

Цена 20 коп.

М. ГРИГОРЬЕВ

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ В БОРЬБЕ С
МОДЕРНИЗМОМ**

МОСКВА - 1965

ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ КАБИНЕТ

Кафедра литературы

М. ГРИГОРЬЕВ

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ В БОРЬБЕ
С МОДЕРНИЗМОМ

Утверждено Советом ВГИК в качестве учебного пособия

Часть I

Москва
1965

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Вступление	5
Что такое социалистический реализм. Истоки этого творческого метода	17
Социалистический реализм и традиции классического реализма	19
Ограниченность критического реализма и «нереализма», их недостаточность для отражения сегодняшней действительности	21
Творческий метод и мировоззрение	28
Новаторская сущность метода социалистического реализма и философии, лежащей в его основе	33
Магистральные темы искусства социалистического реализма, тема труда	34
Образ положительного героя в искусстве социалистического реализма	40
Нравственные основы искусства социалистического реализма	55
Борьба искусства социалистического реализма с мещанством	62
Разнообразие жанров и направлений в искусстве социалистического реализма	66
Модернизм как главный враг социалистического реализма	68
Идеалистический психологизм в кино	83
Об антиромане	86
Судьбы романа и советская литература	93
Модернистские пути в поисках новаторства, отдаляющие художников от социалистического реализма	97
Заключение	114

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная работа представляет собой первую часть учебного пособия о социалистическом реализме, в которой делается попытка конкретизировать существующее определение социалистического реализма как искусства, отражающего правду жизни в ее революционном развитии и ставящего целью коммунистическое воспитание людей. Здесь характеризуются магистральные темы социалистического реализма на материале литературного и кинематографического искусства.

Хотя в этой части и имеются полемические страницы, все же основная ее установка позитивная: показать, как следует понимать творческий метод советского искусства в литературе и кинематографии.

Вторая часть будет в известной мере повторять уже выпущенную ВГИКом брошюру «К истории борьбы за социалистический реализм» и расскажет о том, как складывалась борьба социалистического реализма в дискуссиях 20-х и 30-х годов с враждебными идеологическими и вульгарно социологическими направлениями и как оттачивались в этой борьбе контуры нового искусства. Но это издание включит в себя много дополнений в сравнении с прежним, особенно в характеристиках формализма и психологического натурализма.

Работа рассчитана на студента-первокурсника вузов искусств и на широкого читателя. Этим объясняется стремление к популярности изложения и сообщение сведений иногда достаточно известных, но необходимых для того, чтобы дать более широкое представление о затрагиваемой проблеме.

ВСТУПЛЕНИЕ

Искусство и наука обладают колоссальной силой, воспитывающей и перевоспитывающей человека. Именно поэтому партия, руководящая борьбой пролетариата и всего народа за освобождение от капитализма и за построение нового общества, не может пустить на «самотек» эту силу. Искусство и наука не могут быть нейтральными, оторванными от задач жизни: они или работают на нас, или против нас.

Представители буржуазно-реакционной эстетики издавна и до сих пор утверждают, что искусство не имеет никакого отношения к морали и политике, поэтому оно не может служить средством воспитания и перевоспитания людей. Представители этой эстетики с особой яростью нападают на самый принцип партийного руководства искусством. Они утверждают, что процесс творчества — интимно-личный акт, не терпящий постороннего вмешательства. С их точки зрения, творчество можно уподобить цветку, который свертывается от постороннего прикосновения.

Когда в начале нашей революции на одном из диспутов А. В. Луначарский призывал всячески поддержать — идейно, морально и материально — молодой, еще не окрепший отряд пролетарской литературы, один из представителей реакционного символизма, Федор Сологуб, подал злобную и вульгарную реплику: «Вы хотите взять на содержание пролетарскую литературу; имейте в виду, что из содержания никогда ничего путного не получалось»*.

И это говорил представитель класса реакционной буржуазии, которая, действительно, и в прошлом, и сейчас покупала дарования, протитуировала литературу, покупала

* Я присутствовал на этой дискуссии во Дворце культуры на Поварской улице (ныне ул. Воровского), — М. Г.

писателей, заставляя их писать то, чего они не думают и не чувствуют.

Ленин, именно потому, что он понимал громадную воспитательную силу искусства, утверждал в своей статье «Партийная организация и партийная литература», что литература не может быть делом частных лиц, а представляет собой дело партийное, государственное.

Если проанализировать многочисленные постановления Центрального Комитета нашей партии, относящиеся к жизни литературы и искусства, то мы убедимся, что наша партия оставалась всегда верной этому принципу, сформулированному Лениным, приходя на помощь литературе и искусству советами и различными мероприятиями.

Реакционная публицистика и критика стремится клеветнически охарактеризовать эти советы и мероприятия как систему принуждений, как чуть ли не адресованную художникам — военную команду создавать произведения определенного направления. Вряд ли эти наветы нуждаются в опровержении.

Но партия, однако, не может пассивно ждать, когда художники дорастут до творческого понимания идей современности, не может пассивно наблюдать, если окажется, что художник сползает на ложные или прямо враждебные нам позиции. Партия средствами воспитания ведет борьбу за художников, стремясь сделать их нашими, органически правдиво выражающими идеи партии и народа.

В новой программе Коммунистической партии, принятой XXII съездом, отношение партии к литературе и искусству выражено следующими словами:

«Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями и играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира*».

Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания».

Здесь в основном, определена причина особой заинтересованности партии и нашего государства в искусстве. Партия, покончив на XX и XXII съездах с культом личности, создала предпосылки для всестороннего свободного культурного развития наших людей. Рождающиеся сейчас дети уже

* Курсив мой. — М. Г.

будут жить в условиях коммунизма, так как материально-экономический фундамент будущего общества у нас заложен, и имеются все возможности того, чтобы на этом развитом фундаменте выросло здание материального изобилия и экономического процветания, принципиально превосходящего все то, что может дать человеку самая развитая капиталистическая страна.

Но достаточно ли одного материального изобилия, чтобы создать коммунистическое общество? Сформирует ли материальное изобилие само по себе нового человека?

Коммунистическое общество — это общество не только сытых и всем материально обеспеченных людей, а общество людей новых, творчески относящихся к жизни, друг к другу и к самим себе. Ведь не случайно именно сейчас, когда мы находимся в преддверии коммунизма, партия сочла необходимым, опираясь на лучшие, прогрессивные традиции человеческой мысли, сформулировать «моральный кодекс» человека!

Враги социализма и коммунизма еще в начале века клеветнически утверждали, что революция, проповедуемая пролетариатом, есть революция «голодного брюха», и царство социализма есть царство всеобщей сытости, мещанской удовлетворенности и самоуспокоенности.

На самом деле, Октябрьская революция была началом не только материальной, но и культурной революции материальная и культурная революция — лишь разные стороны единого процесса, так как и материальная революция производится во имя раскрепощения творческой энергии человека. Голодному и обездоленному человеку, постоянно беспокоящемуся за свое и своей семьи будущее, не обладающему чувством стабильности, трудно приобщаться к культуре и создавать культурные ценности. Когда говорят о «наших» писателях прошлого, постоянно нуждающихся (как Достоевский, например), которым «нищета» не помешала создать великие произведения, то забывают, что эта «нищета», конечно, условная, в сравнении с той страшной жизнью, которую вели рабочие и крестьяне царской России.

Но подлинная правда никогда не интересовала врагов социализма, например, русских символистов и декадентов начала XX века; поэтому они клеветали на пролетарскую революцию как на революцию «голодного брюха». Живя в богатстве, они лицемерно противопоставляли пролетарской революции — свою революцию как революцию «духа», как рево-

люцию якобы совершенно свободную от материальной заинтересованности.

Подлинная правда заключается в понимании того, что строительство коммунизма требует одновременного материального и культурного строительства.

Вот тут и возникает вопрос, все ли люди нашего советского общества подготовлены к тому, чтобы сделаться членами нового общества, все ли они способны во всем своем поведении реализовать коммунистический «моральный кодекс»? Все ли освободились от того, что мы привыкли называть «родимыми пятнами капитализма»? Не приобрели ли некоторые из нас нечто не только от старых традиций, но и от отрицательных сторон капиталистической современности?

Существует довольно распространенное явление, заключающееся в том, что человек гораздо легче усваивает новые вещи своей мыслью, и очень трудно новое осваивается всем его существом так, чтобы оно перешло в соответствующий поступок. Человек сравнительно легко может согласиться с положениями морального кодекса «человек человеку товарищ, друг и брат», а в поведении своем не проявлять никаких признаков подлинного демократизма. Может читать убежденно и выразительно лекции о семье, браке и о равноправии женщины, а дома избивать жену по ревнивым подозрениям, не заботиться о ее развитии, и пр.

Искусство и литература могут сыграть неоценимую воспитательную роль, воздействуя целостно на сознание общества, потрясая его идейно, эмоционально и эстетически. Особенно это относится к кинематографии, самому распространенному и доступному искусству.

Наша печать сейчас, больше, чем когда бы то ни было, говорит о необходимости воспитания и самовоспитания человека. Не становимся ли мы тем самым на позиции Льва Толстого, учение которого о внутреннем самоусовершенствовании всегда подвергалось резкой критике марксистских философов?

Конечно, нет. Утопичность взглядов Толстого на воспитание заключается в том, что по его мнению только внутреннее самоусовершенствование, без революций, без радикальных социальных изменений, само по себе способно изменить природу человека, сделать ее достойной высокого человеческого звания.

С марксистско-ленинской точки зрения процессы воспитания неразрывно связаны с социальным строительством, причем само участие человека в социальном строительстве воспитательно воздействует на него.

И вот при всем этом воспитательное значение искусства колоссально. Это раскрыл Ленин в известной беседе с Горьким на V (Лондонском) съезде по поводу «Матери» в 1904 году.

Соглашаясь с Горьким, что повесть «Мать» может быть не до конца еще отшлифована, Ленин считал, тем не менее, выпуск ее явлением положительным: многие рабочие вели в то время подпольную борьбу, как Павел, но не понимали до конца смысла и исторического значения своей борьбы; книга Горького помогла им лучше понять значение своей борьбы и потому лучше бороться.

Такова функция подлинных произведений искусства во все времена — и в прошлом, и в настоящем. Отсюда и вытекает забота партии о том, чтобы оружие искусства всегда было оружием самого высокого качества, чтобы оно не ржавело и не притуплялось, чтобы оно не превращалось в оружие, враждебное нашему социальному строительству.

В XIX веке поэт Лермонтов и в XX веке поэт Брюсов в своих стихах сравнивали поэзию с кинжалом.

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый.
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.

(Брюсов В. Кинжал)

Клинок поэзии не должен покрываться ржавчиной, и его надо содержать в идеальной чистоте.

Почему приходится об этом говорить?

Наше искусство и художники развиваются не в изолированной среде, а все время общаясь с буржуазным искусством. Если наша страна стремится поддерживать мирные контакты с буржуазными странами, то этот принцип «мирного существования» никак не может быть перенесен на идеологию. Если в области государственных отношений наша страна стремится к мирному сосуществованию даже с реакционными государствами, то в области идеологии, т. е. в области науки и искусства отношения могут быть только воинственными: с реакционной идеологией у нас не может быть компромиссов.

При этом надо учитывать, что реакционность буржуазной идеологии обычно не раскрывается прямо, «в лоб». Буржуазное искусство тоже партийно, хотя природа его партийности принципиально отлична от нашей. Если мы прямо и открыто говорим о непосредственной связи нашего искусства с на-

родными интересами, то буржуазное искусство не имеет смелости прямо и открыто заявить, что оно служит интересам капитализма. И не потому, что оно стесняется этой связи, а потому, что, маскируя эту связь, буржуазии удобнее обманывать народ. Поэтому обычно любую свою классовую идею буржуазия обряжает в благообразные одежды народности, гуманизма, аполитизма, хотя по существу эти идеи всегда антинародны, антигуманистичны и политически заострены. Как известно, сейчас буржуазная мысль утверждает даже, что и капитализм в старом понимании будто бы перестал существовать, что сейчас на смену старому капитализму пришел новый, **н а р о д н ы й** капитализм.

Подобный флер, накинутый на неприглядные явления, может обмануть неопытных людей. Тем более, что в области искусства реакционные произведения и теории обычно рождаются в тогу новаторства и воинствующе наступают на подлинно народные реалистические произведения, характеризуя их как традиционные. Понятию традиционности придается в этом случае оттенок отсталости и отсутствия хорошего вкуса.

Искусство социалистического реализма буржуазные идеологи тоже рассматривают как искусство отжившее, не модное, провинциальное. Подкрепляют они эти свои «теории» тем, что в различных областях нашего искусства существует немало «серых» произведений, произведений неталантливых и только по недоразумению относимых к социалистическому реализму. Ссылаясь на эти произведения, противники социалистического реализма придают видимость правдоподобия своим измышлениям.

Некоторые представители даже нашей молодежи склонны понимать новаторство в искусстве как абсолютное новаторство и как преимущественно новаторство внешней формы. Они не ищут в произведении новых открытий жизни, но сосредотачивают внимание на стилистических открытиях. Поэтому они выбирают в качестве своих учителей таких поэтов, как, например, Пастернак, действительно большой мастер метафорических построений, но прошедший по периферии жизни, мимо ее главных проблем.

Поиски новаторства только во внешней форме неизбежно приводят к формализму, т. е. к безыдейности.

Конечно, у нас, как правило, невозможен формализм в его чистом виде, в пределе принимающий характер заумного искусства; поэтому наши «защитники» абстракционизма, который по сути дела является возрождением в живописи зауми Малевича и Кандинского, а в литературе — зауми Кру-

ченых и Гуро, сейчас стремятся истолковать абстракционизм, как искусство семантическое, т. е. имеющее смысл.

Получивший печальную известность Турбин в своей книге «Товарищ время и товарищ искусство», прикрываясь грудой трескучих фраз, старается оправдать абстракционизм как якобы высшую форму искусства.

По мысли Турбина, современное искусство обязано догнать современную науку, далеко ушедшую вперед от искусства, потому что она умеет создавать абстракции, т. е. понятия, возникшие в результате процесса отвлечения. Действительно, процесс отвлечения, позволяющий нам строить понятия, делает человека необычайно мощным. Возникновение математики сделалось возможным только тогда, когда у человека выработалось представление о единице вообще, не конкретной единице (одна лошадь, один камень и т. д.), а единице абстрактной. Только тогда сделалось возможным в будущем создание арифметики, алгебры, а, следовательно, и механики. Самые большие закономерности жизни обычно очень емко выражаются математической формулой. В области механики — всякая машина, прежде чем ее начинают строить, обычно может быть «сформулирована» алгебраически. Возникновение геометрии сделалось возможным, когда у человека возникло представление о пространстве в о о б щ е, абстрактном пространстве, с его координатами длины, высоты и ширины. Если бы человек не был способен к абстрагированию, он был бы жалок и беспомощен.

Но тогда, может быть, прав Турбин, призывающий искусство догнать науку, больше того, готовый стереть грань между искусством и наукой? Турбин считает кинематограф высшим искусством, но, как говорится, кинематографу «не поздоровится от этаких похвал».

Вот тезисы Турбина, извлеченные из многоречивых «белетризованных фраз», настолько гладких, что трудно иногда уловить их существо:

«Сколько времени понадобится кинематографу для превращения из занятого развлечения в свободную от сюжета философию движения?»

Зачем подобное превращение нужно? Да все затем же — во имя прогресса, во имя знаний, во имя науки...

...Кино... граничит, пожалуй, уже с математическими теориями информации...

...Монтаж полиэкранных фильмов приведет к прямому сопряжению искусства с математикой, с высшей инженерией.

И все сложнее будет становиться искусство восприятия кино...

... Хороший фильм — это увлекательный урок в «школе производства абстракций» (В. Турбин. «Товарищ время и товарищ искусство». М., 1961, стр. 120—122. Курсив мой.—М. Г.).

Вернемся к тому, что мы сказали о понятиях. Действительно, формула представляет собою громадную силу, давая возможность создать механику. При этом формула, поскольку она является абстракцией, не похожа на те явления жизни, законы которых она выражает.

