

„Берега“ буржуазного реализма

Ограниченность буржуазного реализма состоит в том, что действительность отражается им с точки зрения обособленного индивидуума. Эта черта сформировалась на базе частной собственности, разобщенного производства; ее истоки восходят к докапиталистическим эпохам (товарному производству древнего мира, мелкотоварному производству феодализма).

Картина мира в представлении разобщенного производителя, с одной стороны, богаче, с другой стороны, беднее, чем картина мира у человека примитивных общин. Богаче, ибо с развитием индивидуальности (характера) он завоевывает и для искусства до тех пор неизвестные царства; беднее, ибо *коллективные* аспекты человеческого бытия лишаются содержания, превращаются в пустую абстракцию. Так, уже в античности образуется различие, говоря словами Гегеля, «между крайностью личного сознания и абстрактной всеобщностью», которое позже, в развитом буржуазном обществе, превращается в знаменитую Марксову противоположность между *citoyen* и *bourgeois*.

Само выражение «частная жизнь», как («обыденный», «конкретный» и т. п.) носитель реальности, в противоположность необходимо абстрактному (риторическому, декларативному, тенденциозному) характеру «общественной жизни», получает смысл лишь в том обществе, где это разделение уже практически осу-

ществилось: где непосредственно уловимое сужено до повседневного личного мира разобщенного производителя и где коллективное превращено действием товарного производства в туманные «общечеловеческие» аспекты. Санчо Панса поднимающейся буржуазии, как порождение *действительности*, смог противопоставить свой частный мир (свой дом, свою любовь, свою еду, свое питье и т. д.) донкихотским воздушным замкам потому, что эта «приватизация» конкретного и это разделение всеобщего от конкретности уже совершились в самом обществе.

Все это стало определяющим и в художественном отражении действительности, осуществляемом с точки зрения буржуазии. Явления мира получают смысл в своих отношениях к «я», которое стоит в центре их, в *моноцентрической перспективе* живописи так же, как и в *моноцентрической системе звука, ритма и формы* в музыке. Занявшие место эпоса баллада, а потом буржуазный роман относятся к коллективу как к нейтральной среде, присутствующей в процессе борьбы индивидуума за свое благополучие¹. Буржуазный «театр-коробка», сменивший античную круговую сцену и сцену на улицах и площадях средневековья, стал копией интерьера буржуазного дома. Занявшая место коллективных форм музицирования *сольно-лирическая* форма песни получает такую же центральную роль, как *парный танец*, вытеснивший хоровод, или взятая более узко *лиричность* поэзии, со своими последствиями в содержании (проблематика «я») и в форме (строфичность, ямбизация, рифмы, мелодичность, вытеснившая более сложные метрические структуры, и т. п.).

Нужно учитывать, что некоторые категории эстетики, разработанные на основе марксизма, родились при исследовании буржуазного реализма. Таким образом, в силу своей соотнесенности с определенным конкретно-историческим явлением они не могут быть пригодны для всеобщей характеристики реализма. Именно механическая абсолютизация традиционных методов буржуазного реализма привела, на наш взгляд, некоторых теоретиков к конструированию ложного обобщающего вывода о противоположности между абстрактно понятым реализмом и модернизмом.

Общеизвестной особенностью буржуазного реализма является то, что общее он воплощает в единичном, в конкретном существующем. Это требование, отнесенное к реализму вообще, ис-

¹ Жан Ремо во французской народной балладе возвращается с войны. С какой войны? Это совершенно безразлично. Подлинная проблема начинается лишь за сферами войны. Не так, как, например, в «Песне о Роланде»!

ключило бы из сферы реализм не только драконов с семью головами из народных сказок, но и героев из народных баллад, рассекающих скалы, или толпу демонстрантов на картине Венту-релли; хотя нет сомнения в том, что обобщение, выходящее за пределы единичного, может быть настолько же или даже более реалистично, чем то, в котором к обобщению ведет лишь индивидуализация, которая ставит одновременно и ограничение.

Боязнь обобщения, выходящего за пределы единичного, собственно, коренится еще в антиномиях буржуазного общества, в котором только многозначной реальности противостоит риторически-«тенденциозная» однозначность.

