистический реализм.— В. Т.) на протяжении нескольких десятилетий показало свою органическую неспособность справиться со своими задачами и, более того, дать социализму великое искусство, которое требует и должна иметь эта система». Автор цитированной статьи, нисколько не смущаясь, прямо заявляет, что социалистическое искусство «плетется в хвосте человечества».

Еще более «радикальное» высказывание принадлежит художнику и писателю Роберту Джойсу. В статье «Будущее западывает» он заявляет без обиняков: «Если не считать короткого мерцания в СССР 20-х годов, социалистическое искусство и могучая специфическая социалистическая культура еще не появлялись»¹.

Существуют также и образчики более «тонкой» работы, как, например, довольно настойчивые попытки абсолютизировать факт «русского» происхождения социалистического реализма². Мы сошлемся здесь лишь на выступление итальянского теоретика и критика Джаматтео «Кино и общество. Действительность и утопия» на римской встрече советских и итальянских кинематографистов. Полемизируя с известным определением социалистического реализма В. Пудовкина, данном в его докладе на конгрессе в Перудже (1949), Джаматтео не соглашается с ним на том основании, что оно якобы претендует на «общий характер». Он говорит: «Более точным и заслуживающим большего внимания со стороны Пудовкина было бы следующее определение: искусство такого типа не могло возникнуть нигде, как в Советском Союзе, и причем именно в тех, особых условиях. Но Пудовкин не останавливается на этом, ибо в этом случае ему пришлось бы заняться целым рядом реальных проблем и его формула утратила бы тот свой общий характер, которым он дорожит».

Однако упрек бьет мимо цели, так как Пудовкин вовсе не отрицал конкретно-исторической обусловленности появления социалистического реализма, заявляя без обиняков, что «подобное направление в искусстве могло возникнуть лишь в условиях, созданных Октябрьской социалистической революцией...». Он лишь подчеркнул всемирно-историческое значение нового метода.

¹ «Monthly Review», 1964, vol. 15, N 11, p. 607.

² Нечто подобное уже пытались совершить с Ленинизмом, интерпретируя его как «восточный марксизм», в отличие от «западного марксизма» Маркса и Энгельса; характерны также многочисленные попытки истолковать Великую Октябрьскую революцию как чисто «русский эксперимент» и т. п.

искусства и решительно отверг стремление выдать его «за одно из множества художественных течений», которые рождаются и умирают вместе с их основателями и незначительной группой их последователей.

Необходимо отметить, что «общее», или интернациональное, значение метода социалистического реализма отстаивают не только советские художники и эстетики, но и многие выдающиеся деятели зарубежного искусства: И. Бехер, Б. Брехт, П. Неруда и другие. Выступая на Втором съезде советских писателей, Луи Арагон говорил: «Я же всегда утверждал, что социалистический реализм возможен и в капиталистической стране, если только художник, писатель, восприняв идеологию восходящего рабочего класса, умеет, видя перспективу социализма, создавать реалистическое искусство, основанное на историческом научном познании своего собственного народа, своей нации»¹.

Вывод Пудовкина о «неисчерпаемости» социалистического реализма, отнюдь не понимаемой им в абсолютном смысле слова, точен и оправдан в силу той общественной судьбы и роли, которую призвано сыграть социалистическое искусство в развитии мировой художественной культуры.

Софизм «декретирования» используется как удобный трамплин также и для атаки на ленинский принцип партийности искусства. Партийность считают «первородным грехом» социалистического реализма. В статье американского писателя Марка Шлейфера «Искусство и социалистический реализм», опубликованной в 1963 году, ставится под сомнение «свобода» советских художников. Статья начинается с недвусмысленного обобщения: «Социалистический реализм не является эстетической теорией. Это этическое отношение к природе искусства и обязанностям художника»². Это «этическое отношение» лишает искусство «автономии», а художника — «свободы». Автономия искусства мыслится Шлейфером прежде всего как «независимость» от связи с политикой, идеологией. Шлейфера, как, впрочем, и подавляющее большинство его единомышленников, не устраивает то, что советский художник занимает определенную и четкую идеологическую позицию, вместо того чтобы «довериться художественной интерпретации своих чувств». Игнорируя эстетическое содержание принципа партийности искусства, который вовсе не сводится марксистской эстетикой к чисто социологическим требованиям, Шлейфер презрительно именует социалистический

¹ «Второй Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет, М., «Советский писатель», 1966, стр. 493.

² «Monthly Review», 1963, vol. 15, № 7, p. 372.

реализм «идеалистическим реализмом», использующим художественные формы лишь для иллюстрации политических истин¹.

Статья Шлейфера получила ряд откликов на страницах того же журнала, в частности, были опубликованы статьи Н. Уэлча и Д. Дайэмонта. Уэлч считает статью Шлейфера самонадеянным, заведомо неправильным суждением о социалистическом реализме. Весь корень в том, замечает он, что Шлейфер игнорирует материальную и социальную основу возникновения искусства и его сущность, а его борьба за «свободное» искусство весьма напоминает борьбу Джонсона за «свободную» Кубу или Вьетнам².

Что же касается связи искусства с политикой и идеологией, то Шлейфер намеренно искажает и запутывает ее. Связь искусства с политикой и идеологией своего общества очевидна. Вопрос в том, какая это идеология и политика. Здесь суть проблемы, которую так старательно обходит Шлейфер. Дайэмонт резонно замечает: «Попытки оказать идеологическое влияние на искусство не новы и не обязательно ведут к появлению плохого искусства»³. Шлейфер игнорирует практику, а ведь она неопровержимо доказывает, что существующая между искусством и политикой грань — особенно в наши дни — порой едва различима.

Автономия искусства относительна. Статья Шлейфера — доказательство этому. Ибо, протестуя против подчинения художника социалистического реализма «коллективной дисциплине», он пытается в то же время навязать искусству индивидуалистическую идеологию современного буржуазного общества. Дайэмонт очень точно схватил идейный смысл рассуждений Шлейфера, отметив, что это просто «попытка применить буржуазную идеологию к искусству в социалистическом обществе»⁴. «Бунт» Шлейфера против «общественного контроля», в котором он видит ограничение индивидуальной свободы художника и не видит того, что благодаря этому контролю искусство может стать активным участником строительства нового общества, индивидуалистическое толкование вопроса о свободе и ответственности художника и есть типичная либерально-буржуазная точка зрения на искусство. Художник, подотчетный лишь своему «художественному видению», обречен на роль «профессионального аутсайдера».

¹ «Monthly Review», 1963, vol. 15, № 7, p. 375.

² «Monthly Review», 1964, vol. 15, № 11, p. 599.

³ Там же, стр. 593.

⁴ Там же, стр. 594.

«Радикализм» призывов Шлейфера к «автономии» искусства, по сути дела, оборачивается нежеланием четко определить свою политическую и идеологическую позицию в мире, наполненном до краев социальными антагонизмами. Впрочем, «автономия» самого Шлейфера оказывается в конечном счете иллюзорной. Мы согласны с Уэлчем, подчеркивающим, что реальная беда Шлейфера заключается в том, что он не замечает «как его отчужденная эстетика служит господствующему классу»¹.

Софизм «долженствования». Появление «формулы» социалистического реализма наши противники от эстетики рассматривают как начало конца лучших страниц истории советского искусства. 1934 год считается водоразделом, отделившим расцвет советского искусства от его постепенного, но неуклонного скольжения вниз по пути лакировки, фальсификации правды. Социалистический реализм и художественная правда объявляются несовместимыми антиподами. Основной аргумент — ссылка на «период сталинизма», будто бы задавивший все жизнеспособные элементы и накопленные ценности в искусстве первых революционных лет.