Но вспомним теорию отражения Ленина. Познание человека начинается с чувственного познания, т. е. такого, которое дается нам органами чувств. Затем — с помощью разума человек умеет найти в многообразном чувственном материале законы природы и выразить их понятиями, в пределе — математическими формулами. (Диалектическая философия по особому проявляется и в математике, заключающей в себе такие начала, которые способны выразить законы жизни как процесса, а не только результата. В этом диалектические основы теории бесконечно малых переменных величин.)

В дальнейшем Ленин указывает на одну важнейшую стадию познавательного процесса, — ту, когда человек с найденным понятием (формулой) опять возвращается к жизни и там, в жизненной практике, получает подтверждение (или опровержение) формулы.

Ученый-механик может в аудитории вывести предельно абстрагированную формулу, но мы только тогда поверим в ее правильность и почувствуем всю ее силу, когда увидим ее в действии, т. е. когда увидим, как работает машина, построенная на основе этой формулы.

Если формула, претендующая на истинность, не проверяется и не может быть проверена жизнью, она превращается в отвлеченность, очень опасную для человека. Она превращается в пустые «слова», о которых презрительно говорит Гамлет на вопрос Полония «Что вы читаете, прищ?»: «Слова, слова, слова...».

Чисто абстракционистские картины не похожи на жизнь, они никак не могут рассматриваться, как модель жизни. Но может быть они являются моделью жизни в той мере, как математические формулы, также не похожие на жизнь?

Мы только что говорили, что понятийные абстракции и математические формулы могут и должны постоянно размываться на конкретный опыт, и конкретным опытом, т. е. жизнью проверяется степень их объективности или истин-

ности. Взаимная проверка формулы и жизни возможна потому, что существует объективная связь между явлениями жизни и знаками формулы. А как быть с различными линиями и геометрическими фигурами абстрактных картин? Пусть они не похожи на жизнь, но какая объективная связь существует между этими графическими знаками и жизнью? Как проверить, что эти знаки — не заумныс, а имеющие смысл?

Проверить это невозможно. Я не говорю уже о том, что создавать вторую систему обозначений и называть ее искусством совершенно не нужно. Да и что тогда осталось бы специфического на долю искусства?

Сознавая эту невозможность, абстракционисты еще со времен Кандинского стали утверждать, что искусство абстракционизма — есть искусство самовыявления автора, т. е. другими словами — начисто субъективное искусство. И, действительно, абстракционисты любят истолковывать смысл своих произведений и иногда делают это довольно интересно. Но проверить объективность их истолкований нет никакой возможности, и, главное, мы не видим, чтобы истолкование имело бы какое-то отношение к изображенному на картине.

Проводя аналогию между новым искусством и математическими науками, далеко обогнавшими искусство, некоторые теоретики абстракционизма на Западе утверждают, что образ как отражение чего-то существующего в объективной действительности совсем и не нужен в искусстве, поскольку искусство есть самовыявление интеллектуального мира художника, образующего особый, замкнутый в себе, имманентный ряд. Отсюда — проповедь так называемого «интеллектуального» искусства. (Когда художники советской кинематографии — Габрилович, Ромм — защищают интеллектуальное, т. е. попросту говоря — умное, насыщенное умными героями и умными мыслями кино, разумеется, они имеют в виду вовсе не заумные абстракции формалистов.)

Существенный момент сходства «интеллектуалистов» и формалистов заключается в том, что те и другие рассматривают искусство как ряд автономный, независимый от всех других жизненных рядов.

Естественно, что при таких условиях восприятие абстракционистской картины становится делом не только трудным, но и невозможным. Толкователем картин может быть только автор: картина уподобляется загадке, разгадать которую нельзя, ибо, по существу, разгадки к ней нет.

В приведенной выше цитате из книги Турбина говорится: «...И все сложнее будет становиться искусство восприятия кино»...

Эти утверждения Турбин делает с интонацией одобрения. Искусство кино, которое партией и Лениным признавалось самым народным и самым доступным, доступным многим миллионам, по пророчествам Турбина, неизбежно превратится в искусство трудного восприятия и, следовательно, доступное для немногих.

К счастью, кино, если говорить о произведениях подлинного искусства в нем, в подавляющем большинстве не идет по путям, намеченным для него Турбиным.

Правда, некоторые кинематографические произведения, и не только кинематографические, но и произведения литературы, отличаются затрудненностью формы, причем эта затрудненность — черта стиля, а вовсе не определяется трудным содержанием. Про такие произведения, как, например, стихи Андрея Вознесенского, нельзя сказать, что в них отсутствует мысль и чувство, как в абстракционистских картинах, но и не ощущается необходимости в замысловатой технической или технологической форме их изложения. Больше того, если передать мысль и чувства этих стихотворений просто, то окажется, что мысли эти совсем крошечные, а иногда и обывательские. И, может быть, «оригинальная» форма призвана скрыть эту «недостаточность». Ведь затрудненность технической формы нужна лишь снобам, обзаведшимся искусством и ищущим «новаторства» во что бы то ни стало, чего-то ни на что не похожего. Таких художников ожидает историческое возмездие. Вознесенскому далеко до Пастернака, но и Пастернак прошел и пройдет по периферии нашей литературы, а Вознесенский, если бы он писал всегда в стиле «Треугольной груши», не вошел бы даже петитом в советскую литературу.

Здесь уместно вспомнить, что Блок, у которого в первый период его творчества были почти заумные стихи, во всяком случае стихи с такой ослабленной семантикой, что их невозможно было конкретно истолковать*, в зрелый период стал писать гораздо проще. Л. И. Тимофеев в своей прекрасной работе «Творчество Александра Блока» приводит отзыв современной Блоку прессы о его творчестве, где говорится, что некоторые из его стихов «стоят уже на той ступени просвет-

* Ослабленная семантика символических стихотворений находится в соответствии с платоновским истолкованием символа: символ, по мнению символистов, как и абсолютная идея, в нем заложенная, может быть только смутно почувствован, а отнюдь не конкретно истолкован.

ленной простоты, когда стихи, как песня, становятся доступными каждому сердцу*.

Сам Блок в 1914 году писал в дневнике: «...Мне неудержимо правится «здоровый реализм», Станиславский и Музыкальная драма. Все, что получаю от театра, я получаю *оттуда* (курсив Блока — М. Г.), а в Мейерхольдии — тужусь и вяну»**.

Блок отлично понимал, что писать по-новому можно только в двух случаях — или когда изменяется жизнь, или когда изменяется сам поэт. Только в этих случаях законно изменение формы.

«На днях я подумал о том, — пишет Блок 25 марта 1917 года, — что стихи писать мне не нужно, *потому что я слишком умею это делать* (курсив мой — М. Г.). Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать материал»***.

Блок боялся впасть в техницизм (он слишком «умел» уже «делать» стихи), боялся, что стихи не будут подлинно новаторскими.

Горький, очень внимательно и осторожно относившийся к дарованию Пастернака, в письмах к нему в 1927 году писал о ненужной затрудненности стихов поэта. «Не скрою от вас: до этой книги я всегда читал стихи ваши с некоторым напряжением, ибо — слишком, чрезмерна их насыщенность образностью, и не всегда образы эти ясны для меня; мое *воображение* (курсив Горького — М. Г.) затруднялось вместить капризную сложность и часто — недоочерченность ваших образов»****.

В другом письме того же года Горький продолжает эту тему: «Говоря о стихах ваших, я, кажется, забыл сказать, что — на мой взгляд — «образность» их нередко слишком молка для темы, чаще — капризно не совпадает с нею, и этим вы тему делаете неясной»*****.

Если для Горького стихи Пастернака неясны, то тут уж нельзя сослаться на неподготовленность читателя. Что же тогда делать народу?

Если мы хотим, чтобы искусство, действительно, принадлежало народу, то вопрос о ясности (отнюдь — не элементарности) идейной позиции художника становится для нас суще-

* Л. И. Тимофеев. Творчество Александра Блока. М., Изд. АН СССР, 1963, стр. 73.

** А. Блок, Соч., т. II, М., 1955, стр. 461.

*** Л. И. Тимофеев. Творчество Александра Блока, стр. 125.

**** Литературное наследство. Том 70. Горький и советские писатели. М., Изд. АН СССР, 1963, стр. 300.

***** Там же, стр. 304.

ственным. Особенно он существенен для молодых художников, которые иногда склонны подлаживаться к зарубежной моде. Формалистические трюкачества чаще всего прикрывают идейное убожество и скудность мысли.

Встречаются фрондирующие молодые люди, которые готовы «поднять на щит» произведения по признаку непохожести на все старое и по признаку недостаточной понятности: все понятное и ясное объявлялось банальным, банальным не по существу, а, именно, только в силу «ясности», понятности. Отсюда недалеко и до прославления враждебного нашему мировоззрению иррационализма, гонения на разум. Правда, открыто дифирамб иррационализму никто не решается пропеть, но некоторые любят при всяком удобном случае ввернуть модный афоризм, что «все ясно только дуракам». Они забывают при этом, что ясное бывает ясным всегда только в «одном отношении», тогда как другие аспекты жизни остаются неясными как материал для вечного познания. Но если в каком-либо произведении все неясно, то там нет, значит, никакого знания.

Известно, что у некоторой части молодежи имеют популярность бессюжетные фильмы современных модернистов со смутной идейной направленностью и ложной многозначительностью.

Важнейшим средством искоренения этих эстетических и прочих заблуждений молодежи служит борьба с невежеством, умение показать во весь рост дорогие нам ценности. Если кто-либо из студентов заявляет о примитивности Чернышевского в сравнении с Бергсоном (неизвестно, по какой логике возникло у одного парня это сопоставление), то надо не только со знанием дела раскритиковать Бергсона, но и показать все величие, красоту и жизненную мудрость Чернышевского, иногда зажеванного школьным преподаванием.

Споры студентов и вообще молодежи, которые касаются вопросов социалистического реализма, иногда обнаруживают у молодежи недостаточно четкое представление о том, что же такое социалистический реализм. И всегда задорные «наскоки» на социалистический реализм и попытки найти в нем существенные пороки или даже причину недостатков советского искусства бывают обусловлены невежеством, элементарным незнанием дела.

Стремлением внести посильную ясность в этот вопрос и объясняется написание данной работы о творческом методе советского искусства и о значении его в связи с теми большими задачами, которые стоят перед нашей жизнью и жизнью всего человечества.

ЧТО ТАКОЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ? ИСТОКИ ЭТОГО ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

В уставе Союза советских писателей социалистический реализм определяется как творческий метод, требующий от писателя изображения правды жизни в ее революционном развитии, правды жизни, необходимой для коммунистического воспитания людей.

В этой формуле, пока не расшифровано ее конкретное историческое содержание, все может показаться очень простым и ясным и не допускающим споров. Сразу даже трудно понять, чем вызваны жаркие дискуссии по этому вопросу, не умолкающие до сих пор.

Между тем, споры о социалистическом реализме имеют уже свою историю и в свете этой истории весь вопрос оказывается весьма сложным.

Для того, чтобы разобраться во всей этой сложности, необходимо сначала освободиться от целого ряда укоренившихся заблуждений, которые мешают правильному пониманию вопроса.

Первое такое заблуждение связано с происхождением самого термина «социалистический реализм».

Конечно, любая литературоведческая проблема имеет политический характер. Но проблема социалистического реализма в силу ряда исторических обстоятельств приобрела особо острый политический характер.

Если посмотреть какое-либо старое учебное пособие или статью о социалистическом реализме, то мы увидим, что считается, будто термин «социалистический реализм» был придуман в 1932 году на совещании представителей Союза писателей, которое состоялось дома у Горького. Именно тогда, будто бы, социалистический реализм был провозглашен как новый творческий метод советской литературы.

В действительности же термин «социалистический реализм» появился значительно раньше 1932 года. А еще раньше возникновения термина определилось существо социалистического реализма как творческого метода, характерного для ряда произведений русской литературы на рубеже двух веков — XIX и XX. Дело в том, что никакой творческий метод или направление не может возникнуть по решению самого авторитетного совещания. Для их возникновения необходимы соответствующие исторические предпосылки. В России социалистический реализм зарождается на рубеже двух веков потому, что в это время на общественную арену пришел новый класс, пролетариат, сделавшийся гегемоном историческо-

го процесса. Именно это обстоятельство и послужило основанием для возникновения нового творческого метода.

Второй распространенной ошибкой следует признать мнение, что признаки социалистического реализма можно обнаружить в чем-то внешнем. Неверно думать, что произведение социалистического реализма так же легко можно по чисто внешним особенностям отличить от произведения другого творческого метода, как по пробе отличается изделие из золота или серебра от изделия из всякого другого металла. Вот, например, Фадеев пишет стилистически сходно с Толстым, хотя, как сам Фадеев неоднократно говорил — по своей скромности, пишет хуже чем Толстой. Стилистика Леонова частично напоминает стилистику Достоевского. Что же дает право относить произведения Фадеева и Леонова к социалистическому реализму?

Как потом будет показано, у писателей социалистического реализма безусловно есть много новаторского, но это новаторство вряд ли стоит искать только в чем-то внешнем. Если речь идет о внешней «новизне», сразу бросающейся в глаза, то эту внешнюю новизну скорее можно обнаружить у писателей декадентского толка. Вот, например, процитируем одно место из «Масок» Андрея Белого:

«Что временно — бременно; помер — под помером; ванна, как манна.

— «И Анна...»

— «Что?»

— «Павловна...»

— «Зря!»

— «Анна Павловна — тело, как я...»

Тут окачено, схвачено, слажено:

— «Под простыню его, Павел!»

Массажами глажено; выведено, как из ада.

Прославил отчизну!

— «А клизму?»

— «Не надо!»

Сорочка, заплатка, халат: шах и мат! Вата — в глаз:

— «Раз!»

И —

— точка*.

Можно было бы привести еще более яркие примеры из того же Андрея Белого, из его романа «Котик Летаев» или из прозы Алексея Ремизова и т. д. Странность, стилистическая необычность этих произведений сама по себе вовсе не

* А. Белый. Маски. М., Гослитиздат, 1932, стр. 115.

является существенным показателем новаторского характера творческого метода.

К сожалению, некоторые аналогичные примеры можно было бы привести и из произведений советских писателей: например, из стихов Андрея Вознесенского и др.

Третье заблуждение, касающееся социалистического реализма, заключается в следующем. Иногда думают, что можно указать какое-нибудь одно из произведений Горького, Шолохова, Фадеева, которое является бесспорным эталоном социалистического реализма, вроде того эталона метра, который хранится в Парижской палате мер и весов. Никакого такого эталона нет и быть не может.

Социалистический реализм раскрывается в каждом данном произведении не только как результат творчества, но и как постоянный процесс, имеющий определенную историческую тенденцию. Основные принципы социалистического реализма лишь указывают путь художнику, но вовсе не являются догмой.

Поэтому нельзя найти все признаки социалистического реализма только в одном произведении данного художника: эти принципы проявляются в общей направленности его творчества.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ТРАДИЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Само название «социалистический реализм» говорит о том, что этот творческий метод ориентируется на реалистические традиции. Реализм мы считаем наиболее плодотворным творческим методом, традиции которого обогащают новое искусство.

В чем же положительные стороны реализма и почему потребовалось создание нового творческого метода, если и в «старом» реализме, прежде всего в критическом реализме XIX века, было много ценного?

В качестве положительных сторон реализма прошлого века следует прежде всего указать на типичность его образов. Как известно, Энгельс существенным признаком реализма считал, кроме правдивости деталей, типичные характеры в типичных обстоятельствах.

Центральной фигурой реалистического искусства является образ человека, который должен быть в художественном произведении всесторонне раскрыт. Но глубоко раскрыть образ человека можно только тогда, когда будет показано его место в историческом процессе, потому что сама личность

человека в жизни определяется в ее связи с историей. Это значит, что исторический процесс раскрывается в человеческой личности, а сам человек является активным участником исторического процесса. Если бы не было людей на земле, история земли была бы историей биологических и геологических изменений, но только не историей человека. Вот почему все стороны личности человека, как общественные, так и интимные, глубоко историчны. Попытка вывести человека за скобки истории в каком бы то ни было отношении неизбежно должна привести к искажению человеческой личности. Когда Энгельс писал мисс Гаркнес по поводу ее повести «Городская девушка» о том, что ее герои, рабочие, не типичны потому, что они отстали от истории лет на восемьдесят, он понимал типичность как историчность образов.

