

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ
И ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ

Янош Мароти

РЕАЛИЗМ : ВООБЩЕ И КОНКРЕТНО¹

В одном из своих выступлений А. В. Луначарский констатировал, что с течением времени драма спускалась все ниже с той высоты, на которую она была поднята древнегреческой трагедией, и «постепенно превращалась в изображение реального быта. От изображения бога перешли к изображению божественного героя, потом создавали общечеловеческий образ, затем единичный частный тип чиновника, купца и т. д., а еще дальше стали изображать уже просто данное индивидуальное лицо, и зритель драмы стал интересоваться тем, что изображаемое лицо, пожалуй, похоже на Ивана Петровича.

Драма стала изображать «маленького человека» с его маленькими переживаниями — служебными и семейными. Такая линия падения значительности драмы была заметна в очень большой части драматического театра, и эту линию очень приветствовали, считая ее демократизацией театра. На самом же деле это было омещанение театра. Выросшее мещанство сделалось очень крупным слоем общества и стало требовать себе места в театральном искусстве. Оно обижалось на то, что театр изображает только богов, героев и царей, когда наступило всеобщее избирательное право и все стали равными. Мещанин желал иметь в лице театра зеркало, в котором он видел бы свои собственные переживания, свои повседневные чувства. По этому

¹ Данная статья знакомит советского читателя с некоторыми основными идеями недавно законченной книги автора — «Музыка и буржуа — музыка и пролетарий».

поводу Тэн в своей «Истории искусства» остроумно замечает, что разбогатевший буржуа заказал искусству портреты себя, своей жены и своего мопса. И вот мы видим, как театр устремился по этому пути строгого реализма и, чем более серым, заикающимся и спотыкающимся был мещанин, тем более требовали и от актера, чтобы он становился таким же серым, заикающимся и спотыкающимся. Когда же актер хотел дать больше пафоса, экстаза, то говорили, что это слишком театрально: театральное не допускалось в самом театре...

На самом деле в этом омещанении драмы не было никакой ее демократизации. Тут было только торжество принципа индивидуальности отдельного обывателя...»¹.

Эта «атака реализма» Луначарским сегодня, возможно, действует ошеломляюще, поскольку он считает процесс становления социалистического искусства антагонистичным реализму (конкретно-буржуазному реализму)². Однако в молодой советской эстетике эти мысли Луначарского не были каким-то исключением. Нельзя сказать также, что в них просто получили выражение вульгаризаторские тенденции, свойственные пролеткульту и РАППу; в первые послереволюционные годы эта позиция была характерна для многих представителей советского искусства. Они стремились вскрыть ограниченность буржуазного реализма с тем, чтобы, преодолев их, двигаться вперед, к новым просторам социалистического искусства. Вспомним ироническое замечание Маяковского о буржуазной сцене. Поэт называл ее «замочной скважиной», через которую можно увидеть «чужой жизни кусок»³. Горький, подчеркивая ограниченность буржуазного реализма, требовал соединения реализма и романтизма в новом синтезе — революционном романтизме, позднее упрощенно и извращенно трактовавшемся догматиками. Горький говорил молодым писателям: если вам мешают приемы реализма, ищите другие приемы, вырабатывайте их. Он критиковал за «добродушный юмор» Островского, осуждал героев Чехова, «сидящих на двух стульях». «Нужно сегодня, — утверждал он, — боевое, пламенеющее слово, чтобы очистило нашу душу от ржавчины мещанства». Главным противником рождающегося социалистического

¹ А. В. Луначарский, В мире музыки, М., «Советский композитор», 1958, стр. 49—50.

² Следует отметить, что в эстетике последующих десятилетий социалистическое искусство рассматривалось как продолжение, а порой чуть ли не как синоним последнего.

³ В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1956, стр. 248.