Для того чтобы такого рода версия выглядела правдоподобно, Шлейфер в той же статье подчеркивает, что «пока Ленин был жив, Советский Союз признавал, уважал и защищал автономию искусств»². Отказав в 1934 году искусству в «автономии», социалистический реализм якобы подчинил его политике, провозгласив «политическую полезность» основным критерием художественного творчества.

Степень категоричности аналогичных выводов у разных авторов различна, но смысл их один. В частности, считая периодом расцвета советского кино только 20-е годы и начало 30-х годов, Найт прямо утверждает, что после 1934 года кино в СССР все больше становится искусством по указке, которому диктуются темы, отвечающие целям национальной политики. Различные манеры художественного изложения приспособляются к восприятию широкой публики. Отождествляя социалистический реализм с натурализмом, Найт все последующие периоды развития советского кино считает отражением «зигзагов партийной линии», в результате чего энтузиазм и выдумка, которые были в 20-е годы, исчезли.

Джаматтео избрал более осторожную форму интерпретации той же мысли. Он говорил о «восторженно-ходульных историче-

¹ «Monthly Review», 1964, vol. 15, № 11, p. 603.

² «Monthly Review», 1963, vol. 15, № 7, p. 372.

ских фильмах, подчиненных политическому лозунгу сегодняшнего дня», а типичным образцом «культового» кинематографа называет «Клятву», «Падение Берлина» М. Чиаурели и... «Мичурин» А. Довженко. Как и Найт, он объясняет преимущественный интерес к историко-революционным темам невозможностью в тот период создать художественный фильм на современном материале. Правда, при этом выделяются «Александр Невский», «Иван Грозный» Эйзенштейна и «Возвращение Василия Бортникова» Пудовкина. Но лишь затем, чтобы подчеркнуть несостоятельность и несамостоятельность всех остальных фильмов. История социалистического реализма в кино, говорит Джаматтео, его практических и теоретических заблуждений будет по неволе неполной и лишенной смысла, если в ней не будет зафиксирована позиция таких вольных или невольных «еретиков», какими были Эйзенштейн и Пудовкин. Для того чтобы «догматизм» всех других был очевиден, надо сделать «еретиками» тех, кого считают бесспорными авторитетами.

Наши оппоненты не любят касаться практики, а, вынужденные это делать, немедленно прибегают к жупелу «вопрекизма». И тогда оказывается, что лучшие произведения советского искусства, например «Тихий Дон» Шолохова или «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, созданы «вопреки» методу социалистического реализма. Они пытаются доказать — правда, тщетно, — что эпопея Шолохова «не согласуется с требованиями соцреализма», а фильм Эйзенштейна создан по какому-то «особому» методу, не похожему на то, что было *до* и *после* него. В то же время прямым следствием и выражением требований социалистического реализма они считают произведения посредственные («Клятву» и «Падение Берлина» М. Чиаурели, «Свет над землей» С. Бабаевского и т. п.).

Более того, самые откровенные из этих многочисленных критиков приписывают достижения советской литературы и искусства влиянию... современной буржуазной идеологии и искусства. Так, например, Дональд Джелли заявляет без обиняков: «Может быть, наиболее красноречивым, конкретным обвинительным актом социалистическому реализму были его собственные посредственные произведения. Обзор художественной продукции СССР за период жизни последнего поколения обнаружит, что наиболее значительные советские успехи можно отнести за счет одной из трех причин: отказ соглашаться с требованиями социалистического реализма (например, в произведениях Пастернака и Прокофьева); зависимость советских художников от западного художественного влияния (например, достижения ки-

ематографической школы Пудовкина—Арихейма—Эйзенштейна ли некоторые из более новых явлений в советской живописи и архитектуре); или официальные уступки, сделанные советским правительством буржуазным, националистическим склонностям народа России. Если бы не эти «буржуазные», «уклонистские» деяния, история советского искусства под коммунистическим эгидомом была бы в числе самых бесплодных эпох в богатой истории русского художественного развития»¹.

Социалистический реализм представляется зоной пустыни, оазисы подлинного искусства не имеют к нему никакого отношения. Прием известный. В свое время Маркс в «Нищете философии» разоблачил и жестоко высмеял «метод» Прудона, подменявшего анализ реальных противоречий формальным разделением явления на «хорошую» и «дурную» стороны. Современные софисты превзошли Прудона: видя в социалистическом реализме только «дурные» стороны, они собственную неосведомленность (или злонамеренность) возводят в ранг методологического принципа. Как истые софисты, они обращаются к примерам, которые им «нравятся», которые «нужны» для подкрепления сходной ложной посылки. Как эклектики, они соединяют, ставят самые разнородные тенденции, имена, художественные явления, выдавая «сумму примеров» за «обзор художественной продукции». Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что за «невинными» отступлениями от диалектической логики подглядывает, так сказать, вожденная цель критиков социалистического реализма.

Сейчас ясно, что ими не случайно избран мишенью для обрела один из самых плодотворных и насыщенных крупными художественными завоеваниями периодов развития советского кино — 30-е годы. Именно в этот период появляются фильмы, ставшие — без преувеличения — историческую роль в морально-политическом воспитании советских людей, в утверждении революционных традиций. Именно в «Чапаеве», «Встречном», «Партизанах», «Комсомольске», «Мы из Кронштадта», трилогии о Максиме, «Депутате Балтики», «Члене правительства», «Ветеране гражданской войны» и многих других с особой силой выявилось героическое начало и исторический оптимизм нашего кино, его мобилизирующее воздействие и социалистический гуманизм. Нелепость обвинений буржуазных теоретиков настолько очевидна, что наиболее часто применяемым аргументом оказывается фигура умолчания. В самом деле, они не любят ссылаться на назван-

¹ «Thought», 1963, vol. XXXVIII, N 148, p. 55.

ные выше фильмы, их не найти в реестре «заблуждений» социалистического реализма. Хотя каждому и понятно, что о сущности метода следует судить по его лучшим образцам, а не по отступлениям.

Вместо анализа социальных причин бурного подъема и расцвета советского кино 30-х годов даются голые ссылки на влияние «культы личности», который, в истолковании наших оппонентов, не только затормозил, но и погубил советский кинематограф. Никто не отрицает, что атмосфера культы личности пагубно влияла на развитие искусства. Она сказалась не только в таких очевидных примерах, как «Клятва» или «Падение Берлина», но и в дани известной формуле обострения классово-борьбы по мере строительства социализма (например, в «Великом гражданине»), в преувеличении роли личности и принижении роли народа в историческом развитии (особенно в фильмах-биографиях).

Однако решающей и определяющей линией развития советского кино в период 30-х годов, как и в годы войны, была верность принципам социалистического реализма, правде, коммунистической идейности.

Развитие советской кинематографии после XX съезда партии показало органическую преемственность революционных традиций. Поэтому нападки на генеральную линию нашего кино после 1934 года следует рассматривать шире: как отрицание основ советского киноискусства.