Отказывается ли социалистический реализм от принципа типичности образов? Конечно, нет. В образах произведений Фадеева, Шолохова, Леопова и других советских писателей, конкретно, через индивидуальные судьбы людей, раскрываются законы исторического процесса.

Вторым признаком классического реализма является гуманистичность позиций автора. Изумлением перед человеком, перед высокими качествами человеческой личности, состраданием к человеку пронизаны лучшие произведения классического реализма. Достаточно вспомнить, как любитесь Тургенев крепостными мейстерзингерами в рассказе «Певцы», как захвачен он оптимизмом Лукерьи — героини «Мошей», преодолевающей невероятные страдания, как страдает Достоевский за ущемленную и поруганную человеческую личность! Эти гуманистические черты есть и в современном советском искусстве, причем в еще более высоком качестве.

Наконец, существенным признаком нашего классического реализма является чувство ответственности писателя за свое дело, то, что Гоголь называл «муками совести». Такие писатели, как Гоголь, Толстой, Горький особенно остро ощущали, что каждое художественное произведение, созданное писателем, является его поступком, который при некоторых условиях превращается в проступок. Гоголь, рассматривал дело писателя, как государственную деятельность. В очерке «Ал-Мамун» он высоко ценит восточного властителя за то, что тот призывает писателей на важные государственные совещания.

В страшное время, когда жил и творил Гоголь, патристическая любовь к Родине противоречиво сталкивалась с ненавистью к ее отсталости, а так же к людям, и строю, виновным в этой отсталости. Отсталость и страдания народа тре-

бовали сатирического языка и сатирических образов. Любовь к Родине, оптимистическая вера в ее будущее требовали создания образов положительного героя.

Были ли положительные герои в гоголевскую эпоху? Да, были. Были Белинский, Герцен, Добролюбов, Чернышевский и многие другие, был революционный народ, революционный крестьянин, стихийно борющийся. Но Гоголь не видел их и искал положительного героя не там, где он был. Искал и мучился, понимая неубедительность своих поисков.

Есть ли это чувство ответственности у советского художника? Не только есть, но оно приняло характер партийной ответственности.

Если все это так, то чем же вызывалась необходимость создания нового творческого метода? Нельзя ли было и дальше пользоваться старым критическим реализмом, который с такой яростью раскрывал общественные недостатки, мешающие расцвету человеческой личности?

ОГРАНИЧЕННОСТЬ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И «НЕОРЕАЛИЗМА», ИХ НЕДОСТАТОЧНОСТЬ ДЛЯ ОТРАЖЕНИЯ СЕГОДНЯШНЕЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Недостатки старого реализма лучше всего видны из тех отношений, которые сложились у Горького к, может быть, наилучшему представителю критического реализма — к Чехову, замыкающему длинный ряд русских реалистических писателей. Ответить на поставленный вопрос помогает сопоставление творческих позиций Горького и Чехова.

Отношение Горького к Чехову может быть охарактеризовано одним словом — «влюбленность». Горький был влюблен и в личность и в творчество Чехова. Об этом говорят его многочисленные письма к Чехову. Горький был одним из первых, кто высоко оценил поэтическую драматургию Чехова. Не живя постоянно в Москве, Горький пользовался каждой возможностью попасть туда, чтобы посмотреть в Художественном театре пьесы Чехова. Впечатления Горького восторженны: «На днях смотрел «Дядю Ваню», смотрел и — плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой ошеломленный, измятый Вашей пьесой, написал Вам длинное письмо — и порвал его» (М. Горький, Собр. соч., т. 28, с. 46).

В одном из писем, относящихся еще к 1898 году, Горький раскрывает, что же именно привлекало его к чеховской драматургии. «Говорят, напр., что «Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возмывает до одухотворенного и глубоко продуманного симво-

ла. Я нахожу, что это очень верно говорят. Слушая Вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — Ваши делают это» (там же, с. 52).

Можно было бы привести много аналогичных оценок, данных Горьким творчеству своего современника.

В свете всего этого странным и не очень понятным, на первый взгляд, кажется письмо Горького Чехову, заключающее в себе неожиданную и как будто отрицательную оценку одного из шедевров чеховского творчества — «Дамы с собачкой».

«Читал «Даму» Вашу. Знаете, что Вы делаете? Убиваете (разрядка моя — М. Г.) реализм. И убьете Вы его скоро — насмерть, надолго». В этом же письме Горький, вообще скупой на похвалы, восторженно говорит о чеховском мастерстве: «Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе (т. е. реализма — М. Г.), никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого значительного Вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И — главное — все кажется не простым, т. е. не правдивым. Это — верно» (там же, стр. 113).

И тем не менее Горький радуется тому, что Чехов сам убивает этот блистательный реализм. «Да, так вот, — реализм Вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к черту!» (там же).

За целым рядом метафорических, шутливо условных выражений у Горького лежит понимание очень важных исторических процессов, происходивших в жизни и в искусстве. Нельзя не удивляться глубиной пронзительности Горького: ведь цитируемые его размышления относятся чуть не к девятнадцатому веку (письмо написано Чехову из Нижнего-Новгорода в 1900 году). Следовательно свыше полвека назад Горькому была ясна недостаточность даже гениальных реалистических произведений для разрешения новых задач жизни.

«Право же настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, — жизнь украсится, люди заживут быстрее, ярче. А теперь —

Вы посмотрите-ка, какие у них дрянные глаза — скучные, мутные, замороженные» (там же).

Нельзя признать эти формулировки Горького во всем удачными: утверждение, что надо в литературе «прикрашивать» жизнь могло дать повод для ложных толкований горьковской мысли. Много позже, уже в наши дни, ревизионисты воспользовались этой не совсем удачной формулировкой, чтобы обвинить Горького в призыве лакировать жизнь в угоду культуре личности. Развивая это обвинение, ревизионисты договорились до утверждения, что лакировка жизни характерна не только для Горького, но и для всего направления социалистического реализма, основоположником которого был великий пролетарский писатель.

Разобраться в этом вопросе и стать на верную точку зрения нам помогает одно замечательное суждение Ленина, которое одинаково применимо как к ученому, так и к художнику, и которое мы процитируем пока без всяких объяснений: «Перед тем, кто хочет изобразить какое-либо живое явление в его развитии, неизбежно и необходимо становится дилемма: либо забежать вперед, либо отстать. Середины тут нет». В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 3, стр. 279).

Попробуем теперь на материале новеллы «Дама с собачкой» найти подлинное объяснение мысли Ленина и Горького. На курорте встречаются два человека: Анна Сергеевна и Гуров. Судьба их весьма обыкновенна. Анна Сергеевна рано вышла замуж и, повидимому, как это часто бывало в прошлом, за случайного человека. Она поехала с мужем в провинциальный городок. Муж стал ей противен с первой же недели. Она видела в нем лакея. Гуров, которому она исповедуется в горечи своей жизни, исповедуется потому, что он кажется Анне Сергеевне заслуживающим доверия, вначале рассматривает знакомство с дамой как заявку на обычный курортный роман. Этому избалованному успехом у женщин эгоисту совершенно безразличен внутренний мир малознакомой дамы. Но постепенно глубина и искренность чувства Анны Сергеевны увлекает Гурова. Начинается перелом в его мироощущении: любовь обновляет Гурова. С большой психологической тонкостью Чехов рисует сложный процесс внутреннего возрождения этих людей, которые могли бы быть счастливы. Могли бы быть... Но все лучшее и благородное, человеческое, порожденное чувством любви, приходит в столкновение с условной мешающей моралью. Чистые люди, ненавидящие ложь, вынуждены скрывать и прятать свои чувства. Счастья для них нет и не может быть. И герои не знают, что надо сделать, чтобы счастье стало возможным.

Две мысли, связанные друг с другом, пронизывают все чеховское творчество. Одна мысль: счастья для нас нет и не должно быть. Полковник Вершинин в «Трех сестрах» выносит приговор и личному счастью, и его поискам. «Мои волосы седеют, — говорит он. Я почти старик, но знаю мало, ах как мало. Но все же, мне кажется, самое главное и настоящее я знаю, крепко знаю. И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье -- это удел наших далеких потомков». Эта формула Вершинина, часто повторяющаяся в других произведениях Чехова (поэтому ее нельзя считать случайной) идет вразрез с лучшими традициями русской литературы, в том числе с произведениями великого Толстого и Горького, говорящими о том, что человек рожден для счастья. Нельзя противопоставлять, как это делает полковник Вершинин, нашего счастья сейчас счастью будущих поколений. Можно утверждать противоположное: только человек счастливый сейчас может по-настоящему творить счастье будущих поколений. Человек, чувствуя себя сейчас несчастным, не найдет в себе ни сил, ни пафоса, необходимых для творчества прекрасного будущего. Революционные борцы за будущее, такие, например, как Павел и его товарищи («Мать» Горького) счастливы сейчас, несмотря на все трудности и опасности жизни подпольщиков. И если бы эта жизнь оказалась в десять раз труднее, они продолжали бы вести свою борьбу, так как только она дает им ощущение полноты жизни.

Чеховская тема крушения личного счастья, пессимистическая оценка полковником Вершининым самой возможности счастья, делается до конца понятной, если рассмотреть ее в контексте всей литературы той эпохи.

В конце XIX и начале XX века в русской литературе возникло течение, известное под названием декадентства. Идеино-психологическое содержание этого течения заключалось в предельном индивидуализме литераторов-декадентов, в том, что люди этого типа искали «синюю птицу» жизненной полноты и счастья на путях замкнутой в своей ущербности личности, развивающейся вне социальных задач. Декадент ищет жизненную полноту либо в ощущениях страстной любви, часто извращенной и патологической, либо наоборот — в бесстрастном, равнодушном, холодном отношении к людям, в презрении к ним, их интересам, в отказе от всяких желаний и т. д. Во всех случаях люди этого типа, и это нашло отражение в декадентском искусстве, приходят к тупику пессимизма, к восхвалению смерти как избавительницы. Эти страшные на-

строения находят не только своих поэтов, но и своих философов, таких, как Шопенгауэр, Ницше, Лев Шестов. Переоценка ценностей, производимая этими философами, приводит их даже к прославлению ренегатства. Сами декаденты иногда чувствовали трагизм индивидуализма, темные туннели, в которые индивидуализм заводит человека.

Декадент акменст Гумилев в одном из стихотворений так говорит об одиночестве индивидуалиста:

И ежечасно одиночество
Возносит огнениую плеть,
За то, что древнее пророчество
Мне суждено преодолеть.

Суждение Вершинина о недостижимости личного счастья на путях замкнутого индивидуализма, бесспорно. Смысл этого суждения ясен и не вызывает недоумений: невозможно достичь личного счастья не вообще, а только на путях замкнутой от народа жизни.

Это и чеховская мысль. В целом ряде произведений писатель показывает, что поиски личного счастья в современных ему социальных условиях чаще всего приводят только к сытому пошлomu, самодовольному, мещанскому по своей природе существованию. Это то «счастье», которое превращает когда-то способного и умеющего по-хорошему мечтать Ионича в сытого и толстого пошляка; героя «Крыжовника» — в тупого и самодовольного собственника дрянного именина, но зато своего собственного, где и кислый крыжовник кажется сладким, потому что он свой.

В записной книжке Чехов так говорит о любви: «Любовь — это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь». (Цитирую по книге А. Горелова «Очерки о русских писателях», стр. 573).

Но что делать для того, чтобы приблизить это будущее, где осуществится подлинное счастье? На вопрос «что делать», поставленный Чернышевским и повторенный в известной работе Ленина, ни персонажи Чехова, ни сам Чехов ответа дать не могли. А Чехов был убежден, что человек должен знать, зачем он живет, что людям необходимо видеть будущее, тот маяк, который определяет и освещает их путь.

Пошлые герои, живущие самодольно, успокоенно, не ставят вопроса «что делать», ибо этот вопрос мешал бы им быть самодовольными.

Чехов же искал настоящего ответа на вопрос о том, «что делать». Герои его много думают о жизни.

Почти все пьесы Чехова кончаются монологами, в которых действующие лица пытаются раскрыть перспективу в прекрасное будущее. Это видение красоты будущего позволяет им в какой-то мере осмыслить и оправдать страдания настоящего. «Мы отдохнем! — говорит Соня в «Дяде Ване». — Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка» (А. П. Чехов. Собр. соч., т. 9, с. 532).

Этот монолог необыкновенно поэтичен, недаром слова Сони переложены на музыку Рахманиновым. Однако эти поэтические слова настолько семантически ослаблены, что трудно под них подставить что-нибудь конкретное, подобно тому, как трудно подставить конкретный образ женщины под символ Прекрасной Дамы Блока. Эти слова музыкально воздействуют, но не убеждают. Вероятно, и сам Чехов должен был относиться к ним с ласковой, сочувствующей, но все же иронией.

В «Доме с мезонином» Чехов устами своих героев сталкивает две противоборствующие идеи своего времени: идею «малых дел», конкретных, но слабо действенных, с всеобъемлющей, но абсолютно отвлеченной идеей коренной ломки всего старого уклада. Он знает, что только радикальные изменения отношений между людьми способны избавить бедняков от их тягостной жизни, но не знает, что конкретно для этого надо делать. На этот вопрос у Чехова нет ответа, как нет его и у других представителей старого классического реализма.

Вот где кроется основное различие между Чеховым и Горьким, между старым реализмом и реализмом новым. Это чувствовал и один из основателей Художественного театра, друг Чехова — В. И. Немирович-Данченко. В своих мемуарах «Из прошлого» он пишет так: «Очень интересно было проследить отношения между Чеховым и Горьким. Два таких разных. Тот — сладкая тоска солнечного заката, ступающая мечта вырваться из этих будней, мягкость и нежность красок и линий; этот — тоже рвется из тусклого «сегодня», но как? С боевым кличем, с напряженными мускулами, с бодрой, радостной верой в «завтра», а не в двести-триста лет» (В. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., Гослитиздат, 1938, с. 188—189).

К своим мечтаньям о том, что будет лет через сто, через двести, Чехов и сам относился скептически. Горький так писал об этом в своих воспоминаниях о Чехове: «Это часто вало у него: говорит так тепло, серьезно, искренно и вдруг усмехнется над собой и над речью своей. И в этой мягкой, грустной усмешке чувствовался тонкий скептицизм человека, знающего цену слов, цену мечтаный» (М. Горький. Литературные портреты. М., 1963, с. 58).

В «Скучной истории» Катя обращается к профессору со страстной просьбой: «Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать? (курсив мой — М. Г.).

— По совести, Катя: не знаю... Давай, Катя, завтракать».

В невозможности ответить на вопрос «что делать» и заключался кризис старого реализма. Другие люди, другая философия и другой творческий метод были необходимы для разрешения новых задач.

Старый реализм не обладал способностью, о которой говорил Ленин: он не умел забегать вперед и поэтому отставал!

Этим недостатком характеризуется и реализм нашего времени, возникший в киноискусстве некоторых капиталистических стран, в том числе итальянский неореализм. Он проявился в фильмах итальянских кинорежиссеров Де Сангиса, Висконти, Де Сика, Де Филиппо, в их фильмах — «Похитители велосипедов», «Мечты на дорогах», «Два гроша надежды», «Неаполь — город миллионеров», «Рим в одиннадцать часов» и др. При всех прочих качествах, отличительной чертой этих произведений был объективизм: их авторы как будто ничего не говорят от себя с экрана, а лишь показывают как бы самую живую итальянскую действительность.

В этих картинах нет героини и «героев» в традиционном понимании: здесь скромные люди, простые жилища и будни этих скромных людей. Картины создают образ народа, страстного и трудолюбивого, но не знающего, куда приложить свои руки. Привлекают поиски итальянскими режиссерами путей, отличных от театральных. Органично для них привлечение к съемке простых людей, а не только актеров.

В своих картинах неореалисты чаще всего создают и социальный фон, благодаря чему действие не отрывается от внешней среды.