Таким образом, величие и односторонность буржуазного реализма порождены художественным методом, который словно «обходит» людей в их налично существующем качестве, позволяя обобщение лишь до тех пор, пока это осуществимо внутри единичного, без раскрытия лежащих в его основе социальных закономерностей. Буржуазная комедия, например, поднимается выше грубых схем народной комедии как раз благодаря многостороннему подходу к единичному, но в то же время и уступает этим схемам, и не только в раскрытии так называемых «грубых» фактов действительности, но и в вынесении однозначного приговора. В буржуазной комедии нет отрицательных персонажей, которые не могли бы не быть в каком-либо отношении правы. Сганарель, который морально осуждает поступки Дон-Жуана, говорит так:

«Да могу сказать... Не знаю, что и сказать, — вы так оборачиваете дело, что кажется, будто вы правы, а между тем не подлежит сомнению, что вы не правы. Мне приходили в голову превосходные мысли, а от ваших речей они все перемешались»¹.

Все это соответствует данной действительности: Дон-Жуан, попирающий счастье многих людей, стремится к более полному счастью, выходя в то же время за узкие рамки буржуазной морали. С другой стороны, моральное негодование оскорбленных Дон-Жуаном тоже справедливо, хотя одновременно и комично. И так же справедлива, комична и одновременно печальна последняя жалоба Сганареля, когда, тотчас же после драматического водворения Дон-Жуана в ад, он начинает сетовать по поводу потери своего жалованья.

Буржуазный реализм в благоприятные периоды своего развития предстает как искусство, которое как будто бы в состоянии охватить во всей их сложности все факты и противоречия

¹ Жан-Багист Мольер, Комедии, М., «Искусство», 1954, стр. 201.

действительности. Однако на деле он ничего не охватывает по-настоящему глубоко и правдиво. Если бы сторонник буржуазного реализма проследил до конца хотя бы одно из приведенных противоречий, он должен был бы бросить в огонь ада не только Дон-Жуана, но и все окружающее его общество.

Буржуазный реализм основывает свое царство в той средней сфере «особенного», которая (вверх, в направлении обобщения, и вниз, в направлении «грубой», «натуралистической» действительности) одинаково четко устанавливает границы. Не случайно, что весь ход развития буржуазного реализма направляется к тому «среднему жанру», которому дал сознательное эстетическое выражение Дидро в своей теории драмы. Этому реализму сверху угрожает Сцилла риторизма, а снизу — Харибда натурализма. Опасность здесь состоит также и в том, что грубые факты, острые противоречия жизни разрушают целостность, гармонию буржуазной картины мира. Недаром нас вводит в искушение не только сияющая муза Ренессанса, но и «язвенная муза» сатиры, раскрывающая темные стороны индивидуализма, энергии и смелости Ренессанса. Очень показательны, что «даже Бен Джонсон, будучи драматургом, обладающим особой сатирической наклонностью, считал чистую сатиру чересчур ограниченной для того, чтобы можно было поместить в ней его видение мира. Так, после нескольких весьма плодотворных попыток Бен Джонсон укротил свою сатиру в полукомических схемах, в которых... вступлением природных законов в действие восстановилось единство общества»¹.

Если Генделю ради искусства нужно было жертвовать целостностью правды, то таким композиторам, как Гей и Пепуш — авторам «Трехгрошовой оперы», ради правды нужно было жертвовать целостностью искусства. Не случайно и то, что в истории опер повседневная реальность почти без исключения остается на уровне комической оперы, а «серьезная» опера для более широкого обобщения, для создания драматической напряженности вынуждена обратиться к историческим или мифологическим темам, подобно тому как буржуазная революционность обратилась к историческим костюмам, «чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»².

И все-таки великое искусство (уже внутри буржуазного реализма) звонко стучит в ворота, за которыми начинается царство

¹ А. В. Кернан, *The Cankered Mus; satire of the English Renaissance*, New Haven, 1959, p. 83—96, 246.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, т. 8, стр. 120.

более глубокой реальности и более смелого, более широкого обобщения. Недаром гётевский «Мефистофель», который средствами обличения и контраста показывает «другую сторону» буржуазной реальности, дает себя знать и в «Хромом бесе» Геварди и Лесажа, и в «Люцифере» Мадача. Тоска буржуазного искусства по исчезающему и вновь обретаемому коллективному переживанию чувствуется уже у Дидро, по мнению которого искусство требует «дикого и варварского». Она проявляется у Руссо мечтавшего о массовых празднествах под открытым небом, а позже — в сплетении представлений античности (или даже «эпохи варварства») и коллективного переживания у Бетховена, Вагнера или Ницше, служивших как бы исторической прелюдией к контрастам «идеального» и «уродливого» у Бартока. Примеры подобных выходов за рамки «среднего реализма» вверх и вниз дает нам и живопись не только у обычно упоминаемых в этом отношении Босха или Брейгеля, но уже у Леонардо или позже — в картинах Хоггарта и Гойи.