В 1934 году на Первом всесоюзном съезде советских писателей впервые было сформулировано понятие «социалистический реализм». Поскольку буржуазные эстетики любят ссылаться на этот год как на роковую для нашего искусства дату, заметим, что «юридическое оформление» творческого метода социалистического искусства было отмечено появлением таких блестящих произведений, как «Поднятая целина» Шолохова и «Чапаев» братьев Васильевых, увидевших свет именно в этом году. Оба эти события знаменовали собой отнюдь не конец, а начало новых великих и многочисленных побед советского искусства, в которых со всей силой выразилась его творческая сущность.

Противопоставляя и сталкивая как нечто враждебное «сущее» и «должное», наши оппоненты считают гегиз «как следовало бы» синонимом выражения правды искусства в понимании социалистического реализма. Еще в 1956 году Фолеевский писал: «Год за годом, десятилетие за десятилетием произведения искусства могут быть лишь «схематическим вариантом» всегда одной и той же темы. Может быть какое-то улучшение в

области языка и стиля, но писатели выучили свой урок о том, какова их роль в коммунистическом обществе и какого рода «неприкрашенную правду» они должны рисовать»¹. Социалистический реализм упрекают в «нормативности», считая «лакировку» действительности чуть ли не изначальной сущностью советского искусства.

Вот типичный образчик представлений наших критиков о советском искусстве: изображение жизни в произведениях «бывает обычно условным и надуманным, а поэтому нереалистическим. В живописи персонажи принимают театральную позу, которая в жизни выглядела бы педантичной и гротескной. Руки всегда простерты в выпрессенном порыве, как в напыщенном искусстве после эпохи Возрождения. Сцены зачастую носят характер мелодраматической высокопарности вагнеровских опер. А герои неизменно улыбаются ангельской улыбкой, которую в прошлом религиозные живописцы запечатлевали на лицах святых и блаженных»². Есть ли в нашем искусстве произведения подобного рода? Есть. И мы их сами критикуем. Но автора приведенного высказывания интересует не эта критика, а нечто совсем иное. Именно поэтому он так часто и настойчиво прибегает к словам «обычно», «всегда», «зачастую», «неизменно». Для него они и есть олицетворение социалистического реализма. Именно так и представляет дело автор статьи:

«Из... тенденции представить жизнь в лучшем свете, окрещенной в СССР «лакировочным искусством», возник «реализм», сделанный по заказу, в котором все прекрасно, бесконфликтно и невинно. Совершаемые ошибки ничтожны, а настоящие грехи — это только дело врагов. Вследствие такого отношения, поддерживаемого теоретиками и политиками, социалистический реализм превратился в большой пирог, сплошь покрытый кремом и украшенный розовыми лентами. И не только было возвеличено хорошее и подкрашено посредственное, но было скрыто, мол, чтобы «не дать врагу оружие», все плохое и недостойное»³.

Социалистический реализм оказывается чем-то вроде «правил хорошего тона» для художника. Софизм «долженствования» раскрывает политический и мировоззренческий смысл полемики буржуазной эстетики с социалистическим реализмом. Критика советского искусства и его творческого метода направлена своим

¹ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1956, vol. XIV, N 4, p. 487—488.

² См. «Gallo ilustrado», 1963, 18 июня.

³ См. там же.

острием против вызвавшей их действительности. Пафос и подтекст ее можно было бы передать так: не верьте советской литературе и искусству, в жизни все не так, как изображают социалистические реалисты.

Методология «необоснованных предпосылок» и здесь берется за основу доказательств. Судите сами. Сначала требование правдивого изображения жизни в ее революционном развитии истолковывается как абсолютное подчинение «реального» «идеальному», а затем сам идеал представляется в виде абстрактной нормативности, поглощающей и подавляющей все «реальное».

Не случайно, рассматривая «формулу» социалистического реализма, они, как правило, опускают такое существенное звено, как требование конкретно-исторического подхода к действительности. Не случайно потому, что оно сразу же разрушает искусственную логическую конструкцию.

Сложная диалектика связи эстетического идеала с жизненной правдой в статьях «ниспровергателей» поставлена с ног на голову и чрезвычайно упрощена. В требовании изображать действительность в ее революционном развитии они не видят ничего, кроме «приглашения» лакировать, идеализировать жизнь. Но, во-первых, идеал как таковой вовсе не является особенностью только социалистического реализма. Ни одна историческая форма искусства не обходилась без представлений о совершенстве жизни и совершенном человеке, облекая их в плоть и кровь художественных образов. «Оригинальность» социалистического реализма заключается в том, что его эстетический идеал, обладая конкретно-историческим содержанием, неразрывно связан с общественно-политическим идеалом — коммунизмом. И именно последнее обстоятельство явно не устраивает наших критиков, чего они, правда, и не скрывают. И, во-вторых, социалистический реализм ищет художественную правду в точках пересечения настоящего («реального») и будущего («идеального»), ибо идеалом эпохи является, как говорил А. И. Герцен, сама эпоха, очищенная от случайности, поэтическое созерцание настоящего. Пафос утверждения, третируемый буржуазными критиками как лакировка и приукрашивание, определяется в социалистическом реализме не «идеальным образцом», а развитием самой социалистической действительности. Оптимизм нашего искусства отражает исторический оптимизм советского общества. Наконец, именно пафос созидания первых пятилеток вызвал целый ряд произведений, в которых революционная романтика составляет существенную черту авторского отношения к изображаемой действительности. В это время в литературе появились «Как зака-

лялась сталь» Н. Островского, «День второй» И. Эренбурга, «Время, вперед!» В. Катаева, «Большой конвейер» Я. Ильина, «Гидроцентральный» М. Шагинян.

Особое место в критике социалистического реализма буржуазными эстетиками занимает проблема положительного героя советского искусства. И здесь софизм «долженствования» оказывается исходной позицией отрицателей, и опять искусство первых послереволюционных лет противопоставляется дальнейшей его истории. Все делится на «до» и «после» возникновения социалистического реализма. «До» — герои советской литературы и искусства были живыми, «ненормативными» людьми. «После» — они становятся декларативными, схематичными. При этом речь идет не об отдельных произведениях советского искусства, которые грешат схематизмом в изображении человека, а о всей художественной продукции социалистического реализма.

Выдавая частное за общее, перекалывая просчеты и недостатки отдельных авторов и произведений на сам творческий метод, наши критики опять-таки выходят за рамки собственно художественного творчества. В уже упоминавшейся статье Джойса можно прочесть такие обескураживающие откровения: «Социалистический Человек еще не появился (!). Такая новая человеческая разновидность должна столь же отличаться от Буржуазного Человека, сколь последний — от монаха»¹. Джойс ставит вопрос: не было ли все, что произошло в СССР за полвека, лишь простыми переменами, преувеличенными до великих революций? Его вопрос: «нужно ли нам в капиталистическом мире ждать, пока будущее появится в других местах?» — обнаруживает в нем сторонника многократно разоблаченной теории «мирного вращивания капитализма в социализм»².

Известно, что проблема положительного героя широко и много раз обсуждалась в советской эстетике и критике. В ходе дискуссий была отвергнута схоластическая теория «идеального героя», приводившая в художественной практике к созданию худосочных абстракций и схем, лишенных жизни. При этом подчеркивалась несовместимость ее с методом социалистического реализма, требующего от художника правды истории и правды характера. Социалистический реализм никогда не боялся показывать людей трудной судьбы и сложных характеров. После шолоховского Мелехова пришли Роцин («Хождение по мукам» А. Толстого), Иван Вихров («Русский лес» Л. Леонова), Андрей

¹ «Monthly Review», 1964, vol. XV, N 11, p. 607.

² Там же, стр. 610.