В картинах неореалистов ощущается высокая ответственность за исторические судьбы своего народа. Но вряд ли можно согласиться с характеристикой искусства неореали-

стов, как искусства «борьбы и надежды». Верно, что встречаются иногда в творчестве неореалистов образы, сходные с гоголевскими. Вспомним «маленьких людей» в фильме «Украли трамвай» (Италия, 1954, реж. А. Фабрици), где уволенный вожатый ночью бесплатно везет запоздалых пассажиров, с грустью совершая свой последний, прощальный рейс. Вспомним грустную комедию «Полицейские и воры» (Италия, 1951, реж. Стено и Р. Моничелли), где полицейский понимает, что заставляет вора воровать, и готов бы отпустить его, но сам находится во власти страшной общественной машины. В жизни маленьких людей неореалисты видят то, что по словам Гоголя «ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи».

Но есть нечто в итальянском неореализме, что мешает ему сделаться явлением высокого реализма. Это отсутствие большой обобщающей мысли, все то же отсутствие ответа на вопросы: «Что делать? Как бороться?». В этом отношении неореализм послевоенной Италии отбрасывается назад даже в сравнении с нашим критическим реализмом — творчеством Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Некрасова и др., которые хоть косвенно призывали к борьбе, наталкивали на мысль о борьбе. Если бы неореалисты могли озарить светом воинствующей мысли будущее своего народа и призвать его к борьбе, их искусство было бы куда более отвечающим требованиям современности.

Нельзя сейчас, когда около полумира людей совершили революцию, уничтожили капитализм и строят новое общество, долгое время пребывать в недоумении и в нерешительности. Если человек не умеет забегать вперед, он отстает — вспомним мудрую мысль Ленина! Вот почему хотя неореалисты некоторое время существовали как прогрессивное направление, вскоре они начали отставать, не разрешив основного вопроса. А отставать от исторического процесса — значит, оказаться в тупике*.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Существуют две неверные тенденции в попытках истолковать взаимоотношения между творческим методом и мировоззрением. Одна тенденция заключается в стремлении отождествить творческий метод с мировоззрением, в утверждении, что в творческом методе нет ничего, чего бы не было в мировоззрении. Другая тенденция противоположна: она стре-

* Подробнее об этом см. в моей статье «Эстетика, подсказанная жизнью» («Сов. культура», 1958, 13/III).

мится совершенно освободить творческий метод от мировоззрения, объявить автономность творческого метода.

Попытка отождествить творческий метод с мировоззрением, в сущности, снимала самую проблему творческого метода. Рапповцы, отождествляя метод с мировоззрением, говорили, что так как наше мировоззрение является диалектико-материалистическим, то и творческий метод должен быть таким же: этот творческий метод должен быть диалектико-материалистическим. Так и родился лозунг «РАППа: «За диалектико-материалистический метод в творчестве!». Допущено было то, против чего неоднократно предостерегал Ленин: механическое перенесение в искусство категорий философии. И так как никто толком не знал, чего требует от художника в искусстве диалектико-материалистический метод, то отдельные писатели и стали приспособлять свое творчество к философским определениям диалектического материализма, вместо того, чтобы заниматься своим прямым делом: изучением жизни. К этому приспособлению толкало еще одно довольно угрожающее обстоятельство: рапповцы выбросили еще один «творческий» лозунг: «Союзник или враг!» Легко догадаться, что союзником рапповцы называли писателя, овладевшего в творчестве методом диалектического материализма, а врагом — писателя, данным методом не овладевшего. Это открывало дорогу в литературу различным халтурщикам-приспособленцам, которые, не умея анализировать и отражать действительность в ее революционном развитии, подменяли такой анализ иллюстративными схемами тех или иных положений диамата.

Другой оборот приняло дело при попытке объявить полную автономию творческого метода от мировоззрения. Такая попытка чаще всего встречается в эстетических работах ревизионистского толка, где утверждается, что мировоззрение художника не имеет никакого значения для его творчества. Один из критиков-ревизионистов, Видмар, сделал этот вывод, будто бы опираясь на знаменитую статью Ленина «Толстой, как зеркало русской революции»*. Ход мысли этого критика такой: Ленин в указанной статье о Толстом утверждает, что Толстой как реалист должен был какие-то стороны действительности правильно отразить, и он на самом деле отразил их. Отсюда делается неожиданный вывод: значит мировоззрение для творчества никакого значения не имеет; надо только художнику быть действительно художни-

* Подробнее о Видмаре см. в моей статье «О ревизионизме в литературе и искусстве» (Ученые записки Ташкентского театрально-художественного института им. А. Н. Островского, вып. 5, 1962, стр. 5—25).

ком, т. е. реалистом, и тогда независимо от мировоззрения он создаст правдивое произведение.

Но Ленин никогда не стоял на позиции тех исследователей, которые разрубали живого человека на две, не сообщающиеся друг с другом части: философа и художника. Ленин говорил о противоречивости Толстого, одинаково складывающейся и в его искусстве, и в его философии, противоречивости, которая была не персональным свойством Толстого, но свойством патриархального крестьянства, идеологом которого выступал Толстой. Поэтому Ленин не все в философии Толстого начисто отрицал, и не все в его творчестве целиком принимал. А самую противоречивость, сказавшуюся в искусстве и философии Толстого, объяснял, как производное от противоречивости мировоззрения патриархального крестьянства, бывшего одной из главных движущих сил первой революции. Отсюда и название статьи: «Толстой, как зеркало русской революции».

Конкретная диалектическая связь между методом социалистического реализма и марксистско-ленинским мировоззрением (связь, единство, но не тождество) делается ясной, если мы попытаемся ответить на основной вопрос — что же такое творческий метод вообще?

Творческий метод есть способ художественного отражения и познания мира, ибо способ отражения мира неразрывно связан с его пониманием, т. е. познанием.

Художественное познание, как и всякое познание, начинается с наблюдения. Но наблюдать — это не значит фиксировать, что попало, сидя, например, на скамейке бульвара. Наблюдение художника активно, оно является вместе с тем и отбором. Из потока жизненных явлений художник отбирает то, что ему нужно, то, что его интересует. Организованности художественного произведения предшествует организованность наблюдения.

Чем же определяется отбор, почему художник фиксирует свое внимание на одних явлениях жизни и оставляет в тени другие? Выяснению этого вопроса много помогает анализ нашего восприятия искусства.

Когда мы впервые знакомимся с творчеством большого художника, оно обычно поражает нас своим многообразием, в котором есть даже как будто элементы хаотичности. Каких только тем не затрагивает, например, в своем творчестве Пушкин, какие только образы не встречаются в его произведениях, какие только жанры не используются им! Но по ме-

ре того, как наше восприятие углубляется в изучение творческого богатства художника, мы начинаем замечать, как упорядочивается это многообразие. Оно не пропадает, но именно упорядочивается: различные и как будто мало связанные между собою образы стягиваются к ярким светлым точкам и организуются около них. Эти яркие точки, освещающие образы произведения изнутри, и являются внутренними темами автора, определяющими отбор наблюдаемого материала.

Внутренние темы — это те жизненные задачи, которые стояли перед художником и которые он в акте творчества разрешил. Мы подчеркиваем в этой фразе вид глагола — именно «разрешил».

Надо учесть, что существует два типа творчества. В одном случае художник имеет готовое решение жизненной задачи еще заранее, до начала процесса творчества. Его творчество сводится к иллюстрации готового решения. Так ленивый ученик, заглянув в ответ, подгоняет «решение» под ответ произвольными и случайными действиями. Ясно, что в таком творчестве, по существу, никакого решения задачи нет: пишущий, не изучая самостоятельно жизни, чаще всего берет материал для иллюстрации готовой идеи не из жизни, а из литературы. Иногда в таких случаях, если даже идея (решение) и бывает правильной, произведение в целом оказывается скучным, потому что в нем не чувствуется биения пульса и теплоты жизни. Изящнейший Тургенев про такие произведения довольно грубо говорил, что они воняют литературой.

Во втором случае художник именно решает задачу, которую перед ним поставила жизнь. В наблюдениях над жизнью он ищет материал (явления, их законы), который позволил бы ему найти правильный ответ на задачу, правильное решение ее. Он ищет исторически правильное решение, находя исторические законы, т. е. типические явления, а не поверхностно эмпирические.

И только второй тип творчества способен по-настоящему взволновать нас, потому что в нем есть то, чего нет в первом типе творчества — ощущение пульса жизни, в нем видны поиски правды жизни и прослеживается ход самостоятельного авторского познания.

Из сопоставления двух типов творчества видно, что творческий метод и мировоззрение — не одно и то же. Но тогда какую же роль играет в творческом методе, т. е. в отборе жизненного материала и типизации его, мировоззрение?

Мировоззрение помогает художнику выбрать исторически

наиболее актуальную тему, помогает наиболее глубокому разрешению темы.

Утверждение, что художественное наблюдение является вместе с тем и активным отбором, который определяется стремлением разрешить поставленную задачу—тему, заставляет по-новому отнестись и к вопросу о форме произведения. Опаснее всего примысленные к понятию формы пространственных признаков. Форма — не сосуд, в который как жидкость вливается содержание. Это деятельность! Формирующая деятельность начинается гораздо раньше, чем это принято думать: она начинается с самого начала творческого процесса, с активного отбора жизненного материала. В этом активном отборе уже заложено одно из самых существенных моментов художественного произведения — личность автора, его социальная мысль, его стиль.

Плодотворность метода во многом определяется характером мировоззрения. Дело в том, что реакционное мировоззрение не помогает художнику в правильном отборе материала и в правильном решении задачи, а мешает. Можно привести немало примеров, когда реакционное мировоззрение губило художника. Под влиянием словянофильского мировоззрения Гоголь стал писать напыщенные произведения (например, «Избранные места из переписки с друзьями»), лишённые глубины и правды. Леонид Андреев под влиянием ложных идей о человеческой мысли, о добре и о жизни — пришёл к таким абстрактно риторическим произведениям, как «Анатэма», «Чёрные маски» и др.

Тогда позволительно спросить, как же при ложном мировоззрении Толстой и Бальзак могли создать глубочайшие реалистические произведения? Но они создавали такие произведения не вопреки своему мировоззрению, а потому, что их мировоззрение было противоречивым; в их мировоззрении, равно как и в их творчестве, были как ценные элементы, так и элементы ложного понимания жизни. Нельзя представлять себе всю философию Толстого, всю его публицистику, как бред выжившего из ума старика. В его философии, наряду с ложными теориями внутреннего самосовершенствования и непротivления злу, было много беспощадно правильных суждений о дворянстве и буржуазии, об их религии, морали, быте, политике.

Конечно, если бы мировоззрение Толстого было более цельным, свободным от противоречий, вероятно, и творчество его было бы более совершенным. Так, вероятно, он создал бы более исторически правдивые образы Кутузова и Платона Каратаева.

Когда речь идет о ломке мировоззрения, о его противоречивости, надо отметить еще одно тонкое обстоятельство, замеченное литературоведом С. Бочаровым (см. его статью «Статьи В. И. Ленина о Толстом и проблема художественного метода» в журнале «Вопросы литературы» № 4 за 1958 г.). Процесс ломки привычных реакционных элементов мировоззрения обусловлен не только субъективными качествами характера художника, его правдивостью, его честностью, но и объективными моментами, тем, кака я действительность познается художником. Толстому «повезло» в том отношении, что он жил и творил в период острой ломки патриархальных устоев, когда в России «все переверотилось». Может быть другая, менее значительная в историческом отношении эпоха, менее способствовала бы ломке мировоззрения Толстого.

НОВАТОРСКАЯ СУЩНОСТЬ МЕТОДА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И ФИЛОСОФИИ, ЛЕЖАЩЕЙ В ЕГО ОСНОВЕ

Ответить по-настоящему на вопрос «что делать» могла только новая философия и новые люди, ставшие носителями этой новой философии.

В статье «О пьесах», написанной в 1933 году, Горький характеризует нашу эпоху, как эпоху благоприятную для расцвета драматургии, потому что эта эпоха является драматической. Характеризуя так нашу эпоху, Горький имеет в виду буквальное значение слова «драма»: в греческом языке глагол «драо» означает «действую». Характеризуя нашу эпоху, как эпоху драматическую, Горький имеет в виду ее действительность: «Мы живем в эпоху глубоко, небывало, всесторонне драматическую, в эпоху напряженного драматизма, процессов разрушения и созидания». В начале статьи «О пьесах» Горький пишет так: «Наиболее трудно и плохо усваиваются простые мысли. Вот, например, за сто лет до наших дней Гете сказал: «В деянии — начало бытия».

Очень ясная и богатая мысль. Как бы самосильно является из нее такой же простой вывод: познание природы, изменение социальных условий возможно только посредством деяния. Исходя отсюда, Карл Маркс сказал: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его».

... Рабочий класс, идущий ныне к власти над миром, является родоначальником нового человечества и совершенно ново-

го отношения к миру, — он наполняет время своей работой и осознает весь мир, как свое хозяйство»*.

Может возникнуть вопрос: а что же в прежние эпохи, разве люди ограничивались только созерцательным отношением к жизни, разве они не переделывали жизнь? И разве в творчестве реалистических писателей прошлого не нашло отражение это действительное отношение к жизни?

Если капитализм Запада создал высокую культуру и технику, такую технику, у которой мы кое в чем учимся, то разве могла она быть создана при созерцательном отношении к жизни, разве наличие этой техники не предполагает действительного отношения к жизни?

Возьмем другое. Разве можно, скажем, фашизм или современный неофашизм упрекнуть в созерцательном отношении к жизни? Какое же это созерцательное отношение к жизни, если фашисты уничтожили десятки миллионов людей, а современные неофашисты готовы уничтожить и больше?

Но поставим такой вопрос: какую цель преследует то или иное действительное отношение к жизни, всегда ли оно является залогом движения жизни вперед?

Ведь и буржуазия в прошлом стремилась к переделке жизни, переделывала ее, переделывает ее и сейчас, но никогда она не ставила перед собой задач радикальной переделки действительности, задач уничтожения классового строя и создания коммунистического общества, которые ставит наша эпоха и наше общество. Только социалистическое общество разрешает проблемы коренного переустройства условий жизни человечества и поэтому только его писатели и их творчество способны по-настоящему ответить на вопрос «что делать?».

МАГИСТРАЛЬНЫЕ ТЕМЫ ИСКУССТВА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА, ТЕМА ТРУДА

Характер мировоззрения, которое лежит в основе социалистического реализма и требует творческого отношения к жизни, радикальной творческой ее переделки определяет и магистральные темы искусства социалистического реализма: темы творческого труда, революционной борьбы, положительного героя и, наконец, борьбы с мещанством.

Можно спросить, разве этих тем не было в старом реалистическом искусстве? Конечно, все они в реалистической литературе существовали, но в нашем искусстве они возникают в особом качестве и трактуются по-своему.

* М. Горький. О литературе. М., 1955, стр. 595—596.

Возьмем тему труда. В прошлом только в виде исключения эта тема практиковалась, как поэтическая тема.

Поэтически воспринимается труд, когда он является зеркалом возможностей и мастерства человека, когда человек может любоваться своей силой, ловкостью и красотой, отраженных в созданных вещах. В прошлом, в большинстве случаев, труд ощущался как проклятье человека. На первых страницах горьковской повести «Мать» рассказывается о том, как у рабочих десятилетиями вырабатывалась усталость в мускулах, как нечеловечески расходовалась их энергия, как у них не оставалось времени для того, чтобы осознать, кто виноват в таком зверском отношении к их энергии! Для рабочих при капитализме их работа во многом является сизифовым трудом, то есть деятельностью бессмысленной: рабочий часто не видит результатов своего труда; он создает вещи, которые не может приобрести и которыми поэтому не может пользоваться. При конвейерном производстве его творчество становится бессмысленным еще потому, что рабочий создает только какую-то часть предмета и эта дифференциация в процессе работы обезличивает его. Человек становится автоматом: это замечательно показано Чарли Чаплином, герой которого на улице и дома продолжает проделывать бессмысленные и автоматические движения*.

Правда, в частных случаях литература показывала ощущение труда как эстетической категории, показывала она и стремление к труду и потребность труда для человека.

Вспомним «Левшу» Лескова: англичане сделали маленькую блоху, а тульские умельцы подковали эту миниатюрную блоху.

Совершенно очевидно, что в их труде было творческое начало и какое-то представление об эстетическом. Вспомним рабочих из «Фомы Гордеева», которые с эстетическим воодушевлением поднимали со дна Волги затонувшую баржу. Надо думать, что физически мучительный труд мастеров ковродения, вероятно, смягчался эстетическим удовлетворением.