искусства был буржуазный «эгоцентризм». Коллективное переживание ожидало своего нового открытия вне буржуазного искусства, на иных эстетических путях. Поэтому в художественной традиции поддерживалось все то, что указывало в сторону уже существующего или ожидающего нового открытия коллективного переживания. Мастера театра, преодолевая каноны «сцены-коробки», вновь открывают античный круговой театр и сцену средневековых мистерий. Музыканты в первые же годы после революции выпускают в новом издании «Искусство и революцию» Вагнера; своими ближайшими предшественниками они провозглашают Бетховена и Мусоргского.

Эта «враждебность реализму» (реализму буржуазному) была исторически оправданной односторонностью молодого советского искусства. Его представители не замечали великих достижений буржуазного реализма, тех прогрессивных моментов, которые были заключены в «детронизации» богов, в выводе «простого человека» на сцену, в художественной эмансипации личности. Однако не менее односторонним было, на наш взгляд, и другое, позднее возникшее направление, низводившее социалистический реализм до степени простого повторения буржуазного реализма.

Возникновение этих двух, следующих одно за другим, направлений имеет вполне конкретные социальные причины. Они должны быть предметом историко-философских исследований. Однако весьма поучительно, что две фазы одного и того же общественного процесса могли выработать такие различные представления о центральной проблеме социалистического искусства — о реализме.

Это различие, конечно, не так уж велико, если вспомнить, что в упомянутые периоды термин «реализм» употреблялся в различных смыслах. Оба направления призыванием искусства считали отражение действительности. Но «противники» реализма трактовали его узко — как буржуазный реализм, приводивший к ограниченному отражению действительности. Защитники же расширяли содержание термина, понимая под ним отражение действительности вообще. Подобное расширение привело к стиранию исторически конкретных границ реализма, а на практике — к абсолютизации методов буржуазного искусства.

Естественно, что в международной марксистской литературе по вопросам искусства проблема реализма снова и снова поднимается как нерешенная. И опять реализм то расширяют до «лишения берегов», то сужают до такого стилевого направления, которое может быть очерчено несколькими именами и десятилетиями.

Более широкий и более узкий смысл понятия „реализм“

Расширение границ реализма до истоков искусства — недо-разумение, основанное на смешении действительно общей функции искусства отражать действительность с его несравненно менее общей функцией правдивого изображения исторически конкретной сущности действительности.

Любое искусство отражает жизнь, но из этого само собой не следует, что любое искусство дает ее реальный образ. Картина мира, возникшая, например, вместе с ранним христианством (включая сюда и соответствовавшую ему художественную картину мира), может быть выведена из тех материальных отношений, которые породили и поддерживали ее. Следовательно, эти отношения — косвенно — и отражаются в ней. Но в то же время искусство раннего средневековья отдаляется от действительности и, конечно же, от реалистического постижения ее закономерностей.

Сформулируем свою мысль проще: из данной социальной действительности совершенно точно может быть выведено данное искусство. Но обратного утверждать нельзя. Действительно, на основе восприятия искусства эпохи раннего феодализма, еще не могут быть определены экономические отношения, классовая дифференциация этого социального строя. Для искусства эпохи раннего средневековья характерно то, что в своих образах оно *отдалается* от действительности (то есть экономически и социально обусловленных свойств живших в ту эпоху людей, их типов поведения, взглядов на мир, их чаяний и т. д.).

Реализм же имеет намного больше общего с действительностью: она является не только стимулом, но и *непосредственным предметом* реалистического искусства.

Следовательно, реалистическая сущность искусства, мера его правдивости, зависит *от типа общественного сознания* данной эпохи, класса или прослойки. Чем активнее направлено само это сознание на объективное познание материальной действительности, тем более совпадает в искусстве отражение действительности с реальными образами, процессами, закономерностями действительности, то есть с отражением действительности, имеющим реалистический характер.