Соколов («Судьба человека» М. Шолохова), Алексей Астахов (фильм «Чистое небо» Г. Чухрая), Егор Трубников (фильм «Председатель» Ал. Салтыкова) и другие. Они прошли совсем не «ангельский» путь восхождения к правде. Им знакома вся сложная гамма человеческих чувств и переживаний — и радость, и гнев, и страдание, и сомнение, и счастье. Не видеть этого — значит, вольно или невольно, упускать существеннейшую сторону искусства социалистического реализма, в понимании которого героическое отнюдь не мыслится плоским и однолинейным. А именно таким его настойчиво пытаются представить за рубежом.

Странное дело, когда советский художник, проведя своего героя через страдания или трудности борьбы, показывает торжество, счастье одержанной победы, его начинают упрекать в наигранном оптимизме, дидактике. Но, мало того, нашим художником остаются недовольны даже тогда, когда он не спешит озарить лицо героя под занавес улыбкой и парой «торжествующих» слов. Так, например, случилось с Джаматтео, которого не устраивает финал фильма «Чистое небо». Комментируя сцену, где Астахов смотрит на лежащую на ладони Золотую звезду Героя Советского Союза, он пишет, что герой «не испытывает радости». В нем не видно «решимости вновь с воодушевлением взяться за работу и политическую борьбу. Он производит впечатление угасшего, буруеваемого сомнением человека. У его жены, когда она следит за его полетом (теперь он испытатель сверхзвуковых самолетов), тоже напряженное и озабоченное выражение лица». Оставляя в стороне явно произвольный характер впечатлений итальянского критика, отметим только, что Чухрая интересовал здесь не результат победы героя, а путь к ней, ее идейные и психологические истоки.

Через все испытания и страдания Астахов пронес нетронутую веру в идеалы своего общества. Вначале он пытался даже оправдать то, что не может быть оправдано: «Все правильно. В мире идет гигантская борьба. Что с того, что один невинный пострадал». Позже Астахов, как и многие советские люди, поймет, что теория «лес рубят — щепки летят» не имеет исторического оправдания. Чухрай не облегчает судьбы своего героя, ведет его жестоким жизненным путем к познанию исторической правды. В точном по психологическому выражению финале фильма он оставляет его несломленным, думающим, верящим в советское общество. Гуманизм этого фильма заключается не во внешней победе героя над обстоятельствами, а в раскрытии духовной стойкости, убежденности человека, которые не смогли поколе-

бать даже самые тяжелые испытания. Вот почему немногословный, заставляющий зрителя глубоко задуматься финал «Чистого неба» представляется нам исключительно точным по своей психологической и социальной правде.

Немного ближе к истине стоит в оценке фильма французский критик Франсуаза Жиру, которая писала в еженедельнике «Express»: «Когда смотришь «Чистое небо», начинаешь задавать себе вопрос, не являются ли советские люди последними романтиками нашей планеты, последними, во всяком случае, которые не боятся это показывать»¹. Как видим, изображение «трагической стороны» жизни не помешало разглядеть и почувствовать глубокий оптимизм фильма Чухрая.

Высоко оценивая фильм «Иваново детство» А. Тарковского, Жан-Поль Сартр делает весьма важное и знаменательное обобщение: «В конце концов лучшие произведения социалистического реализма тоже давали нам всегда, несмотря ни на что, героев со сложными характерами, возносили их заслуги, но заботились о том, чтобы подчеркнуть определенные слабости. И дело не в том, чтобы дозировать недостатки и достоинства героя, а в том, чтобы проанализировать суть его героизма. Причем не для того, чтобы его отвергнуть, а для того, чтобы понять»². Для Сартра, как видим, противоречия между героическим и психологическим, возвышенным и прозаичным, аллегория не исключает жизненной правды. А для тех, кто противопоставляет возвышенный идеал правде жизни, взаимосвязь этих начал есть попытка воссоединить несоединимое. Если Сартр идет от анализа художественной практики к собственным оценкам, то наши критики навязывают свои предвзятые представления о творческом методе социалистического реализма искусству.

Софизм «недооценки художественной формы».

Роб-Грийе, например, выразил эту претензию к социалистическому реализму следующим образом: «Они (советские художники и эстетики. — В. Т.) ведут речь об идее произведения, а затем, переходя к его форме, то есть к тому, как оно написано, говорят об этом, как о чем-то второстепенном, малозначительном, побочном... Во Франции и вообще на Западе, по крайней мере в кругу передовых критиков, принято считать, что ответственность писателя не в том, что он рассказывает, а в том, каким образом он об этом рассказывает»³. «Советские теорети-

¹ См. «Бюллетень СРК», 1963, № 5, стр. 45.

² Там же, стр. 48.

³ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 226.

ки, — пишет Дональд Желпи, — настаивали на содержательной ценности искусства только (!) потому, что они рассматривают художественные предметы как полезные орудия пропаганды и обучения»¹. А партийные деятели, имея в виду пропаганду, отдают предпочтение идеологическому содержанию и коммуникативной силе произведений искусства перед любым рассмотрением его формальной красоты. Любую попытку мыслить красоту вне классовой борьбы, по мнению Желпи, социалистический реализм считает «буржуазным и реакционным отклонением от партийной линии».

И Роб-Грийе и Желпи совершают здесь простейшую софистическую операцию: приоритет содержания, утверждаемый марксистско-ленинской эстетикой, они толкуют как полный отказ от формы. Об этом же свидетельствуют и высказывания участников дискуссии «Что такое современное кино?»: «Когда в искусстве рождается модернистское течение, то я расцениваю это как освобождение формы, почерка. Появляется новая манера литературного творчества, новая манера в живописи, в композиции (я имею в виду музыку), новая манера в режиссуре. Если молодой Виктор Гюго современен по отношению к Ламартину или к аббату Делилю, то это происходит прежде всего потому, что Гюго сломал александрийский ритм, что он отыскал или заново изобрел множество ритмов. Если Сезанн современен по сравнению с Энгром, то это потому, что он прямо пишет яблоко, не рисуя его предварительно... Если Сезанну хочется, чтобы яблоко было синим, то он его и пишет синим» (Рене Жильсон)². «Проблему современного кино можно рассматривать с точки зрения сюжета и с точки зрения стиля. Мне кажется, что с точки зрения сюжета она не слишком интересна потому, что каждый год приносит новые сюжеты, появляется больше смелости в разработке новых тем и т. д. Таким образом, следует принимать во внимание вопрос исключительно стиля или манеры» (Марсель Мартен)³. Наступил конец сюжетного кино, где «факты подчиняют законам драматургии. Тому же подчиняют и действия людей. Отказ от этих законов означает возвращение фактам и людям большей свободы» (Пьер Бийар)⁴ и т. д. и т. п.

¹ «Thought», 1963, vol. XXXVIII, N 148, p. 54—55.

² «Cinema 62», janvier, p. 35. Материалы из журналов «Cinema 62», «Esprit», «Sight and Sound» цитируются по переводам фонда Союза работников кинематографии.

³ Там же, стр. 35—36.

⁴ Там же, стр. 38.

Так участники дискуссии стройным хором хоронят «плоский реализм», который «предполагает, что мы слепы в жизни и прозреваем только перед экраном» (Мишель Мардор) ¹.