Но все это частные случаи. В самой жизни были тяжелые предпосылки, которые чаще заставляли рассматривать труд как проклятье, как непосильное для человека бремя.

Марксистская философия творческого отношения к жизни

* Современный рабочий в нашей стране тоже работает на конвейере. Но наш рабочий, постоянно повышающий свои технические знания и технический кругозор (не говоря о духовном кругозоре), в потенции — рабочий-инженер, автор рационализаторских предложений, а не человек-автомат.

привела и к созданию новой философии труда: ведь жизнь-то переделывается с помощью труда.

Горький характеризует труд как необходимость для человека, как условие развития его таланта. И, наконец, еще больше, как условие возникновения у человека чувства реальности.

Весьма вероятно, что чувство своей реальности и реальности мира родилось у человека при преодолении каких-либо препятствий, требующих затраты физической энергии. Затем к этому присоединилось сознание ценности и важности совершаемой работы, понимания вносимого этой работой изменения в мир. Чувством социально-исторической значительности своего дела создается ощущение оптимизма, если дело, работа исторически прогрессивна, или ощущение пессимизма, если человек перестает видеть перспективу своей жизни и деятельности, если деятельность идет вразрез с прогрессивными историческими тенденциями. Потеря при этом чувства реальности выражается в создании различных вариаций идеалистических систем, вплоть до солипсизма, утверждающего, что *solus ipse sum* т. е. только я один существую, а все остальное мой сон (а доктор Чебутыкин из «Трех сестер» даже и реальность своего «я» отрицает).

Не случайно философию труда и таланта Горький вкладывает в уста представителя творческой профессии: актера в пьесе «На дне». Вполне вероятно, что актер не врет, когда говорит, что он пользовался в свое время популярностью у зрителя, что его встречали и провожали овацией. Вероятно он был действительно талантливым человеком, поэтому он и говорит о природе таланта и косвенно о природе труда. Что такое талант? — спрашивает актер, и отвечает, что условием таланта является вера в себя: есть у человека вера в себя — есть и предпосылки для таланта.

Но тут возникает вопрос, что такое вера в себя? И при каких условиях она возникает у человека? На этот вопрос гениально отвечает Ленин в своей работе «Что делать?».

Высказывание Ленина касается природы человека. Человек — это не то, что он сам думает о себе, и не то, что думают о нем другие, хотя, как это ни странно, иногда суждения посторонних людей о нас гораздо более правильны, чем наше собственное суждение. И, тем не менее, и мое собственное мнение о себе, и мнение обо мне посторонних, могут иметь только относительно объективное значение. Человек на самом деле есть то, что он делает. Об этом Ленин так писал: «...По каким признакам судить нам о *реальных* (курсив Ленина — М. Г.) помыслах и чувствах *реальных* личностей?»

Понятно, что такой признак может быть лишь один: *...общественные действия личностей, т. е. социальные факты...* Социолог-материалист, делающий предметом своего изучения определенные общественные отношения людей, тем самым уже изучает и реальных *личностей*, из действий которых и слагаются эти отношения. Социолог-субъективист, начиная свое рассуждение якобы с «живых личностей», на самом деле начинает с того, что вкладывает в эти личности такие «помыслы и чувства», которые он считает рациональными...» (В. И. Ленин. Соч., изд. 4-е, т. 1, стр. 385).

Ленинские суждения и лежат в основе горьковской философии труда. Произведения Горького и произведения советских писателей показывают нам, что только в общественном труде человек раскрывает возможности своей личности.

Нет ни одного такого зеркала, которое могло бы отразить внутреннюю сущность человека. И только создания творческого труда по-настоящему раскрывают человека: всматриваясь в созданную им вещь, человек обретает веру в себя, обретает дерзание на создание еще больших ценностей.

Именно в этом смысле актер Горького и утверждает в пьесе «На дне», что талант — это прежде всего вера в себя. Поставьте человека в такие условия, когда он не может ничего создавать, и вы увидите, что вместо чувства уверенности в себе у него появляются страшные сомнения в своих возможностях, потеря чувства реальности.

Если Щукин дерзнул создать образ Ленина, то это потому, что у него в прошлом был опыт создания значительных образов.

У Горького есть малоизвестная пьеса «Фальшивая монета», где один из персонажей — паразит, ничего не делающий, подходит к зеркалу, смотрит в него и говорит: «Какое странное зеркало, ничего не видно!» Горький хочет сказать аллегорически, что если человек не создал никаких ценностей, то зеркало не может его отразить, потому что он представляет собою ничто.

Легко понять, какой страшный счет предъявляет капитализму Горький в пьесе «На дне», показывая, что капитализм лишил людей не только возможностей творческого труда, но и просто труда, и тем обрек их на потерю чувства собственного достоинства.

Труд, когда он становится творческим (человек способен творить не только при создании художественных ценностей), когда в результате его создаются общественные ценности, становится и подлинно эстетическим. В процессе коллективного труда возникает чувство локтя, без которого не-

возможно единство индивидуальностей и коллектива, а это очень важный фактор современного общества.

И в произведениях классического искусства, и в произведениях нашего времени художники неоднократно возвращаются к вопросу о взаимоотношениях индивидуальностей и коллектива.

В символическом и декадентском искусстве настойчиво проводится мысль, что по-настоящему человек может раскрыться только тогда, когда он свободен от коллектива. На самом деле, чем больше индивидуальность отрывается от коллектива, тем больше она внутренне опустошается. Тема внутренней опустошенности, характеризующая декадентское и символистское творчество, говорит о том наказании, которое несет личность за отрыв от коллектива.

Одним из источников вдохновения является творческая связь человека с коллективом в процессе общего создания разного рода ценностей. Каждый знает это по своему собственному опыту, так как каждый из нас сейчас выполняет какую-то общественную функцию. И когда в общем труде мы делаем то, что надо для коллектива, когда мы ощущаем одобрение нашей деятельности (ощущаем мы это даже мимо слов), тогда все делается легко и даже большие дела не требуют больших усилий. Но попробуйте в вашей работе вступить в конфликт с коллективом, и вам станет чрезвычайно трудно, для самого простого дела потребуются колоссальные усилия. И это даже в том случае, впрочем редком, когда вы ощущаете, что правы вы, а не коллектив.

Так актеру в театре, вероятно, очень трудно играть, когда он, произнося свои реплики, чувствует, что его слова не доходят до зрителя, что зрителю совершенно не интересно то, что он говорит.

В Советском Союзе любовь и уважение к труду является одной из главных примет нового человека. Поэтому-то в процессе идеологического воспитания существенное внимание должно быть направлено на трудовую закалку людей.

В советской литературе труд отражен полнее, чем в советском кино. Достаточно назвать такие романы, как «Соть» Л. Леонова, «Гидроцентраль» М. Шагинян, «Цемент» Ф. Гладкова и многие десятки других, где труд показан, как решающий фактор в судьбах людей. Особенно выразительно процессы общественного труда изображены в последнем романе Б. Полевого «На диком берегу», где рассказывается об энтузиастах — создателях гидроэлектростанции в глухой сибирской тайге. Судьбы героев этого романа служат как бы наглядным подтверждением одного из основных марксистских положений

ний о том, что человек, переделывая природу, вместе с тем переделывает и себя.

К сожалению, в кино значительно меньше произведений на тему о труде и его философии, хотя и здесь были очень неплохие для своего времени фильмы, такие как «Встречный», «Дела и люди», «Шахтеры», «Комсомольск», «Большая жизнь» и другие.

Правда, надо сказать, что в этих «других» проблемы труда, его эстетики, занимают далеко не первое место. Чаще всего трудовые процессы являются лишь своеобразным фоном для развития внутрисемейных отношений, любви и т. д. Конечно, и эти проблемы очень важны, но жалко, что при этом вопросы общественного труда отходят на задний план.

Из картин последних лет выгодно отличается в этом смысле фильм «Высота». Этот фильм имеет не мало положительных отзывов и все-таки он оценен не в той мере, которой заслуживает. Это одна из немногих картин, где показана эстетика труда, его красота, в частности, красота различных машин и конструкций.

Призывая отражать в искусстве труд и производство, мы вовсе не выступаем сторонниками так называемого «производственного» романа, в духе традиций итальянских футуристов или французского производственного романа, такого, как «Шампанское» Пьера Амла и других ему подобных. В этих производственных романах эстетизация машины подавляет все остальное, человек же служит каким-то маленьким добавлением к машине.

Мы имеем в виду органическую связь красоты машины и человека — хозяина этой машины, показанную так, как это сделано в фильмах «Девять дней одного года» М. Ромма или «Люди голубого огня» Р. Григорьева. Последний фильм — документальный, и поэтому мы с особым интересом присматриваемся ко всем творческим сторонам процесса труда, к преодолению больших трудностей; мы видим, как ритм трудового процесса стал ритмом жизни трудящихся, видим, что интересы дела стали личными интересами рабочих.

В грохоте стройки, в лязге металла, в кажущемся хаосе конструкций, нагромождении балок и вспышках сварочных аппаратов в фильме «Высота» показано, как все с большей ответственностью относятся люди к работе, как вырастает колоссальная домна, которой нельзя не любоваться, потому что она — порождение человеческого ума.

Теперь, в период строительства коммунистического общества, значение темы труда в искусстве становится особенно ясным.

Нельзя построить коммунизм без трудовых усилий всего громадного коллектива трудящихся. Новая техника, новая индустрия, новое сельское хозяйство, новая школа не могут возникнуть **только** в результате словесных заклинаний, как бы выразительны они ни были, надо воспитывать поэтому вкус к труду.

Литература, кино и другие искусства должны оказать партии и правительству в этом отношении всемерную помощь.

ОБРАЗ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ В ИСКУССТВЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Отражение образа положительного героя является такой же органической функцией социалистического реализма, как и отражение темы труда. В нашей стране — и в области индустрии, и в области сельского хозяйства, и в области городского строительства — возникают все новые и новые задачи, раскрываются все новые и новые грандиозные перспективы, но для осуществления их требуются люди, а не только материально-технические возможности. Вот почему проблема кадров становится художественной проблемой. Какие будут люди и насколько они будут способны осуществить стоящие перед страной грандиозные задачи — от этого зависит многое, если не все. Положительный герой искусства — это и есть тот человек, который принимает активное и творческое участие в строительстве коммунистического будущего. Положительный герой — это реальная основа того будущего, о котором мы мечтаем и которое постепенно осуществляем.

Проблема положительного героя в литературоведении долгое время вызывала настороженное отношение, потому что положительный герой в прошлом иногда трактовался как абсолютное совершенство, как нечто законченное, не имеющее перспективы. Но отсутствие процесса и, следовательно, отсутствие будущего — это то, чего в жизни быть не может.

Ленин писал, что нового человека, строителя революции, отнюдь нельзя мыслить как идеальное существо, как эталон совершенства. Но он же был страстным противником теорий, довольно широко распространенных и до сих пор среди буржуазных западных ученых, о том, что человек от природы является преступным существом и обречен до смерти нести проклятие этой преступности. С точки зрения этих буржуазных ученых наивны мечты коммунизма о построении нового совершенного общества, так как никакое общество не в состоянии изменить извечно преступную психологию человека.

Люди должны быть благодарны фашистскому строю, который якобы обуздывает звериные черты человека.

Ничто не было более чуждым и враждебным Ленину, чем эта позиция. В начале Октябрьской революции люди Запада даже благожелательно относившиеся к революции, удивлялись, как мог рассчитывать Ленин создать новое общество в стране, где люди веками воспитывались в рабстве, со всеми вытекающими отсюда для человека последствиями. Говорили, что нужно подождать того момента, когда люди усовершенствуются. Ленин на это отвечал так: «Мы хотим построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены, но зато им и закалены к борьбе... Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены...»*.

Настороженное отношение к проблеме положительного героя объясняется еще и тем, что в некоторых произведениях советской литературы 20-х гг. проблема положительного героя разрешалась формально, путем особого построения фавулы: в финале положительный герой, чаще всего большевик, побеждал, а отрицательный герой, белогвардеец или вредитель, был наказан. Однако, при этом положительный герой обычно был показан духовно бедным, отрицательный же наделен тонкой психологией и тонкими эстетическими чувствами, невольно привлекавшими к нему симпатии. Зритель, посмотревший пьесу или прочитавший повесть этого рода, кончал знакомство с произведением с чувством неудовлетворенности: «Да, конечно, отрицательный герой побежден, но с кем же мы будем строить социализм, неужели с таким грубым и неотесанным человеком?! Подобный положительный герой побеждал отрицательного материальной силой, а не красотой своих идеалов.

Так, например, обстояло дело в трагедии И. Сельвинского «Командарм 2», где командарм Чуб, человек грубый и нетактный, побеждал делопроизводителя Оконного, носителя «тонких», якобы гуманных чувств. Этот Оконный пошел на осуществление авантюрного военного плана во имя спасения сыпнотифозных больных, которых Чуб собирался расстрелять, так как кормить и лечить больных было нечем, и они только заражали здоровых и съедали их паек. На фоне этой выдуманной ситуации очень «гуманно» звучали рассуждения

* В. И. Ленин. Успехи и трудности советской власти. Соч., изд. 4-е, т. 29, стр. 51.

Оконного о том, что может быть этих сыпнотифозных в оставшиеся полчаса жизни посетят видения, ни с чем не сравнимые по своей ценности. И вот, хотя действия Оконного, по существу провокационные, стоили жизни многим красноармейцам, в финале это не было подчеркнуто, наоборот, внимание зрителя сосредотачивалось на «тонком» гуманизме Оконного, особенно ошутимом по контрасту с грубым примитивизмом Чуба.

Аналогичное мы встречаем и в романе Ю. Олеши «Зависть». Один из героев его — ответственный советский работник Бабичев, представлен как духовно элементарный человек, обладающий каким-то физиологическим оптимизмом (роман начинается с того, что Бабичев распевает в уборной речитатив на тему о том, как хорошо работает его желудок). Идеал этого человека — построить столовую «четвертак», где вкусно и питательно кормили бы за 25 копеек.

Его противник Кавалеров представлен человеком значительно более утонченным. Кавалеров ненавидит Бабичева и завидует ему, считая, что сам мог бы занимать высокое государственное положение с большим основанием, чем Бабичев.

Правда, в финале автор будто бы разоблачает Кавалерова, показывая, в какое грязное жизненное болото тот скатывается. Но Олеша ничего не мог сказать в защиту советского человека Бабичева. Если верить роману, то советский руководитель — человек примитивный, который только и думает о том, чтобы «накормить людей». Задача эта представлена, как низменная, хотя пренебрежение к ней могут себе позволить только люди сытые и не понимающие того, что голод унижает человека и не создает предпосылок для культурного творчества. Между тем, если бы Олеша обратился к биографиям многих партийных и советских руководителей, вышедших из народных низов, он увидел бы, каких вершин культуры достигли они, подталкиваемые подлинно гуманными чувствами — создать для всех людей такие условия, чтобы люди могли раскрыть свои творческие возможности.

Задача советской литературы всегда заключалась в том, чтобы дать почувствовать внутреннюю красоту, красоту идеалов положительного героя своего времени и безобразия героя отрицательного, мешающего строить новое общество. Первым из советских писателей эту задачу удалось осуществить Фадееву и Шолохову.

Когда думаешь о положительном герое, мысленно выстраивается большая шеренга людей, начиная от Павла Власова. Кого только тут нет: и Полежаев, и Чапаев, и Давыдов,

и Павел Корчагин, и молодогвардейцы и сотни других! Это показывает, что образ положительного героя историчен, он меняется вместе с развитием исторического процесса. Возникает новый этап в социалистическом строительстве, и появляются новые люди, с новыми конкретными положительными качествами. Таким образом, нельзя создать эталон положительного героя.

Положительный герой — не результат, а постоянный процесс. Там, где психология героя дается лишь как результат, там, где есть абсолютная законченность и отсутствие перспективы, положительный герой становится неживым.

Н. В. Алексеева в статье «Нравственный облик современника» пишет: «...Не надо забывать, что на каждом этапе развития литература раскрывала прежде всего те стороны характера советского человека, которые в конкретных исторических условиях были наиболее созвучны эпохе, задачам, которое решало общество (сб.: Основные проблемы советской литературы на современном этапе. М., Из-во ВПШ и АОН при ЦК КПСС, 1962, стр. 117).