При такой трактовке проблемы нельзя утверждать, что реализм всегда знаменует собой прогресс. Правда, в конечном счете реалистические тенденции искусства совпадают с прогрессивным развитием человеческого сознания. Но для каждой кон-

кретной исторической эпохи такое соответствие можно установить далеко не всегда. Например, реализм разлагающейся античной культуры не в меньшей мере был регрессом, чем шагом вперед; христианский мистицизм, выступавший против реалистических тенденций рационалистического критицизма поздней античности, представлял собой исторически необходимый прогресс.

Следовательно, реализм является более узкой категорией, чем художественное отражение действительности. Существует еще более локальная категория (теперь уже внутри реализма) — буржуазный реализм. Это необходимо особо подчеркнуть потому, что до появления социалистического реализма самой главной, наиболее развитой формой реализма был как раз буржуазный реализм. Поэтому нам снова и снова угрожает все та же опасность; конкретные особенности буржуазного реализма могут показаться отдельным теоретикам общими особенностями реализма.

„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-

щество: 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 конкретно 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-Баптист 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 склонностью, 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 A. B. Kernan, *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» Геварда 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.

„Модернизм“ двойного рода

Поскольку для буржуазного реализма характерно не только то, что он является реализмом, но и то, что он — буржуазный постольку и оппозиция по отношению к нему, при некотором упрощении, может быть двойкой: или *буржуазно-антиреалистической*, или *реалистически-антибуржуазной*. Эта двойственность (которая, как правило, остается в тени у создателей концепции «реализм — модернизм») ясно различима даже в том «модернизме», который находится вне рамок социалистически-реалистических тенденций.

Одна линия модернизма отходит от буржуазного реализма в той мере, в какой «я», находящееся в гармонии с миром и способное со своей точки зрения рационалистически его упорядочить, превращается в «я», находящееся в дисгармонии с окружающим и воспринимающее жизнь в иррационалистически неупорядочиваемом виде. Хотя крикливая пропаганда буржуазной апологетики модернизма пытается представить это направление как единственное до конца современное, на самом деле именно оно более всего повинно в ограниченно-традиционном буржуазном представлении о мире. Поэтому глубоко справедливы слова Ганса Эйслера: «Шёнберг совершил революцию в музыке лишь для того, чтобы остаться консерватором».

Непосредственную связь между буржуазной традицией и буржуазным модернизмом создает не только эгоцентрическое рассмотрение мира. С утверждением господства буржуазии — общества товарного производства — постоянно возрождается и та версия эгоцентризма, в которой вместо *рационалистически* воспринимающего «я» выдвигается на первый план *иррационалистически* воспринимающее «я». Теперь мир уже не рассматривается как в эпоху прогрессивных буржуазных движений, как расширяющийся из «маленькой домашней обстановки» в «нечто большее», например «дома» в «родину». Напротив, мир превращается здесь в страшное, неведомое бушующее море, которое бросает кораблик замкнутого «маленького дома». С таким же успехом можно сослаться и на лирику, на излюбленный в ней образ скитающегося странника, которому издали светит окошко «домика старых родителей», видна дымящая труба или кивающая липа и т. п. Разве непонятно, что вся эта закрепленная в искусстве тема непосредственно примыкает к чувству «выброшенности» современного экзистенциализма. В этом пункте наиболее абстрактные и аристократические направления современного декаданса непосредственно соприкасаются с самыми тривиальными презираемыми ими формами буржуазного искусства. Так, например, родившаяся в 30-е годы и распространенная во всем мире танцевальная песня Коле Портьера «Днем и ночью» удивительно сжато и наглядно выражает то же самое твудединство *чужого бессмысленного страшного внешнего мира* и противостоящей ему последней опоры *частной интимности*, как изощренного выражения экзистенциалистской философии:

В роптании воющего движения,
В тишине моей укропной комнаты...