Когда буржуазным эстетикам не удается замолчать достижения социалистического искусства, они оценивают их с позиций формализма. К примеру, единодушие, с которым признается значение фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» представителями самых разных эстетических концепций и художественных направлений, поразительно. Но оно не может скрыть вполне очевидных различий и даже противоположности в объяснении причин и смысла открытий замечательного мастера. Не секрет, что буржуазная эстетика и киноведение стремятся свести сущность революционного новаторства Эйзенштейна, за редким исключением, к чисто формальным открытиям, к обновлению и обогащению кинематографического языка. Вот почему излюбленной темой у них оказываются монтажные и типажные «теории», использование принципа «золотого сечения», композиция и решение отдельных, ставших хрестоматийными сцен фильма, вроде эпизода с детской коляской на одесской лестнице. Они не любят «копаться» в причинах, побудивших Эйзенштейна к принципиальному пересмотру кинематографического языка. Их, разумеется, не может устроить, например, такое объяснение: «Наше кино оригинально отнюдь не только формой, приемом или методом. Форма, прием и метод — не более как результат основной особенности нашего кино. Наше кино — не умиротворяющее средство, а боевое действие. Наше кино прежде всего — оружие, когда дело идет о столкновении с враждебной идеологией, и прежде всего — орудие, когда оно призвано к основной своей деятельности — воздействовать и пересоздавать» ². Не может устроить, хотя и принадлежит самому Эйзенштейну.

В арсенале аргументов буржуазных эстетиков есть еще один «несокрушимый» прием — обвинение в «конформизме», то есть зависимости художника от Советского государства, которое «декретирует» не только темы и сюжеты фильмов, но и высказывания деятелей искусства.

Софизм «недооценки формы» при ближайшем рассмотрении оказывается лишь приемом, якобы доказывающим «традиционализм», «неоригинальность» социалистического реализма вообще.

¹ «Сinema 62», janvier, p. 130.

² С. Эйзенштейн, Избранные произведения в 6-ти томах, т. 1, М., «Искусство», 1964, стр. 86.

Не касаясь последнего обвинения по существу¹, мы обратим внимание читателя на эклектичность методологической позиции «ниспровергателей».

Чтобы защитить и обосновать «новаторство», «оригинальность» драматургии Ионеску или Беккета, школы «нового романа» или кинематографических изысков Годара и Трюффо, сторонники модернизма встают на путь решительного пересмотра классического наследия. «За здравие» модернистского искусства поется под аккомпанемент «за упокой» классики. Примечательно, что, относясь обычно непримиримо к самой идее связи искусства и политики, они при случае не прочь использовать эту идею — правда, в вульгарно-социологической упаковке — в целях самозащиты. Отождествляя социалистический реализм с искусством XIX века, наши критики пытаются сразу убить «двух зайцев»: во-первых, доказать «неоригинальность» социалистического реализма, и, во-вторых, свести последний к «буржуазной» форме искусства. Напомним, что экскурс в эстетику XIX века понадобился Ризеру для того, чтобы определить социалистический реализм как «эстетику буржуазии XIX века». При этом сопоставление доводится до крайностей, не смущающих их авторов. Роб-Грийе, например, считает органичной для социалистического реализма «буржуазную форму выражения». Делается это, прямо скажем, лихо, путем нескольких умозаключений. «Во Франции, — говорил он на ленинградской встрече европейских писателей, — не в среде буржуазной, а, напротив, в среде революционной критики, мы (!) привыкли считать, что форма романа XIX века, образцом которой для Франции в целом может служить творчество Бальзака, вполне отвечала приходу к власти буржуазии. Именно в эпоху, когда французская буржуазия одержала победу и навязала свои вкусы, казавшиеся незыблемыми, французский роман XIX века достиг своего апогея, и все серьезные историки литературы во Франции не могут не видеть тесной связи между бальзаковской формой романа и приходом буржуазии к власти...»².

Как видим, способ аргументации довольно банальный. Сначала между формой бальзаковского романа и приходом буржуазии к власти ставится прямая связь (у марксистов подобный подход издавна принято считать вульгаризаторским), а затем отказ от этой «традиционной формы» объявляется признаком

¹ Подробно об этом см. статью Яноша Мароти «Реализм: вообще и конкретно» в настоящем сборнике.

² «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 226.

«революционности» и антибуржуазности. Поскольку же социалистические реалисты «цепляются» за Бальзака, вообще за реалистические традиции прошлого, автор «Человеческой комедии» сразу же попадает в разряд «устаревшего» явления.

Игнорируя или не зная ленинскую теорию двух культур, Роб-Грийе относит все «старое» искусство к «буржуазному» и предлагает нам апологетику всего «нового», независимо от его социального смысла, направления. Судя по всему, ему чужда диалектическая логика, согласно которой рождение нового метода искусства обязательно проходит через стадию «снятия» старого. «Оригинальность» социалистического реализма, как ее понимает марксистско-ленинская эстетика, заключается отнюдь не в голем и зряшном зачеркивании реалистических традиций, а в их критическом усвоении, отборе лучших, рациональных сторон и черт.

В интервью, данном московскому корреспонденту Юнайтед Пресс Интернейшнл Г. Шапиро, А. Твардовский говорил: «Главное приобретение нашей сравнительно молодой литературы — это ее новое содержание, образы и типы, выявленные и почерпнутые в новой, социалистической действительности. Новое содержание вызвало и определило черты во многом иной, чем классическая, формы выражения — стилей, приемов и способов воплощения небывалого жизненного материала. В этом, между прочим, и заключается суть того явления в литературе и искусстве, которое мы называем социалистическим реализмом»¹. Говоря о своем отношении «к поискам в области формы», Твардовский подчеркнул, что его никогда не интересовали и не занимали поиски собственно формы как чего-то существующего отдельно от содержания. Подобные поиски, по его убеждению, просто бесплодны, ибо совершенство и гармония формы рождаются только в результате настоящих исканий художника — стремления понять, осмыслить и выразить большую правду жизни, своего времени.

Успех ряда художников и произведений последнего времени («Судьба человека» М. Шолохова, повести Ч. Айтматова, поэзия Э. Межелайтиса и А. Вознесенского, фильмы «Баллада о солдате» Г. Чухрая и «Иваново детство» А. Тарковского) подтверждает, что мерилом подлинного новаторства служит творческое отношение к действительности, смелое постижение ее реальных противоречий, умение заглянуть в завтрашний день, пойти дальше уже добытого и известного.

¹ «Правда», 1963, 12 мая.

С модернистской позиции, разумеется, трудно «заметить» и оценить новаторство социалистического реализма, поскольку сама эта позиция оказывается непреодолимым препятствием. И не мудрено, ведь в качестве «лакмусовой бумажки» определения новаторства предлагается эстетика Кафки, Джойса или Ионеску. На несостоятельность подобного подхода к оценке советского искусства указывает, в частности, У. Блейк в своей рецензии на книгу Г. Брейвермэна «Будущее России», опубликованную в 1963 году. Автор книги видит основное противоречие советской культуры в том, что страсть к культуре и чтению в СССР превосходит все до сих пор известное, а искусство, шире — культура, «не оригинальны» и в выражении и в содержании. Справедливо считая подобные суждения «банальными», Блейк замечает: «Подъем общества, каждая грань которого отличается от нашего, не может породить культуру, в которой новаторство будет параллельным нашему или сближающимся с нашим типом новаторства. Терпеливость предписывает нам воздержаться пока от суждений». И добавляет: «Советская культура может, в конце концов, оценить труд наших искушенных знатоков и экспериментаторов как блестящие игрушки общества, продвигающегося ощупью»¹.