В последние годы своей жизни С. М. Эйзенштейн делился со мной мыслями по вопросу, к которому он неоднократно возвращался, собираясь создать фильм на эту тему: каждый человек должен быть достоин своего памятника. Речь здесь идет, конечно, не буквально о памятнике, хотя дважды и трижды героям Советского Союза у нас ставятся памятники при жизни. Это могут быть и награды, и просто общественное признание. Положительный герой должен постоянно подтверждать свою «положительность». Образ положительного героя должен всегда как-то отвечать историческим задачам эпохи.

Но несмотря на эту конкретную «привязанность» к эпохе, все-таки можно указать на некоторые принципы идейной психологии нового человека, независимо от точных дат его жизни.

В статье «О пьесах», на которую мы уже ссылались, Горький делает попытку дать классификацию человеческих характеров. Она сводится, примерно, к следующему — есть характеры простые и сложные. Если спросить у широкого круга людей, какой из этих характеров лучше, то все, конечно, скажут, что лучшим и более богатым характером является сложный. И это потому, что когда мы говорим о простом характере, то чаще всего у нас возникает представление о простоватости. Но если простоту характера не понимать как простоватость, то в этой подлинной простоте, никак не исклю-

чающей глубины, откроются весьма важные и интересные качества.

Горький говорит, что особенностью простого характера является его целеустремленность, одержимость. Поставив большую и трудную задачу, этот характер не останавливается ни перед какими препятствиями для разрешения этой задачи, для достижения цели. Трудности не охлаждают его.

Руководствуясь подлинным гуманизмом, «простой» человек — всегда революционер, в каком бы качестве он ни выступал: будучи воином армии, он, как революционер, борется против империализма, будучи рабочим и инженером — ведет борьбу за новую технику, повышение производительности труда и выполнение плана, понимая, что выполняя и перевыполняя план, мы в мирном соревновании с капитализмом наносим ему революционные удары. Он революционер и тогда, когда заново перестраивает колхозное хозяйство. Все это — нечто противоположное характеру обывателя, который поставит перед собою даже близкую и легко достижимую цель, но встретившись с препятствиями, уже готов сказать, что «ничего не выйдет».

Такие явления часто встречаются у человека со сложным характером, если эта сложность — противоречивая, противоречия которой тормозят действие.

Об этой сложности Горький говорит так: «Именно «сложностью» объясняется тот факт, что среди сотен миллионов мы видим так мало людей крупных, характеров резко определенных, людей, одержимых одной страстью, — великих людей» (М. Горький. О литературе. М., 1955, стр. 601).

Следовательно, неотъемлемое качество положительного характера — его простота — залог цельности и целеустремленности.

Кроме цельности и целеустремленности человека эпохи социализма характеризует рационализм в высоком смысле этого слова.

У нас довольно часто с термином «рационализм» связывается представление о сухой рассудочности. Когда про человека говорят, что он «рационалист», то возникает представление о личности, эмоционально бедной, не способной к большим чувствам. Иногда к этим представлениям присоединяются еще черты мелкой утилитарности, даже скупости, презренной копеечной индивидуалистической расчетливости.

Существует и иное значение слова «рационализм», обозначающее философское идеалистическое направление, представленное именами Декарта, Спинозы и Лейбница. Есть не мало ценного в отдельных положениях рационалистической фило-

софии, но главные и существенные ошибки этой системы широко раскрыты марксистскими философскими трудами, и нам нет необходимости на этом останавливаться.

Мы имеем в виду другое. Вся наша страна превратилась в своеобразный учебный комбинат, где все учатся. Наш новый человек в этом отношении — полная противоположность человеку буржуазного мира, который боится разума и не верит ему, который идет в объятия философского иррационализма Бергсона и Фрейда. Там всячески стремятся опорочить науку, добывающуюся ясности. Тайные поклонники иррационализма любят повторять афоризм: «все ясно может быть только глупому человеку». Но все ясным не может быть ни для кого. Однако в каждом данном отношении надо добиваться ясности и не создавать искусственной сложности. Даже если какая-то проблема и ясно разрешена, неясным остается еще очень многое. Но и туда, в оставшееся еще неясным, можно внести ясность разума и науки.

Было бы ошибкой утверждение, что людей с принципиально новыми чертами в жизни в каждый данный момент очень много. Художник, в сущности, является первооткрывателем этих черт. В этом его огромная заслуга. Еще раз напомним слова Ленина: «Перед тем, кто хочет изобразить какое-либо живое явление в его развитии, неизбежно и необходимо становится дилемма: либо забежать вперед, либо отстать. Середины тут нет» (см. стр. 27).

Вот почему Ленин так приветствовал выпуск в свет повести Горького «Мать», несмотря на то, что по признанию самого Горького повесть эта была в художественном отношении недостаточно совершенна. Таких Павлов, какого изобразил Горький, было еще мало. Горький в какой-то мере «забегал» вперед, но только так писатель и мог революционно воздействовать на жизнь.

Недаром определение социалистического реализма заключает в себе требование отражать не просто правду жизни, но правду жизни в ее революционном развитии.

Мы уже говорили, что нельзя мыслить положительного героя, как абсолютное совершенство, у которого нет решительно никаких недостатков. Но характерно, что и сами недостатки нашего нового человека являются недостатком особого качества.

В романе В. Кожевникова «Знакомьтесь, Балув» есть два интересных персонажа: высокой квалификации рабочие — Шпаковский и Марченко. Оба — виртуозы по сварке швов протягиваемого дюкера (речь идет о прокладке газопровода). Но Шпаковский производит сварку по новому методу, что

дает значительную экономию стройке. Однако Шпаковского не интересует эта сторона общего дела, он не думает о том, что следует распространить свой опыт по всей трассе, его интересует только возможность такого виртуозного процесса работы.

Марченко — рекордист, работающий без помощника; он готов помочь любому другому рабочему, так как ему нравится «хвастануть» своим мастерством.

Познакомившись со Шпаковским и с его работой, Марченко был потрясен тонкостью мастерства товарища. Но при этом он поймал себя на недобром чувстве радости по поводу неудачи Шпаковского. И уловив в себе это нехорошее чувство, Марченко мысленно говорит: «Думал, я уже человек, а получается, даже до нормы не хватает».

В свою очередь Шпаковский, заметив в себе нежелание поделиться опытом с товарищами, с горечью говорит Марченко: «Тогда я низкий человек, только и всего... Ты думал, как коммунист, что это даст всей трассе, а я думал, только о том, что без подкладного кольца, кроме меня, шва не сварит никто...»*.

Так характеры Шпаковского и Марченко дополняют друг друга**.

Есть ли в советской литературе отрицательные герои и требует ли партия чтобы из нашего искусства были изгнаны отрицательные персонажи?

Вопрос риторический. Может ли партия, на страницах газет которой (см. «Правду» и др. газеты) систематически печатаются статьи и фельетоны о туеядцах, взяточниках, спекулянтах и пр., требовать изгнания этих отрицательных героев из литературы и кино? Если было бы такое намерение, партия в первую очередь изгнала бы со страниц газет отрицательные статьи.

Мы все понимаем, что нельзя утверждать и развивать нашу действительность, не борясь с ее недостатками. Однако борьба со злом, если она оторвана от утверждения той действительности, которая нам близка, может превратиться в игру в поддавки со злом, в апологию зла, в его абсолютизацию.

В одной из старых сказок рассказывается о человеке, который знал слово, позволяющее вызвать духов из бутылки, но не знал другого слова, загоняющего их обратно в бутылку.

* См. подробнее об этом в упоминавшейся выше статье Н. В. Алексеевой.

** В. Кожевников. Знакомьтесь, Балдуев. М., «Сов. писатель», 1960, стр. 178—180.

Акцентируя свое внимание на явлениях зла жизни и не видя тех сил, которые могут противостоять злу, писатель может быть подавлен отрицательными сторонами жизни, придать им абсолютную силу, может бессильно покориться силам зла как якобы фатально неизбежным. В этом смысле мы и говорим метафорически об «абсолютизации» зла и об «игре со злом в поддавки». В этом случае литература смыкается с произведениями тех «торговцев ужасами», о которых так блестяще говорил на III съезде Союза писателей К. И. Чуковский*.

Наш народ твердо и уверенно смотрит на свое будущее, и эта уверенность не слепая, она опирается на изучение законов общественной жизни и знание людей, создающих новое общество. Вот почему наше искусство органически тянется к положительным образам, тем более, что у нас очень много хороших людей в самой жизни.

Неправильно навешивать на художника ярлык «лакировщика» только за то, что он искренно и с талантом изображает новых людей — творчески воссоздает нашу жизнь; в этих новых людях — наши надежды, наше будущее.

На III съезде Союза советских писателей писатель Гранин защищал наше право говорить о счастье. Сравнивая нашу литературу с современной буржуазной литературой капиталистических стран, он говорил, что та литература много пишет о трагедии людей, об их страданиях и очень мало о счастье, о восторге, об оптимизме. В дополнение к Гранину можно было бы сказать, что буржуазная литература не имеет таких произведений, как поэма Маяковского «Хорошо», где есть строчки:

И жизнь хороша,
И жить хорошо.

В этой поэме идеал жизни неразрывно связан с намечающимися явлениями самой жизни.

Бессмысленно противопоставлять советскую литературу классической русской литературе, где больше было сатирического начала, больше отрицательных образов. Но, во-первых, и там были положительные образы. Во-вторых, функция отрицательных образов в нашей дореволюционной литературе была иная: там все было направлено на разрушение самодержавного дворянско-буржуазного строя; у нас же все направлено на укрепление нашего строя, и на уничтожение только того, что мешает ему развиваться.

* См. подробнее об этом в моей статье «О ревизионизме в литературе и в искусстве» («Ученые записки» Ташкентского театрально-художественного института, в. 5, 1962).

Характерной особенностью образа положительного героя нашей советской литературы и советского кино является его историческая масштабность, соответствующая масштабности самих исторических событий. Если такие западные буржуазные писатели, как Джойс («Улисс»), Пруст («В поисках за утраченным временем»), в кино — Феллини (см. ниже о его фильме «8^{1/2}») и др., заняты пристальным изучением микромира, психологии изолированной индивидуальности, то советская кинематография в последние годы прославилась такими историческими масштабными произведениями, как «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Повесть пламенных лет», не говоря уже о произведениях прошлых лет — «Чапаеве», «Члене правительства и др., получивших мировое признание.

Иногда положительный характер человека перерастает в образ героя с большой буквы, особенно тогда, когда это характер выдающейся исторической личности, по-настоящему великого человека.

Куль личности, которому нанесен решительный удар нашей партией, внес много неверного в этот вопрос.

Но образы великих людей в искусстве не могут перестать существовать, потому что у народа всегда будет потребность понять внутреннюю природу таких людей, понять, в чем заключается их величие.

В советской литературе и в кинематографии создан такой образ — это образ Ленина, подлинно великого человека и в то же время подлинно простого.

В чем заключаются те трудности, которые возникают перед художником, когда он берется за создание такого образа? Существуют две основные опасности. Одна из них заключается в том, что личность выдающегося исторического лица поднимают на такой пьедестал, который не позволяет увидеть в герое человека. Это не обязательно пьедестал в собственном смысле слова. В Ленинграде на Марсовом поле стоит памятник Суворову. Постамент его не очень велик. Но Суворов изображен с такими чертами античного римского воина, которые никак не соответствуют живой личности этого полководца.

Такой памятник становится действительно культовым, он превращает человека в объект поклонения.

Обожествлялась некоторыми людьми личность Сталина, который якобы один все знает и все может, один во-время примет все необходимые меры, и поэтому нам самим можно

ни о чем не беспокоиться и не проявлять никакой инициативы*.

Противоположная крайность заключается в дегероизации образа положительного героя. В свое время в кинематографии появился термин «утепление» героя. В основе стремления к «утеплению» лежит античный афоризм, который сам по себе не является мещанским, но может быть пошлым при известных условиях. Этот афоризм гласит: «Я человек и ничто человеческое мне не чуждо» (*homo sum et nihil humanum me alienum puto*).

На чем основана концепция «дегероизации» образов великих людей? Логика этого суждения такова. Кто такие великие люди? И великий человек — человек, значит, ничто человеческое ему не чуждо. Следовательно, к его характеристике можно присоединить и чисто «человеческие» качества, причем под «человеческими» качествами понимаются в этом случае чаще всего качества бытовые, обывательские. Такие качества, особенно если художнику изменяет чувство меры, снижают и искажают историческую значимость образа.

Конечно, у Ленина были и в этом смысле «человеческие» черты. Мария Федоровна Андреева — жена Горького, рассказывает, что когда они с Горьким жили в эмиграции вместе с Лениным и Крупской, Ленин иногда выполнял и хозяйственные функции — ездил на базар, привозил продукты, и женщины временами ворчали на него за то, что он покупал не совсем то, что надо. Но что получится, если художник, потеряв чувство меры, такими элементами перегрузит свое произведение? В таких мелочах может раствориться правда образа. Разве в тех или иных бытовых качествах — историческое величие гения Ленина? Его величие в героической целеустремленности его характера, одержимости идеей уничтожения классового строя и построения социалистического общества.

В «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского имеется героический образ женщины-комиссара.

Перед комиссаром поставлена важная государственная задача перевоспитания отряда моряков, создания необходимой в красном флоте дисциплины, борьбы с остатками апархизма, распушенности, за которыми часто скрывалась контрреволюция. Женщине-комиссару особенно много пришлось потрудиться над воспитанием матроса Алексея, человека, в

* Эта «традиция» в самой худшей форме повторилась в современной китайской литературе и публицистике, где культ личности Мао Цзедуна принял действительно религиозный характер (см. по этому вопросу статью «Против догматизма и вульгаризации в литературе и искусстве» в журнале «Коммунист», № 9 за 1964 г.).

сущности, преданного революции, но еще опутанного многими мелкобуржуазными анархическими представлениями.

Вот тут могло бы возникнуть у писателя искушение «утеплить» образ комиссара, допустить романтические предпосылки особого внимания комиссара к Алексею. И получилась бы ложь. Не потому, что в самой жизни такого эпизода не могло быть, но потому, что не в этом аспекте по-настоящему раскрывается историческое величие деятельности этой героини.

Хорошо, что в фильме «Оптимистическая трагедия» эпизод признания матроса Алексея в любви к женщине-комиссару (эпизод, которого нет у Вишневского) введен с большим тактом, и, действительно, как эпизод, не заслоняющий основного. Иначе зрителям могло бы показаться, будто перестройка личности Алексея была обусловлена не всем ходом событий, а только любовью к комиссару.

Маяковскому первому удалось в своем творчестве пройти мимо этих двух опасностей: он изобразил Ленина простым, земным человеком, но таким, который свою жизнь посвятил борьбе за счастье всех людей. И в этом величье Ленина.

Вот центральное место из характеристики Ленина, данной Маяковским в знаменитой поэме:

Мы
хороним
самого земного
из всех
прошедших
по земле людей.
Он земной,
но не из тех,
кто глазом
упирается
в свое корыто.
Землю
всю
охватывая разом,
видел
то,
что временем закрыто...
Он
к товарищу
милел
людейскою лаской.

Он
к врагу
вставал
железа тверже.

Повествуя о жизни Ленина и характеризуя его, Маяковский все время связывает биографию Ленина с «биографией» революционной России. Поэтому характеристика Ленина идет у него все время в связи с характеристикой капитализма, его кризисов, с рассказами о рождении рабочего класса, о трудностях рабочей жизни, о безработице, о прогнившем капиталистическом строе в период империализма:

Для внуков
пишу
в один лист
капитализма
портрет родовой.

Маяковский всячески подчеркивает ленинскую простоту, потому что для него подлинная человеческая красота неразрывна с простотой:

Я боюсь,
чтоб шествия
и мавзолен,
поклонений
установленный статуй
не залили б
приторным елеем
ленинскую
простоту.

Маяковский показывает, что истоки ленинской силы и мудрости — в его слиянности с партией.