Форма песни, которая в период восхождения буржуазии расширяется до тональности больших музыкальных форм (соната, симфония и т. д.), в наше время доходит до пуантилизма. Золото, зажатое в руке Фауста, здесь уже превращается в песок. Музыка разламывается на пятна, на изолированные звуки, все связи между которыми теряют свой смысл. Идя по этому пути, Веберн «смог обнаружить», что после написания двенадцати звуков (то есть основного запаса звуков европейской музыки) ему больше нечего делать. (Представим себе, что писатель счел бы свою работу законченной, написав буквы алфавита в определенном порядке.) В так называемой «серийной технике» даже самые строгие правила творчества не раскрывают существующих связей между вещами, а выступают как суррогат вместо

заранее отброшенных действительных связей. Эти правила родились для того, говорит Шенберг, чтобы *рекомпенсировать* «некоторые унифицирующие и формообразующие преимущества гаммы и тональности».

Таким образом, делается понятным, что декадентское течение современного «модернизма» глубоко коренится в буржуазном бытии, являясь его конечным отрицательным выражением. «Самое современное» в этом смысле оказывается самым традиционным.

Однако мы часто упускаем из виду, что проблематика модернизма вовсе не тождественна проблематике декаданса: последний является лишь известной частью первого. Те тенденции, которые начиная со второй половины XIX века стучат в ворота традиций, с другой стороны, направлены как раз на высвобождение из рамок буржуазной ограниченности. Если последнее столетие поставило под сомнение все завоевания буржуазного искусства со времен Ренессанса, начиная со сцены-коробки, продолжая моноцентрической перспективой и кончая моноцентрической тональностью, то это могло означать не просто распад, но также и выражение тенденций, которые связаны с поисками новых возможностей за пределами системы искусства, основанного на буржуазном мирозерцании. А именно: более глубокий анализ буржуазной картины мира и ее критику; открытие таких сфер действительности, которые остались вне поля зрения буржуазного искусства; новые возможности взаимоотношения между искусством и публикой, между искусством и коллективным переживанием.

Эти новые стремления с полным правом могут быть подвергнуты критике, поскольку они лишь с разрушением общих законов могли раскрыть отдельные частности жизни. Отталкиваясь от буржуазного искусства, они абсолютизировали уродливое, гротескное или грубо-натуралистическое и зачастую вместо подлинной передачи коллективного переживания доходили лишь до стилизованных экспериментов неопримитивизма, неоклассицизма и т. д. Но все же эти тенденции опираются на традиции не менее органично, чем классическое буржуазное искусство. В противоположность «аполлоновской» линии классицизма эти тенденции своеобразно продолжают ту «мефистофелевскую» линию, которая в процессе развития буржуазного искусства родилась как следствие сомнения в истинности буржуазной картины мира. Именно эта тенденция давала знать о себе то как «язвенная муза» Ренессанса, то как страстный жест Дон-Кихота, указывающий дальше санчовских ветчинных костей, то как поиски

человеческого познания и человеческого счастья у Фауста и Дон-Жуана, далеко выходящие за рамки «обыденной жизни», то как тоска Руссо, то как эксперимент Шиллера в художественном изображении *судьбы масс в интересах масс*.

Следовательно, формула догматизма: «современное — декадентское» — столь же неверна, как формула его кажущейся противоположности, формула современной буржуазной апологетики модернизма: «декадентское — современное». В отличие от модернизма изоляции и разложения, признаваемого одинаково исключительным как неприемлющим и отрицающим догматиком, так и восторгающимся современным буржуазным апологетом, модернизм на самом деле представляет собой широкую шкалу самых разнообразных тенденций и явлений, простирающуюся от негативного полюса буржуазного декаданса до позитивного полюса социалистического реализма. Внутри этой шкалы отдельные тенденции в той мере отдаляются от негативного полюса в сторону позитивного, в какой они преодолевают момент изоляции и способны отражать более глубокие взаимосвязи действительности посредством анализа, критики или раскрытия положительных явлений. На основе этого критерия можно отделить друг от друга не только отдельные направления, но и внутри отдельных направлений или внутри каждого творчества одни тенденции от других. Так, например, Бартока можно ставить на этой основе выше додекафонистов, а среди последних Берга — выше Шёнберга и Веберна, а в творчестве Берга оперу «Воцек» — выше других его произведений.