Что же, с этим нельзя не согласиться.

Утверждение приоритета содержания искусства никогда не шло в эстетике социалистического реализма за счет отрицания роли формы, значение которой огромно, поскольку она есть «сила выразительности» содержания (Луначарский). Социалистический реализм не абсолютизирует содержание, а подчеркивает его определяющее значение в художественном познании действительности. Форма в искусстве рождается не самосильно, а как результат сознательного стремления художника по-новому увидеть и отобразить меняющуюся действительность.

Ниспровергателей социалистического реализма не смущает и то обстоятельство, что подлинными революционерами художественной формы стали такие художники, как Прокофьев, Шостакович и Хачатурян — в музыке, Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко — в кино, Станиславский, Вахтангов и Мейерхольд — в театре, Корин, Дейнека и Сарьян — в живописи. Любому непредубежденному человеку ясно, что стилевое разнообразие и многообразие искусства социалистического реализма есть прямое следствие того высокого внимания к проблеме формы, которое всегда было присуще нашей эстетике. Когда рапповцы, жонгли-

¹ «Monthly Review», 1964, vol. 15, N 11, p. 631.

руя словами, отождествляли философский и художественный методы, игнорировали специфику искусства и действительно недооценивали значение формы, основоположник социалистического реализма М. Горький решительно выступил против их вульгаризаторской теории и практики. Критикуя произведения живописи, созданные по рецептам рапповцев, он подчеркивал, что они отражают действительность «фотографически, ущемленно, мертво»¹.

Выступая против формализма и натурализма, социалистический реализм в то же время отстаивает право художника на условность, создание образов и ситуаций, невероятных с точек зрения «подножного», бытового правдоподобия. Важно, чтобы действительность была правильно понята и правдиво отображена, а формы изображения могут быть разными, и ни одной из них, как бы хороша она сама по себе ни была, не должны предоставляться монопольные права.

А. Фадеев писал: «...жизнь нашу и завтрашний день наш можно изображать и в форме, родственной классическим реалистическим романам, то есть на бытовой основе, и в форме, родственной «Фаусту» или «Демону», то есть в форме романтической или сказочной, или условной, в общем, в любой форме, позволяющей видеть правду»².

Советская эстетика отвергла ошибочную теорию «единого стиля» — поверхностную копию с модных зарубежных концепций, направленную как раз против стилевого и жанрового многообразия нашего искусства. Поборники этой теории исходили не из анализа самой жизни, социально-политической характеристики эпохи и структуры современного мира, а из особенности той или иной художественной манеры, стилистики: в литературе — Хемингуэя, Бёлля, Ремарка, в кино — Годара, Феллини или Антониони. Утверждая в качестве строго обязательных признаков современного стиля отдельные образные средства (лаконизм, экспрессия и т. п.), они как раз и явили пример того «декретирования» и «нормативности», которые приписываются буржуазной эстетикой методу социалистического реализма.

Но «широта» реализма не абсолютна и ничего общего не имеет с эстетикой «всеядности». В конечном счете все многообразие и богатство средств, способов реалистической типизации не «выдумывается» или «сочиняется» художником, а диктуется многообразием и богатством самой реальной действительности.

¹ М. Горький, О литературе, М., «Советский писатель», 1953, стр. 427.

² А. Фадеев, За тридцать лет, М., «Советский писатель», 1957, стр. 663.

Реализм тех или иных способов и средств художественной типизации проверяется их соответствием жизненной правде. Подчеркивая объективную природу и обусловленность формы искусства содержанием, социалистический реализм ограждает себя от субъективистского принципа — «все средства хороши».

Те, кто обвиняет социалистический реализм в «натурализме», «традиционализме», становятся в тупик перед такими явлениями, как «Песня о Буревестнике» М. Горького, фильмы А. Довженко, пьесы Бертольта Брехта, стихи Пабло Неруды и Назыма Хикмета, фильм А. Тарковского «Иваново детство». Как же — символика и... социалистический реализм? Но, как точно заметил на ленинградской встрече европейских писателей Рышард Матушевский, «богатство действительности, нас окружающей, бесконечно. Поэтому объективная неожиданность реализма практически неисчерпаема»¹. Реализм никогда не отказывался ни от одного из средств художественного изображения и выражения, если оно отражает правду жизни, в том числе и от символика.

Однако есть символика и символика. В модернистском искусстве к символическому прибегают для того, чтобы лишить образ конкретного жизненного содержания, «видимости». Образы превращаются в пустые, ничего не значащие и не означающие условные знаки (абстрактная живопись, «конкретная» музыка). Призвание искусства видят в том, чтобы «придать форму неуловимому» (Клод Мориак). Кинокритик Ричард Рауд дает следующее «обоснование» правомерности такого ухода от реальности: «Принцип, на котором зиждется эстетика романа XIX века, заключался в реалистической трактовке знакомых персонажей, которые вели себя логически... И многие по сей день считают, что вершины искусства достигаются тогда, когда то, что романист хочет сказать, находит выражение через железный сюжет, в котором действие и судьбы образов могут быть объяснены психологическими, экономическими и политическими причинами... За последние двадцать или тридцать лет, продолжает Рауд, рационализм подвергся суровому испытанию, мировые события подорвали веру многих людей в прогресс; экзистенциализм... утверждает иррациональность человека... Таким образом, миф, пожалуй, самая подходящая форма искусства в наше время. Она признает иррациональные элементы жизни: важность совпадения, случая, удачи... извечную возможность смерти и благодаря этому является более жизненной и более реальной, чем литература, которая имеет хождение под именем реализ-

¹ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 216.

ма»¹. Образцами подобного «аллегорического» искусства Рауд считает фильмы «В прошлом году в Мариенбаде» и «Хиросима, любовь моя», в которых символы используются как средство ухода от действительности в мир «подсознательного», «тайников» человеческих чувств и мыслей. Логическим следствием непонимания перспектив исторического развития, неприятия реального мира служит «космический пессимизм», понимание жизни как скверного или смешного анекдота.

Реализм подразумевает под символом образ исключительной рельефности и максимальной содержательности, вобравший в себя наиболее глубокие и значительные черты, закономерности действительности. Горький писал Чехову: «Говорят, например, что «Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу, что это очень верно говорят... Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — ваши делают это»².

Символика в таких произведениях советской кинематографии, как «Броненосец «Потемкин», «Земля», «Потомок Чингисхана», «Летят журавли» или «Иваново детство», исключительно содержательна, жизненна, действенна, эстетически полноценна. Она помогает зрителю осознать масштабность тех явлений, которые она преувеличивает художественно, раскрывает могучую силу и вдохновенную, поистине поэтическую красоту облика борющегося и побеждающего человека. Всем им свойственно стремление поднять зрителя от реальностей «до философских обобщений», чтобы зримо, выпукло выделить мотив героизма, революционной романтики нашей эпохи.

Таким образом, суть расхождений социалистического реализма с модернистской эстетикой заключается вовсе не в признании или непризнании значения формы, а в различном, в корне противоположном понимании социальной роли и назначения искусства. Собственно, это признал и Роб-Грийе в ранее приведенном толковании вопроса об ответственности художника. С той же трибуны, с которой выступал Роб-Грийе, немецкий поэт Пауль Винс говорил: «Когда речь идет о социалистическом реализме, я понимаю под этим вот что — говорить правду точно и страстно. Это не легко, но именно это мы и обязаны делать. Это требование, которое мы должны выполнить; вопрос, на кото-

¹ «Sight and Sound», 1962, spring, vol. 31, N 2, p. 87—88.