Это было в то время, когда разруха еще не была преодолена, когда люди и животные падали от голода, когда транспорт был объявлен бесплатным, но им нельзя было пользоваться, так как он остановился, когда дома не освещались и не отапливались, как следует. А в это время Ленин строил план электрификации страны и докладывал о нем, вызывая сомнения и злорадство у врагов: откуда все это, какая утопия?!

Чем питалась уверенность Ленина в будущем? Где Ленин брал силы для непосильного, казалось-бы, дела? Все это шло от единства с народом, от сознания неограниченной и чудесной энергии народа, освобожденного от капиталистического гнета, шло от единства с передовым отрядом народа, с Партией.

Маяковский оживляет великое слово Партия. Единство с партией — вот что вдохновляло Ленина, что вливалось в него чудесную героическую энергию!

Хочу
сиять заставить заново
величайшее слово —
партия...
Партия и Ленин —
близнецы-братья, —
кто более
матери — истории ценен?
Мы говорим — Ленин,
подразумеваем —
партия,
мы говорим —
партия,
подразумеваем —
Ленин.

Фигура Ленина в трилогии Н. Погодина является дальнейшим этапом в художественном освоении этого образа. Драматургу удалось освободиться от «цитирования» выступлений и статей Ленина, творчески воссоздать характер речи великого вождя и вылепить правдивый характер.

Два фильма М. Ромма о Ленине и образ Ленина, созданный Щукиным, в сущности, не могли бы появиться, если бы им не предшествовали произведения, созданные Маяковским и Погодиным. Для Щукина тоже характерен свободный творческий подход к материалу в решении этого образа. Первые актеры, взявшиеся за воссоздание образа Ленина, чаще всего исходили из поисков внешнего сходства: точности ленинского жеста, зафиксированного многими портретами и кинохроникой, сократовского ленинского лба, грассирующей речи и пр. При этом исполнитель чувствовал себя прикованным к этим фиксированным жестам и внешним признакам. У Щукина этой связанности почти совсем не ощущается, и эта свобода позволяет ему полнее раскрыть внутреннюю сущность образа великого вождя.

Но, может быть, наибольшей удачи перевоплощения в образ Ленина достиг артист М. М. Штраух. Я имею в виду вторую новеллу из фильма «Рассказы о Ленине» С. Юткевича по сценарию Е. О. Габриловича.

Кажется парадоксальным само намерение показать Ленина больным и умирающим. Вообще болезнь сама по себе не может быть темой художественного произведения*.

Художник-реалист если и касается темы болезни, то болезнь его интересует как к а т а л и з а т о р, т. е. как такое начало, которое ускоряет и интенсифицирует переживания героев. Дело в том, что Егор Булычев, и будучи здоровым, пришел бы к тем мыслям и чувствам, которые трагически раздирают его. Но этот процесс осознания неполноценности мира, в котором он живет, мог проходить гораздо медленнее и не с такой остротой. Сейчас же, когда смерть «смотрит в глаза» Булычева, он не может медлить, ему быстро надо разрешать «гамлетовские» вопросы: о неблагополучии в семье, в государстве, в мире; богоборческие мотивы также безусловно присутствуют в «Егоре Булычеве».

Режиссер второй новеллы о Ленине с большим тактом касается чисто болезненных явлений ленинского организма. Легко можно было бы сбиться на мелодраму, вызывающую чувства жалости к великому человеку, создав большое количество эпизодов «утепления» образа.

Режиссер и сценарист фильма использовали болезнь Ленина, чтобы сгуственно показать, как при любых условиях Ленина не покидает любовь к жизни и к людям. А главное — в фильме показано, что при любых условиях Ленина не покидает забота о ходе борьбы с врагами пролетарского государства. Философия фильма выражена в словах большевика Белова, которому поручен больной Ленин: «Да разве же может жить Ленин, ничем не интересуясь? Не стараясь узнать, что творится кругом?.. Вымалывая у смерти лишний час, словно подачку? Нет, Ленин не может так жить! Ведь это — Ленин!». В фильме еще раз показан героизм Ленина, то, что Горький называл «безумством смелых»!

Трудно установить какую-нибудь пропорцию в изображении частной жизни великого человека и его деятельности общественно-государственной. Талантливый художник, хорошо понимающий и чувствующий природу великого человека, не побоялся изобразить и бытовые детали, но так, что они не будут выполнять функцию «утепления». Примером такого мудрого сочетания бытового и государственного начал в изображении Ленина мы находим в повести Э. Казакевича «Синяя тетрадь». В повести взят очень трудный и напряженный период и в жизни Ленина, и в жизни революции:

* См. подробнее об этом в моей статье «Ленин и философия времени» в «Ученых записках» Ташкентского театрально-художественного института, вып. 4, 1961.

между июльским восстанием и Октябрьской революцией. Это месяцы, часть которых Ленин проводил в Разливе (под Ленинградом), скрываясь от ищеек временного правительства. Ленин с Зиновьевым живут в шалаше под видом сезонных рабочих, нанятых на период косьбы.

Мы видим, как Ленин радуется, собирая грибы, как увлекается он процессом ужения рыбы, как виртуозно он, оказывается, умеет плавать. И как он внимательно относится к семье приютившего его большевика: он точно изучает ее. «Ее удивил его пристальный и почти жадный интерес к ней, ее мужу, ее детям, ее дневным заботам» (Э. Казакевич, Соч., т. 2, М., 1963, с. 472).

Но эти бытовые детали несколько не снижают величия личности Ленина. Наоборот, они только подчеркивают это величие. Семейей рабочего он интересуется потому, что у него гармонически сочетается способность к большим обобщениям, философии с анализом конкретных явлений. Его интересует хозяин со своей женой и детьми — ведь это и есть те люди, во имя которых совершается революция. Ленин уже сейчас думает о том, что нужно конкретно сделать после революции, чтобы облегчить жизнь именно этих людей, представителей народа. Так как будто маленькое, бытовое, сочетается с большим историческим.

В повести показано, как в разгар очень трудных и опасных событий Ленин все время много размышляет и вспоминает свою «синюю тетрадь», которая осталась у Крупской. Оказывается, что в этой тетради — наброски будущей книги «Государство и революция», книги и философской, и политической. Но почему же сейчас так нужны Ленину эти материалы? Да потому, что он решил, что уже наступило время, когда большевики должны взять власть и строить государство, а в его книге многое в этом плане философски и конкретно предусмотрено: в ней философ органически слится с политиком. Но своевременно ли брать власть и ответственность за нее в стране, где еще так много дикого, невежественного? До шалаша доносится пьяное пение и пьяные разговоры гуляющей на даче компании интеллигентов. Ленин сознает, что с этими людьми придется строить революцию (ср. 494 стр. в названном издании повести и приведенную выше, на стр. 45, цитату из Ленина). И он не думает отступать. А вот Зиновьев, которого Ленин считал таким близким себе человеком, проникнут пораженческими настроениями: по его мнению, еще рано брать власть, ее нельзя удерживать в такой отсталой во всех отношениях стране. В повести показана драма Ленина: горечь потерь близких когда-то людей — теперь Зи-

новьева, а еще раньше Мартова, Аксельрода, Плеханова, Засулич... «Самое трудное и страшное, — думал он (Ленин — М. Г.), — это драться беспощадно не с врагами, а с близкими людьми, с единомышленниками» (там же, стр. 514). Но Ленин идет на эту борьбу, потому что главное и основное для него — народ, и миллионы народных волей, сконцентрированных в личности Ленина, позволяют ему перенести эту, нелегкую, драму.

Так в своей замечательной повести Казакевичу удалось пройти мимо опасностей, подстерегающих писателя, взявшегося за трудный образ Ленина.

НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Буржуазная мораль высшим достижением этической мысли считает знаменитый категорический императив Канта. Сущность этого категорического императива заключается в требовании относиться к личности человека, как к чему-то самоценному, что не может служить средством для осуществления чего-то другого, вне человека находящегося. На первый взгляд может показаться, что этот кантовский принцип (который, кстати сказать, Кант предлагает принять на веру без всяких доказательств, поэтому этот принцип и называется категорическим приказанием) действительно является предельным выражением норм этики: в самом деле чего останется желать, если все будут ценить в личности ее самое и не будут использовать ее как средство для достижения посторонних целей? Но безупречность этого построения только кажущаяся.

Если мыслить жизнь конкретно исторически и если иметь в виду живых земных людей, существующих в конкретно исторических условиях, то правомерность кантовского учения о морали делается весьма и весьма сомнительной.

В «Братьях Карамазовых» Достоевского, Иван Карамазов в разговоре с Алешей развивает следующие соображения. Он, Иван Карамазов, отказывается от царства будущей гармонии и уже сейчас почтительнейше возвращает билет для входа в рай будущей гармонии. И это потому, что счастье будущей гармонии основано на прошлых страданиях множества людей, и главное — детей. Когда Достоевскому надо затронуть наше сердце, он всегда обращается к несчастью детей. Так и в этом случае Иван Карамазов рассказывает Алеше о том, как садисты-родители истязали пятилетнюю девочку, в мороз запирали ее на всю ночь в отхожее место и

творили еще более чудовищные гнусности, и как ребенок в темноте плачет, растирает грязными кулачками слезки и жалуется своему «боженьке». Или еще более страшный случай. Ребенок играя камешками, попал печально в ногу любимой барской собаки. Разгневаанный барин-генерал бросает на ребенка всю свору, которая растерзала ребенка.

Иван Карамазов говорит, что вот, если бы были только эти случаи, то и из-за них он не хотел бы будущей гармонии.

Все это очень трогательно, но представим себе следующее: если Иван Карамазов отказывается от входа в царство будущей гармонии, то, естественно, он не будет и бороться за это царство. В жизни ничего от этого не изменится, будет только меньше одним борцом, который умывает руки. Ведь единственным способом снять горе ребенка является создание таких условий, при которых зверства не могли бы повторяться!

Советский писатель Леонид Леонов в пьесе «Нашествие» эту же проблему разрешает совсем по-иному. Его герой, Федор, вернувшийся из тюрьмы или из ссылки тогда, когда уже совершилось нашествие немцев и когда вся страна всгнула в борьбу, до сих пор еще не решил, включаться ему в эту борьбу или нет? Он сам ощущает свое отщепенство, как болезнь. Он приходит к отцу, врачу по профессии, и говорит ему: «Отец, я болен, дай мне лекарство». Отец понимает, в чем его болезнь, и говорит: «Хорошо, я дам тебе лекарство». Затем он раскрывает занавеску и показывает на лежанке девушку, почти ребенка, которую изнасиловали фашисты. Здесь тоже отец Федора обращается к детскому горю, но результат действия этого «лекарства» совершенно противоположен тому, к которому пришел Иван Карамазов. С Федором происходит перелом, он осознает свой долг вести борьбу с фашистами, чтобы не могли повториться эти издевательства над детским телом и детской душой.

Для Достоевского моральная проблема не разрешима здесь на земле. И одно из двух: либо она вообще не разрешима и тогда нет никаких моральных устоев; либо она все-таки разрешима, но только в «мирах иных», в царстве бессмертия.

Гуманизм положительного героя некустарного социалистического реализма вытекает из конкретной любви к реальному конкретному человеку, и этот гуманизм требует не умывания рук, а активной революционной борьбы за человеческое счастье. Поэтому такой гуманизм может быть охарактеризован как революционный в отличие от буржуазного гуманизма.

Революционный гуманизм положительного героя вытекает из подлинной его любви к земле и земным людям, из понимания того, что жизнь и человек прекрасны, что они рождены для счастливой прекрасной жизни. Гуманизм Ленина вытекает из величайшего изумления перед человеческим гением. Вспомним, как Ленин умел радоваться человеческой гениальности, как восторгался он и Бетховеном, и Толстым, и Чеховым! Но, вместе с тем, именно величайший гуманист Ленин понимал, что необходимо бороться за красоту человека и за красоту человеческой жизни, иначе она будет поругана условиями капиталистической действительности. Кантовский же «гуманизм» неизбежно приводит к предательству интересов столь рьяно отстаиваемой «личности», так как он не допускает никакого насилия, следовательно — и «насилия» в форме революционной борьбы, необходимой для действительного, а не декларативного утверждения прав личности.

Интересно раскрыта вся эта проблематика в одной из последних кинематографических интерпретаций образа Ленина — в небольшом четырехчастном фильме «Аппассионата» (сценарий Д. Афиногеновой, режиссер Ю. Вышинский), снятом для телевидения. Сюжет его почти совсем не отходит от замечательного очерка Горького «В. И. Ленин». Вот то место из очерка, которое положено в основу сценария и фильма.

«Как-то вечером, в Москве, на квартире Е. П. Пешковой, Ленин, слушая сонаты Бетховена в исполнении Исаи Добровейн, сказал:

— Ничего не знаю лучше «Аппассионаты», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!

И, прищурясь, усмехаясь, он прибавил невесело:

— Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя — руки откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале против всякого насилия над людьми. Гм-гм, — долгость адски трудная!»

Естественно, что авторы фильма не могли пойти по пути придания фильму внешней занимательности. Действие происходит в одной комнате, где за роялем — Исаи Добровейн, а за столом Ленин и Горький, иногда незначительно именуящие мизансцену, разговаривая то с Добровейном, то друг с другом. За пределы квартиры Е. П. Пешковой аппарат выходит несколько раз и на короткое время.

Проезд по Петрограду создает необходимый фон, рисующий картину страшной разрухи. Именно при этом становится ясным величие веры Ленина в творческие силы человека и великая реальность его мечты о будущем сейчас еще разоренной России. Такой человек, как Ленин, имел право говорить о пошлости и мещанстве даже таких крупных художников, как Герберт Уэллс, сочинявших романы-фантазии, но не умевших понять реальной фантазии!

Много ассоциаций вызывает фильм, наталкивает на многие мысли — в этом его заслуга, даже если какие-то положения статьи Горького не нашли вполне художественного воплощения*.

Интересно само сопоставление музыки и революции, в лице гениального музыканта и самого активного и мудрого представителя революции.

В первые годы после революции делаенты за рубежом, как вспоминает А. В. Луначарский, видели в революции лишь разрушительное начало, хаотические силы.

Ленин и в музыке, как и в революции, прежде всего видит начало созидательное и именно это вызывает у него изумление перед человеческим гением, умеющим создавать такую красоту!

В отличие от многих других людей Ленин уже в начале революции видел будущие очертания человеческого общества, свободного от классового строя и потому обладающего колоссальной творческой созидательной энергией. Именно это и вызывало у него желание, «гладить по головке людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту». На что же они окажутся способны, если постепенно будут очищаться от жизненной грязи?!

Ленин не хотел бы прибегать к насилию, его к этому вынуждают требования высшей гуманности, так как «сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят». Тепло сделан конец фильма, где Ленин спускается по лестнице, а Добровейн просит Горького не закрывать дверей и играет еще одну («Луишю») сонату Бетховена; расстроганный значительностью произнесенных Лениным слов, Горький с верхней площадки лестницы приветственно машет рукой уходящему гостю. Ленин уезжает в снежную метель как будто умершего и разрушенного города, но ничто, ничто самое

* Так мне представляется несколько скованным и нераскрытым в этом фильме образ Горького. Даже его участие в фильме недостаточно оправдано. Совершенно необходимый в самом «Очерке», где Горький является рассказчиком, здесь этот образ кажется излишним: все, что Ленин хотел сказать, он мог бы сказать и Добровейну.

страшное не может поколебать его уверенность в правильности избранного пути: эта музыка как бы прибавляет ему силы продолжать борьбу и строительство нового мира.

Небольшой фильм построен очень просто, но это сложная простота. Ни в операторской работе, ни в художественном оформлении нет никаких изысков. Все подчинено одной задаче: дать возможность услышать в надлежащей атмосфере замечательную музыку Бетховена и увидеть значительную реакцию на нее величайшего гуманиста мира!

Великолепно играет сонату Бетховена пианист Керер и с большим художественным тактом создает образ пианиста Добровейна, отводя себе скромное место, не заслоняя образа Ленина.

Не кажется нарочитым ни присутствие, в сцене девочки — ребенка, которому принадлежит будущее, ни ее простодушная оценка музыки.

Так в маленьком фильме образы и мысли оказались весьма емкими и способными вызвать сильное эстетическое чувство.