Разумеется, в действительности различные тенденции не обнаруживаются в чистом виде даже в отдельных произведениях, а переплетаются друг с другом. Что же касается художественной техники, взятой в узком смысле, то поверхностный наблюдатель может найти сходство даже у принципиально противоположных направлений. Сравним, например, известную картину С. Дали «Всадник, мчащийся на помидоре» и сходную с ней по внешним признакам картину Вентурелли «Прощание», где одна из чилийских безлесных гор изображена в шляпе, с бородой и глазами, из которых текут слезы. При внимательном и непредвзятом рассмотрении нетрудно убедиться, что сходство картин ограничивается техникой исполнения. Дали, следуя катехизису сюрреалиста, хочет показать, что любая вещь может быть произвольно связана с любой другой вещью, поскольку между ними нет реальных связей. Это отрицание и открывает, с точки зрения сюрреализма, свободные просторы перед обособленным от мира самостоятельным «воображением». На первый взгляд толь-

ко произвольная связь вещей и явлений придала картине Вентурелли несравненную суггестивную силу. Путем особого ассоциирования художник схватывает объективные связи действительности, причем более глубоко, чем если бы он приближался к единичным, сенсуально-эмпирическим фактам. Образный строй «Прощания» воочию показывает, насколько чилийский пролетарий сросся со своей родной бесплодной суровой землей, которую он вынужден покидать для того, чтобы где-нибудь найти пропитание. Дали для того отказывается от считающихся необходимыми в буржуазном реализме связей между вещами, чтобы *вообще* отрицать существование связей; Вентурелли, напротив, затем, чтобы открыть зрителю глаза на *более глубокие* связи действительности. Дали ведет свое искусство к антиреализму, Вентурелли — к более полному реализму.

Нечто аналогичное видим мы и в музыке. Только поверхностный наблюдатель мог бы найти общее между отношением столь разных композиторов, как Шёнберг и Барток, к традиционному миру системы гаммы и ритмики. Рамки системы «мажор — минор» и здесь и там разрушены; обычный порядок ритма и здесь и там «перевернут» необычным чередованием различных ритмов. Однако у Шёнберга это приводит к *стиранию* тональных и ритмических связей, тогда как у Бартока, наоборот, — служит их *обогащению* и *заострению*. Молодой композитор, который в наши дни конкретно ставит проблему модернизма, должен, идя по стопам Шёнберга, отрицать Бартока, а идя по стопам Бартока — отрицать Шёнберга.

Распространение ложных мифов о модернизме сегодня усугубляется двумя обстоятельствами. С одной стороны, тем, что на буржуазном крыле модернизма полюс изоляции становится все более исключительным (монопольным). Это происходит в той мере, в какой сам авангардизм из оппозиции превращается в поощряемое государством искусство (с этой точки зрения Барток сегодня уже считается «компромиссным»). С другой стороны — тем, что подобное извращенное понятие модернизма восприняли и догматические интерпретаторы социалистического реализма. Тем не менее уже предприняты шаги, чтобы вместо ложной альтернативы: «буржуазный консерватизм — буржуазный модернизм» показать действительную альтернативу: «буржуазное искусство — социалистическое искусство». Только под этим углом зрения следует теперь *по содержанию, конкретно и дифференцированно* анализировать как проблему традиции, так и проблему модернизма.

Путь к социалистическому реализму „снизу“

Даже некоторые представители буржуазной науки признают, что новые тенденции искусства, поднявшиеся «снизу», часто становятся господствующими. Особенно это трудно отрицать при анализе развития европейского искусства, в котором начиная со средневековья и до XIX века определяющую роль играли тенденции восходящей, а потом господствующей буржуазии.