² «М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания», М., Гослитиздат, 1951, стр. 28.

рый мы должны ответить. Он всегда стоит перед нашей писательской совестью: что есть правда, что есть справедливость, что есть человечность?»¹ Всякие рассуждения о значимости художественной формы оказываются софистической пустышкой, если художник, как это сделал Роб-Грийе, уходит от этих «вечных» вопросов искусства.

Выступая на ленинградской встрече европейских писателей, итальянский критик Дж. Вигорелли говорил о достижениях советской литературы как о «достоянии всей мировой литературы». Он, в частности, подчеркнул, что «советская литература смогла сохранить чувства, а у нас на Западе, я знаю, всегда и не случайно боятся слова «чувство»... Они сумели сохранить и предохранить от разрушения нечто священное. Я имею в виду священное значение человека, священное с точки зрения этики, а не религии»². Вигорелли исходит в своей оценке исторического опыта социалистического искусства из содержания отстаиваемых им этических и эстетических ценностей, а современные софисты знай себе жонглируют «терминами», вкладывая в них произвольное содержание.

Софизм «примитивизма» обосновывается в двух, казалось бы, абсолютно взаимоисключающих аспектах. С одной стороны, социалистический реализм упрекают в ущемлении «свободы» зрителя, читателя, с другой — в уподоблении искусства вкусам народа, который-де консервативен и не может оценить оригинальность «нового» искусства.

Идея «свободы» зрителя, читателя, абсолютной недетерминированности их восприятия явлений искусства в последнее время настойчиво пропагандируется буржуазной эстетикой. В чем же смысл этой «свободы»? В статье Жана Карта «Гуманизм начинается с языка»³ утверждается, что «прирожденный реализм» кино, то есть его чувственная убедительность, основанная на психологическом процессе *соучастия* и *отождествления* зрителя с персонажем и событиями фильма, сегодня уже изжил, исчерпал себя. Аргументы: этот процесс имеет не интеллектуальный, а аффективный характер, в результате чего зритель лишается свободы суждения, перестает оценивать фильм со стороны, отдается на милость автора, а его (зрителя) неудовлетворенные стремления получают «фиктивное удовлетворение». В качестве примера такого кино Карта ссылается на советское кино периода

¹ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 224.

² Там же, стр. 221.

³ «Esprit», 1960, juin, p. 1113—1132.

«сталинизма» и, в частности, на творчество Эйзенштейна, который якобы принял концепцию гипнотизирующего искусства и сам стал создателем киноэстетики, полностью подчиняющей себе зрителя, лишаящей его свободы воли и свободы суждений.

Оставим на совести Карта точность его суждений и выводов о советском кино и эстетических взглядах Эйзенштейна и попробуем выяснить, что же предлагается взамен «природного реализма», обрекающего зрителя на пассивность. Оказывается, активность зрителя способно поднять и стимулировать так называемое «современное кино» с его стремлением к «бессюжетности», «безгеройности», «психологической дистанции». Подлинный смысл этой «свободы» раскрыла дискуссия «Что такое современное кино?». Так, известный советскому читателю французский кинокритик Марсель Мартен, говоря о «свободе зрителя и свободе зрелища» как важнейшем завоевании и тенденции «современного кино», поясняет: «Зритель присутствует на зрелище, но предлагаемое ему зрелище подается в его первоизданном виде, а не пережеванное, целиком перемонтированное... У вас есть ощущение того, что вы смотрите сырой материал, предлагаемый вашему вниманию целиком. Из этого материала зритель отбирает, сам строит эпизоды, внедряется в материал или остается вне его...»¹. Другой участник дискуссии, Пьер Бийар, ссылается на фильм «В прошлом году в Мариенбаде», предоставляющий зрителю «поразительную свободу». Правда, он делает при этом весьма любопытную оговорку: «Зрителю предоставляется возможность построить сюжет фильма так, как ему это нравится. Мне это показалось немного неправильным, потому что такая свобода в какой-то мере есть право на все, что угодно. Я хочу сказать, что она создает авторам облегченные условия...»² Бийар чувствует, что такого рода «свобода» лишает восприятие зрителя объективной основы, а «свобода» автора превращается в свободу оправдывать все, что угодно. Предоставляя «свободу» зрителю, современное кино лишает «свободы» самого автора, который, по выражению Карта, отдается со связанными руками на милость... зрителя. Конечной формулой модернистского кино оказывается сомнительное по своей ценности изречение: сколько зрителей — столько режиссеров.

Проблема взаимоотношения искусства и зрителя не только и не столько психологическая, сколько социальная. Поэтому требование «свободы зрителю» в своем практическом выраже-

¹ «Cinema 62», 1962, janvier, p. 36—37.

² Там же, стр. 132.

нии ведет к тому, что с художника снимается ответственность за результат воздействия его произведения на людей. По-видимому, Карта согласится, что гуманизм искусства начинается не со «свободы зрителя», а с того, что ему предлагается искусством, которое может нести людям и добро и зло, и истину и ложь. Прямо или косвенно, авторы формулы «свободы зрителя» признают, что она освобождает художника от гражданской ответственности за результаты воздействия его произведения. Пьер Бийар высказался на этот счет более чем определенно: «Общим для фильма этого жанра («современное кино». — В. Т.) является то, что их авторы не выносят нравственного суждения о своих персонажах и что они не пытаются навязать свое мнение зрителю». Таким образом, речь идет об отказе от права «судить», выносить «приговор» изображаемому — одного из коренных принципов реалистического искусства, требующего, чтобы за изображением зритель всегда чувствовал четкие гражданскую и эстетическую позиции художника.

Борьба за свободу зрителя не мешает, однако, буржуазным дельцам от искусства в изобилии создавать коммерческие подделки под «природный реализм» (достаточно назвать известные советскому зрителю «Рапсодию», «Римские каникулы», «Парижские тайны» и др.), которые, при всей их кажущейся безобидности, на самом деле являются средством пропаганды буржуазно-мещанского мировосприятия.

Марксистская эстетика всегда признавала автономность и самостоятельность зрителя, никогда не рассматривала его как воск, из которого можно лепить все, что угодно. Механизм восприятия искусства — двухсторонний процесс (сопереживание и соучастие), богатство и интенсивность которого во многом зависят и от «второго полюса» — зрителя. Но свобода зрителя относительна и, что важно подчеркнуть, ее реализация обуславливается многими факторами и прежде всего содержанием самого искусства. «Свобода» понимать и наслаждаться искусством станет пустым звуком, если по своему содержанию и форме оно далеко от массы зрителей, непонятно и чуждо им. Диалог самых «свободных» собеседников просто невозможен, когда они говорят на разных языках.

Реальные предпосылки для взаимопонимания и взаимообогащения искусства и зрителя создаются при условии, если их отношения строятся на основе общности целей и интересов художника и народа. Эти отношения историчны и зависят от степени близости художника к прогрессивным тенденциям и силам общества. Заслуга Эйзенштейна в том и состоит, что он

вместе со своими товарищами по искусству стремился разгадать секрет воздействия кино на общество. И совсем не для того, чтобы превратить его в «наркотизирующее средство», а с целью максимального приближения кино к запросам и нуждам миллионов людей. Демагогический же лозунг «свободы зрителя» отражает идеологию индивидуалистического «разобщения» людей, вполне отражая объективное положение капиталистического общества на его нынешней стадии развития. Социалистическое искусство видит свою миссию не только в решительном отказе от подобной тенденции, но — главное — в восстановлении единства общественной жизни.

Далее. Для буржуазных эстетиков прогресс искусства связан с «сужением» аудитории, а непременным признаком «прогрессивности» является «сложность», непонятность его широкому кругу читателей, зрителей. Они не могут примириться с тем, что советских художников «превратили в воспитателей народа». Само стремление деятелей литературы и искусства принять участие в подъеме культурного уровня народа, по его мнению, ставит их «в невозможное положение». Мысль Ленина об искусстве, близком и понятном народу, преподносится как заведомое ограничение деятельности художника границами «народных культурных вкусов»¹. Стремление быть понятным массам и любимым ими — это не проповедь «примитива», как склонны на Западе толковать ленинское требование к искусству, а выражение его гражданского назначения и того самого гуманизма, с которого, по мнению Карта, начинается искусство. Когда мы говорим, что настоящее искусство должно быть понятно народу, это значит, что художники должны уметь ясно говорить о самых сложных явлениях и проблемах жизни. Подлинно народный художник не встанет в позу «непонятной сложности», не будет кичиться, что его-де поймут через сто или двести лет. Он хочет быть понятным *сегодня*, своими *современниками*, миллионами зрителей и читателей. В социалистическом обществе «эстетический опыт» искусства становится достоянием всех, а не кучки избранных. Эту точку зрения на искусство разделяют не только сторонники социалистического реализма. Японский скульптор Син Хонго пишет: «Вопрос о том, как воспринимается искусство зрителями, многим ли оно понятно, всегда служит предметом споров. Короче говоря, речь идет о том, «для кого творится искусство». И в капиталистическом и в социалистическом обществе вопрос неизменно упирается в эту проблему. А раз

¹ «Thought», 1963, vol. XXXVIII, N 148, p. 51.

1
так, то произведения, в которых отражен только личный опыт, личное восприятие автора, чрезвычайно узки»¹. Примером такого искусства Хонго считает абстракционизм, создаваемый для «избранных», в то время как «в реалистическом искусстве, нравится вам это или нет, предпосылкой всегда является народность».

Сразу же после победы революции В. И. Ленин подчеркивал, что победивший народ достоин более высокого искусства, чем простое зрелище. Поэтому странно выглядит утверждение М. Шлейфера о том, что социалистический реализм якобы требует, «чтобы форма правильного произведения искусства была такой простой, чтобы его идея могла быть легко понята огромными массами людей». А «неправильным», уточняет Шлейфер, объявляется всякое произведение, которое оригинально или «трудно» по сравнению с традиционным стилем, узаконенным «догмами» социалистического реализма».

Еще более любопытное высказывание, принадлежащее мексиканскому журналисту Антонио Родригесу, опубликовано в «Gallo ilustrado» 18 июня 1963 года: «Мы не можем и не должны строить иллюзии. Сложное всегда труднодоступно. «Фауста» читать труднее, чем «Трех мушкетеров». И никто из разумных людей не осмелился бы потребовать, чтобы гений из Веймара написал свое мастерское произведение легким, ясным, увлекательным и привлекательным языком Александра Дюма. «Фаусту» дана форма, соответствующая его содержанию, и никакая другая. Из этой трудности есть три выхода: 1) запретить создание столь глубоких произведений, как поэма Гёте; 2) распространить культуру таким образом среди самих рабочих (а для этого и существует социализм), чтобы электрик с завода «Динамо» и кочегар с парохода, бороздящего Днепр, были подготовлены для того, чтобы понимать и наслаждаться столь возвышенным памятником культуры; 3) разрешить, чтобы все Гёте писали «Фаустов», а Александры Дюма — «Трех мушкетеров». Две последние формы более всего соответствуют социализму».

Приведем цитату, мы могли бы поставить точку, сказав, что абсолютно согласны с конечным выводом автора. Но суть в том, что сентенции Родригеса сверх ожидания направлены в наш адрес. Как видно из статьи, Родригес раздражен партийной критикой формалистических тенденций в советском искусстве и тех, кто, ссылаясь на «труднодоступность» искусства, считает наслаждение и понимание его привилегией немногих

¹ «Майнити симбун», 1963, 15 марта.

«избранных», некоей духовной «элиты». Для него, так же как и для Шлейфера, защищаемый партией принцип народности искусства равнозначен ориентации на примитив, легковесность. Подобный взгляд не имеет ничего общего с политикой партии в области искусства. Считая народ высшим «судьей» в оценке искусства, коммунисты вовсе не толкуют это как право каждого читателя или зрителя на «истину в окончательной инстанции». Никто не отрицает, что у нас есть еще немало зрителей и читателей с отсталым вкусом, не идущих в восприятии искусства дальше сюжета, удовлетворяющихся только его простейшими формами. Однако, чтобы верно судить о советском искусстве, необходимо учитывать принципиальную особенность нашего народа. При всем разнообразии вкусов, индивидуальностей, он отличается — в массе своей — высокой политической, гражданской зрелостью восприятия искусства.

Это результат всего исторически сложившегося уклада жизни и системы воспитания. Может быть, с чисто эстетской точки зрения, эта особенность покажется своего рода недугом, но она, как показывает практика, не мешает советским зрителям быть тонкими ценителями истинного искусства. В частности, нельзя игнорировать коренные изменения в культурном развитии советского общества за полувековую историю. Речь ведь идет о народе страны, где каждый четвертый учится, где миллионы людей принимают непосредственное участие в художественном творчестве, где каждому предоставлена реальная возможность познакомиться с памятниками художественной культуры человечества, где, наконец, борьба за эстетическую культуру поднята до уровня общенародного дела. Если бы А. Родригес действительно знал современного электрика с завода «Динамо» и кочегара с парохода, бороздящего Днепр, то он многое бы понял в смысле той идейной борьбы, которая шла и идет в советском искусстве.

Подлинное искусство должно идти не «рядом», а «немного» впереди зрителя — этим ленинским пониманием отношения искусства и народа руководствуются советские художники. Острые нашей критики всегда направлено не против «сложного» искусства, а против псевдосложного искусства, против не критического подхода некоторых советских художников к ультрамодным эстетическим теориям, широко распространенным в буржуазном искусстве. Разве романы Леонова, фильмы Довженко или стихи Маяковского так уж просты для восприятия? Не секрет, что многие зрители и сейчас у нас не чувствуют и не воспринимают поэтики Довженко. Однако никто в Советском

Союзе не делает из этого вывод, что «труднодоступный» Довженко не народен. Поэтому приверженцы софизма «примитивизма» бьют мимо цели.

Искусство должно идти к народу, а народ к искусству — таково ленинское понимание диалектики взаимоотношения искусства и народа, противостоящей абстрактному принципу «свободы» зрителя и читателя. Именно из этой диалектики и исходит метод социалистического реализма в своих требованиях к художнику.

Социалистический реализм «хоронили» не раз и не два — недостатка в его «ниспровергателях» никогда не ощущалось. Тем не менее сегодня заниматься этим стало гораздо труднее. Слишком значительны духовные ценности, которые социалистический реализм отстаивает и защищает. Знакомство с многочисленными явлениями художественной культуры нашей страны необычайно возвысило в глазах зарубежной общественности и авторитет творческих принципов советского искусства. Софистическая «критика» социалистического реализма, может быть, и способна еще дезориентировать какую-то часть зарубежных читателей, но на большее она не способна.