Однако, признавая закономерность и прогрессивность отдельных, отвечающих ее коренным интересам социальных явлений и тенденций, буржуазия отрицает их же, когда они перерастают рамки ее непосредственных интересов¹. В эпоху пролетарской революции схема развития искусства: «приходящее снизу становится господствующим» — осложняется тем, что при капитализме, по мере усиления общественного разделения труда, влияние буржуазной культуры выходит далеко за рамки породившего ее общества и втягивает в свою орбиту также и широкие области народной культуры. В этом заключается рациональное зерно самых разнообразных антикапиталистических романтических теорий, некоторые из которых претендуют даже на право называться марксистскими. Суть этих теорий заключается в утверждении, что последнюю форму «здоровой» народной культуры дало не разложившееся еще крестьянство. Народ, превратившийся в массу, городская масса, пролетариат, согласно этим теориям, является лишь питательной почвой для мещанского искусства и дилетантизма; только *после* завоевания власти социализмом, с их точки зрения, может идти речь о том, чтобы создать, по сути дела — сверху, социалистическую культуру. Из этих теорий вытекает, что становление социалистической культуры состоит в простом *усвоении* пролетариатом *буржуазной* или *крестьянской культуры*. Отсюда следует, будто нужно награждать компрометирующим ярлыком «Пролеткультга» все попытки отыскать суверенное лицо пролетариата внутри складывающейся социалистической культуры.

Эти (вопреки своему рациональному зерну) в принципе ошибочные теории в течение десятилетий сузили и область исследований, или, точнее, держали их в рамках, определенных предшествующей буржуазной наукой. Такой крупный представитель

¹ Классовая борьба рассматривалась как движущая сила истории уже французской буржуазной историографией первой половины XIX века, но это было лишь до тех пор, пока речь шла об антифеодальной борьбе буржуазии.— *Прим. автора.*

буржуазной фольклористики, как немец Ф. Бёме, отмечает препятствия, чинимые явной социальной цензурой¹. Чешский исследователь В. Карбушицкий отмечает, что «если одна такая широко распространенная в массах песня о Роберте Блюме, как «По утрам в четыре часа» ... родившаяся в 1848 году, стала известной для фольклористики лишь в 1928 году, очевидно, что имели место явно социально-политические причины, препятствовавшие действительно объективному исследованию народной песни»². По мнению англичанина А. Ллойда, рабочий класс имел до сих пор лишь туманное представление о размерах своих традиций по той простой причине, что эти традиции еще не исследованы³.

Социалистическая наука начиная с 1917 года, конечно, сделала немало в исследовании культурных традиций рабочего класса. Но если исследователи в последние десятилетия все же оказались перед массой новых проблем, то это только доказывает, что в годы усиления догматических тенденций (теперь уже не как «левое», а как правое искажение) в социалистической науке, по сути дела, реставрировались буржуазные концепции.

В настоящее время мы уже имеем достаточное количество данных для доказательства той положительной роли, которую играли *городские* массы в становлении и развитии всей европейской культуры (в истории музыки, во всяком случае, от средневекового маэстро Адам де ля Але до Бетховена). Не менее доказательно можно документировать и то обстоятельство, что пролетариат, будучи в самом нищенском положении, даже во время страшного давления со стороны господствующего класса, делал успешные попытки завоевать высочайшие вершины профессиональной культуры. В период чартизма среди голодных рабочих, поющих оратории Генделя, впервые распространилась в Англии релятивная сольмизация⁴. Немецкое рабочее движение, руководимое коммунистами, в первые же годы после первой мировой войны, то есть в годы кровавых боев с силами реакции, находит возможность в рамках борьбы против мелкобуржуазной идеологии объявить войну дилетантизму и мещанскому искусству, а также ставит перед рабочими задачу овладеть классиче-

¹ W. Steinitz, *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*, B. I, Berlin, 1955, S. XXI, XXXIV.

² «*Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*», 1963, B. IX, S. 401.

³ См. «*Beiträge zur Musikwissenschaft*», 1962, N 3—4, S. 203.

⁴ См. новаторскую монографию: R. Nettel, *Music in the Five Towns. 1840—1914, A Study on the Social Influence of Music in an Industrial District*, London — New York — Toronto (1944), 3 ed., 1945.

ским искусством и народной песней¹. Такую же борьбу в 20—30-е годы XX века в движении рабочих хоров проводили Ференц Сабо и Шандор Вандор.

Естественно, что в данном случае с самого начала речь шла не о простом усвоении официальной культуры, но о переоценке, критике ее, о выходе за буржуазные рамки. Пролетарий, которого экономико-социальное развитие вырвало «из идиотизма деревенской жизни»², стимулируемый пробуждающейся *сознательностью*, тягой к познанию и завоеванию мира, обращается к официальной письменной культуре, открывающей путь не только влиянию со стороны господствующего класса, но и создающей возможности преодоления этого влияния. Вспомним английские и французские рабочие песни 30—40-х годов прошлого века. Уже в них нас поражает широкая осведомленность, интерес не только к экономической жизни, но и к профессиональным тайнам отечественной и международной «ведьминой кухни». «Снять крыши с домов», дойти до правды, до действительных движущих сил истории — как раз в этом пролетарское искусство является наследником многовековых традиций плебейской городской песни и народного театра, буржуазной критической литературы и живописи. Буржуазные лирические и героические иллюзии одна за другой разбиваются о пробный камень повседневного жизненного опыта и борьбы пролетариата. Так через мелкобуржуазный сентиментализм, через слезливые солдатские песни прошлого века тянутся нити к боевой песне рурских рабочих³.

Установленные в буржуазном реализме границы «среднего жанра» раздвигаются в сторону «грубой» действительности «вниз», а также «вверх», в сторону художественного обобщения. Здесь опять-таки красноречивый пример — рабочая песня. Для нее характерны постоянные переходы от грубой реальности в область мифического и символического. Джон Генри, который не хочет «возиться со старым паровым буравом», в следующих строфах знаменитой американской рабочей баллады уже становится мифическим героем: звонкие удары его кирки слышны

¹ См., например, листовку 1921 года «Socialistischer Arbeitersängerbund». Приведено в кн.: W. Follies, Die Arbeitersängerbewegung. Diss., Rostock, Bibl. der Deutschen Akad. der Künste. Abt. Arbeiterlied, Ms., H. 34, S. 58.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 428.

³ См.: W. Steinitz, Das Lennalied. «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», 1958, В. IV. Сходную картину развития от русской «протяжной» песни крепостных крестьян и от «душераздирающих» мелкобуржуазных романсов к рабочей песне рисует М. Друскин в книге «Русская революционная песня», М., 1954.

даже на триста миль, в Чаттануге. Когда же он умирает, для него не находят достаточно большого гроба, и поэтому его хоронят в двух железнодорожных вагонах, а памятником ставят две горы¹. Это сочетание грубо повседневного и патетически-обобщенного подобно «сплаву льда и огня». Оно становится возможным благодаря тому, что для пролетарского искусства не существует больше альтернативы: *реальное* или *патетическое*.

Подобным образом можно показать и то, как возрождает пролетариат общественный характер искусства (естественно, что не в рамках буржуазного искусства, а вне его). При этом завоевания буржуазного реализма: тональность, перспектива, сцена-коробка и т. п. — не уничтожаются, а выступают в новых, более сложных связях².

Все это означает, что попытки, предпринимаемые «наверху» в поисках выхода и воплощенные в «аналитических», «критических» и «дионисовских» экспериментах современного искусства, находят свои параллели и «внизу», в пролетарском искусстве. Последний процесс усложняется тем, что пролетариат приступает к выковыванию своих художественных средств, не имея многих условий полного освоения профессионального искусства, подвергаясь ежедневно чуждому влиянию. Однако его историческая заслуга заключается в том, что, в противоположность поискам выхода «наверху», часто проявляющимся в абстрактно-стилизованно-иллюзионистической форме, пролетарское искусство всегда стоит на почве подлинной жизни и указывает действительный выход из дилеммы буржуазного искусства.

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 Реван 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 проклиная 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.