Для морального строя нового человека, революционера и коммуниста, характерна еще одна черта, к сожалению слабо отраженная искусством социалистического реализма. Я имею в виду атеистический строй души нового человека.

Религиозность не присуща революционеру по целому ряду соображений. Прежде всего потому, что он человек научного мировоззрения и знает, что идея бога порождена мифологической мыслью, а затем закреплена интересами классового общества любой формации. Идея бога во всех религиях учит рассматривать земную жизнь, как временную, несовершенную, зато в потустороннем загробном царстве человеку обещается вечное блаженство, к которому и надо готовиться в этой жизни.

Для правящих классов старого общества — дворянства и буржуазии — было выгодно лицемерно поддерживать учение христианства о зле земного мира, о враждебности богу стремления людей прочно устроиться на земле. В этих учениях бог как бы «ревнует» человека к земле, ибо, увлекаясь земными интересами, человек забывает о будущей жизни.

Мы говорим о лицемерии дворянских и буржуазных защитников религии, потому что сами-то представители правящих классов стремились прочно устроиться здесь на земле и получить от нее все возможные блага: они хотели бы, чтобы принципы аскетизма усвоили только крестьяне и рабочие.

Архаизм таких аскетических теорий в наши дни сделался настолько очевидным, что церковники теперь вовсе не проповедают отказ от человеческого счастья на «этом свете», но говорят, что только свободное (капиталистическое — М. Г.) общество способно это счастье создать на земле.

Настоящий революционер, подлинный гуманист, любит эту землю и этих людей, и он хочет здесь устраивать счастье людей. Учение о загробном счастье очень удобно для правящих эксплуататорских классов: оно, это учение, должно смирять мятежные порывы масс и действовать как успокаивающее лекарство. Революционер-коммунист обязательно атеист не только по гнесологическим мотивам, но и по мотивам моральным, так как религиозная система по сути дела — антигуманистична, а коммунист подлинно человек.

К сожалению, ни советская литература, ни кинематография не создали больших атеистических произведений. Исключением является пьеса Маяковского «Мистерия-буфф», где, пародируя мистериальную форму, советский поэт наглядно показывает, что борьба атеизма с религией является особой формой классовой борьбы. Завоевав земной рай, пролетариат освободил вещи от капиталистического засилья, и вещи обрели впервые возможность в полной мере послужить человеку.

Кинематография не может похвастаться произведениями антирелигиозного характера, которые по своей значительности могли бы стать в один ряд с пьесой Маяковского.

Фильмы типа «Тучи над Борском», конечно, сыграли известную роль в борьбе с религией и религиозностью. Но в этих фильмах главное внимание и главные удары были направлены на попов и руководителей сектантов, разоблачались их жульнические приемы, их алчность и стяжательство, их ненасытная сексуальность, их садизм. Все это надо разоблачать, однако, если разоблачается только это, мы рискуем встретить со стороны верующих такие соображения: пусть встречаются среди служителей религии отбросы, но сама по себе вера в бога нужна.

В фильме «Все остается людям», поставленном по пьесе Алешина с тем же названием, есть запоминающееся место: дискуссия академика Дронова с попом. Конечно, всей своей жизнью главный герой фильма побеждает попа. Но в словесной схватке академик Дронов, как нам кажется, нападает и защищается далеко не лучшим способом. Искусству необходимо направлять удары против существа религии, раскрывая ее антигуманистическую сущность. И наше искусство социалистического реализма должно создать такие произведения с гораздо большей страстностью и убедительностью, чем

это делал, например, Достоевский, защищая религию. Этот аспект совершенно органически входит в тематику социалистического реализма, поскольку в самой жизни нашей еще возможны драмы религиозного характера. Советское искусство должно и в этом случае прийти на помощь советскому человеку и показать ему, что атеизм является одним из существенных моментов нашего морального кодекса. И чем тоньше и сердечнее осуществит советское искусство художественными средствами эту трудную пропаганду, тем менее будет драм религиозного порядка.

И, наконец, еще одна сторона, органически связанная с вопросом этики. Для нас, советских людей, этически высокое всегда будет заключать в себе и эстетический идеал, т. е. начало прекрасного. Мы видим красоту и в природе, и в животном мире, и в физическом облике человека. Но эти стороны красоты только тогда становятся подлинно эстетическим началом, когда они сочетаются с моральными качествами.

И в этом отношении мы следуем лучшим традициям нашей классической литературы. Еще Пушкин в стихотворении «Деревня» рисует изумительную природу, прекрасный пейзаж деревни. Но во второй части стихотворения, поэт говорит, что его душа омрачается, когда он вспоминает о том, какие страшные дела творятся в крепостнических поместьях.

Чехов в «Вишневом саде» все обаяние роскошного вишневого сада, о котором даже в энциклопедии говорится, снимает размышлениями Пети Трофимова о том, что «с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола... глядят на вас человеческие существа»...

Конфликт физически прекрасного с аморальным неоднократно показывался советским искусством. В «Любови Яровой» поручик Яровой вероятно физически красив, но морально он отвратителен. И перед актером, играющим Ярового, стоит трудная задача показать поручика Ярового так, чтобы он вызывал отвращение, несмотря на красивый физический облик.

Отнюдь не значит, конечно, что физическая красота обязательно должна быть в конфликте с красотой моральной. У нас немало произведений кинематографии, где положительный, т. е. морально красивый герой, является и физически красивым. Тогда мы имеем образцы подлинной и полной красоты. Мы хотим, чтобы наши актеры и актрисы на сцене и на экране были физически красивыми, но мы хотим видеть героев и морально прекрасными.

Поведение нашего героя определяется его социально-эстетическим идеалом: советский человек знает «что делать», чтобы достичь идеала, и борется за этот идеал — и это превращает его самого в эстетическое явление.

Чем прекрасен Соколов в рассказе М. Шолохова и в фильме режиссера С. Бондарчука «Судьба человека»?

И рассказ Шолохова, и, особенно, фильм Бондарчука, представляет собой своеобразный внутренний монолог героя. Психология одного человека взята крупным планом, изображены все нюансы его внутреннего мира. Но это не копание в мелкой душе, свойственное произведениям экзистенциалистов или Кафки.

Характер Соколова — большой характер простого и целеустремленного русского человека — коммуниста, который примыкает к традиции характеров Чапаева, Максима и др.

Война с фашизмом превратила жизнь Соколова в цепь сплошных страданий и горя, страданий физических и моральных, отняла у него все. Погибла жена, погиб сын, в плену Соколов пережил такие ужасы, о которых самый красноречивый рассказ может дать слабое представление. Герой возвращается с войны и на месте своего дома находит руины, под которыми погребены все его надежды. Но он не утрачивает воли к жизни.

Он боролся за счастье своего народа и своей Родины, любит свой народ, и свою страну, носительницу новой жизни. Поэтому он не может ненавидеть жизнь вообще и людей вообще. Он ненавидит фашизм, но продолжает любить людей и будет продолжать бороться за новую жизнь. С какой лаской относится он к маленькому белобрысому Ванюшке, который остался круглой сиротой! Он усыновляет Ваню и уверяет ребенка, что приходится ему родным отцом! И в этом большая правда, если понимать отцовство не только биологически, по крови! Коммунистическая этика вкладывает новое содержание в священные понятия отцовства и материнства!

Так искусство социалистического реализма, отражая реальные явления самой жизни, участь у жизни, гуманистически разрешает вопрос о взаимоотношении морали и эстетики, добра и красоты.

БОРЬБА ИСКУССТВА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА С МЕЩАНСТВОМ

Борьба с мещанством также является одной из магистральных тем социалистического реализма. Мещанство — это то начало, которое мешает осуществлению принципов новой

жизни, это тот страшный микроб, который разъедает новое общество, если только своевременно не принять «лекарства».

Мещанство встречается в самых разнообразных проявлениях, иногда таких тонких, что даже трудно догадаться, что это есть проявление именно мещанства. Сущность особого душевного строя, который мы называем мещанством, заключается в стремлении «не делать». Если для нового человека самое главное заключается в том, чтобы делать, то есть перестраивать жизнь во имя человека, то для мещанина эта перестройка самое страшное, поэтому именно он хочет «не делать».

Было бы большой вульгаризацией буквально понимание этого утверждения. Мещанин-буржуа может проявить и проявляет чрезвычайную энергию в построении своего благополучия. Но он боится всяких действий, которые могут быть направлены на изменение основ жизни, на изменение привычного и удобного для него строя.

Отсюда своеобразное его отношение к фактам жизни.

Когда-то Ленин в речи, обращенной к комсомольцам, призывал молодежь изучать факты и критически оценивать их. Иногда бывает так, что мы вдруг перестаем замечать те факты, которые идут против какой-то сложившейся у нас концепции, и это, конечно, мешает познанию.

Ленин говорит, что надо знать факты, потому что тогда легче их переделывать. Мещанин же, если можно допустить грубое выражение, «лежит на брюхе» перед фактами, он их фетишизирует, боясь в них что-нибудь изменить.

Отсюда и складывается принцип психологии мещанства. Мещанин прежде всего не считает себя хозяином жизни, так как не распоряжается ею.

Не чувствуя себя хозяином жизни, мещанин постоянно ее боится. Не управляя жизнью активно, не вмешиваясь в нее, не распоряжаясь ею, мещанин ждет неизбежного удара, который жизнь может нанести ему в любой момент.

Боясь жизни, мещанин ее не любит, он живет без вкуса и постоянно жалуется на свою участь. Два чувства несовместимы друг с другом: это чувство любви и чувство боязни — нельзя любить то, чего вы боитесь! Есть, правда, одно чувство, которое внешне похоже на любовь, хотя и сочетается со страхом. Так собаченка, высунув язык и махая хвостиком, выражает чувство внешне похожее на любовь. Но у людей такое чувство называется несколько по-иному — это не любовь, а подхалимаж по отношению к людям, которых мещанин боится.

Мещанин не умеет мечтать, потому что он не видит перспектив жизни: ведь перспектива слагается тогда, когда вы хотите жизнь изменить. Неумение мечтать всегда связано с тем, что человек является плохим профессионалом — в лучшем случае он делается ремесленником. В «Мещанах» Горького есть две женщины, занимающиеся аналогичным трудом: они обе учительницы — Татьяна и ее подруга Цветаева. Татьяна занимается, казалось бы, благородным трудом, она воспитывает детей, она, как ваятель, может лепить детские характеры. Но ей скучно, дети ей совершенно неинтересны, и правильно советует ей отец бросить это дело. А вот подруга Татьяны — Цветаева увлечена работой с детьми и уже сейчас старается представить, что из них может получиться: вот этот, вероятно, будет врачом — он такой добрый и внимательный, вот этот будет газетным работником — он такой задира. Очень может быть, что она иногда и ошибается в своих прогнозах, но это человек, который умеет мечтать, видит перспективу своего труда и поэтому с любовью делает свое дело.

Мещанство, как видно из изложенного, не отвлеченная моральная категория, а начало, порожденное классовым капиталистическим строем, особенно в период революции, когда правящие классы становятся особенно консервативными, боясь, чтобы какие-нибудь радикальные изменения не привели к разрушению капиталистического общества.

Идеология мещанства в искусстве буржуазного общества иногда принимает такие формы, которые делают ее, на первый взгляд, совершенно не похожей на мещанство.

Так, например, на рубеже двух веков в царской России возникло направление, известное под названием символизма. Один из «вождей» этого направления Д. Мережковский, в первом литературном манифесте утверждал, что символизм — это не только литературное направление, но и цельное мировоззрение, мировоззрение идеалистическое, построенное по типу философии Платона. Основная задача этого направления — бороться с материализмом, который становится все сильнее, как в философии, так и в искусстве.

Какие же взгляды выражал и отстаивал Мережковский?

На рубеже двух веков довольно общим было ощущение того, что самодержавная Россия находится в тупике. Можно было бы повторить слова Елены Андреевны из «Дяди Вани» Чехова: «Неблагополучно в этом доме» — применительно ко всему государству Российскому.

И если революционные классы единственный выход из тупика видели в революции (она и совершилась в 1905 году),

то идеологи правящих классов стремились всячески отвлечь внимание народа от реально надвигающейся революции.

Предчувствовал революцию и Д. Мережковский, но он утверждал, что она будет совершенна... Иисусом Христом, который в самом ближайшем времени явится на землю второй раз. Он явится в «буре и грозе», и революция, произведенная им, будет носить космический и самый радикальный характер: сразу в божественном огне перегорит вся человеческая дрянь и человек возродится, как «феникс из пепла», новым, чистым и облагороженным.

Опираясь на эту выдуманную картину «революции», Д. Мережковский стремился дискредитировать реально надвигающуюся революцию как революцию «голодного брюха», ставящую будто бы одну только задачу — накормить голодающих, после чего эти голодающие навсегда успокоятся, так как будут сыты — предел их желаний. Стремясь дискредитировать реально надвигающуюся революцию, Мережковский называет ее мещанской.

На самом же деле, мещанским был весь ход мысли самого Мережковского: пусть какой угодно радикальной будет революция, только бы совершили ее не люди, а божественные силы! Другими словами, за пышной и демагогической терминологией Мережковского скрывалось мещанское стремление ничего по существу не изменять...

Образы мещан, как и все образы, будучи категориями историческими, меняются. В зависимости от изменения исторической обстановки они оборачиваются различными своими аспектами.

В 20-е годы Маяковский написал направленную против советского мещанина знаменитую пьесу «Клоп» и большое количество острых стихотворений на эту тему.

Элементы мещанства, к сожалению, еще и сейчас имеются в нашей жизни.

Могут быть указаны различные причины проявления мещанства в наши дни: и остатки капитализма в сознании, и влияние реакционной буржуазной идеологии, с которой нашему человеку приходится сталкиваться в печати, в быту и пр. Борьба с мещанством требует беспощадной обличительной литературы.

Можно было бы указать на антимещанскую направленность фильма «Чужая семья» по сценарию В. Тендрякова. Там герой попав в семью, где царят кулацкие привычки и сословнические представления, не выдерживает этих проявлений мещанства и уходит из этой семьи, хотя продолжает любить свою жену.

Проявления мещанства в нашей стране — стране строящегося коммунизма — иногда особенно опасны в том отношении, что они очень ловко мимикрируют, и их трудно сразу опознать.

Кому придет в голову сразу, при первом знакомстве с Вальганом (фильм «Битва в пути» по роману Г. Николаевой), охарактеризовать его как мещанина? Руководитель крупной стройки, энергичный человек, знающий свое дело — разве он похож в каком-нибудь отношении на горьковских мещан?

Но присмотревшись к нему ближе, внимательнее, легко увидеть ряд мещанских черт. Вальган «свободно» относится к истине: он может солгать, может «преувеличить» достижения завода (ему в голову не придет назвать это припиской), оправдывая этот поступок стремлением подбодрить рабочие массы завода. Любой ценой он старается укрепить свой авторитет, потому что основная черта Вальгана — его карьеризм: главное для него — власть над людьми. В этом образе показана живучесть традиций периода культа личности. Вальган требует безоговорочного послушания подчиненных, считая это проявлением дисциплины. Для него характерен показной блеск, поза, и он не допускает никаких сомнений в своей правоте. Конечно, все это классические элементы мещанства, хотя внешне Вальган и не похож на Бессеменова.

В борьбе с мещанством большая роль должна быть отведена комедиографии, смеху.

В смехе заложено оптимистическое начало. Смех — страшный враг мещанства. Смех чутко и точно фиксирует все статическое, что мешает жизни идти вперед.

Искусство социалистического реализма далеко не исчерпало всех боевых качеств комедиографии в борьбе с мещанством. Здесь многое еще предстоит сделать.

РАЗНООБРАЗИЕ ЖАНРОВ И НАПРАВЛЕНИЙ В ИСКУССТВЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Как уже было сказано, социалистический реализм предъявляет к художнику только одно требование, от которого тот не имеет права отступать: искусство должно отражать правду жизни в ее революционном развитии. Никаких других ограничений этот метод на художника не налагает.

Социалистический реализм раскрывает перед писателями широкие возможности, обеспечивает расцвет индивидуальных манер, при условии, что писатели в своем творчестве будут отражать правду жизни.

Неверно думать, будто социалистический реализм требует отражения жизни в формах только самой жизни. Принцип этот, осуществленный до конца, приводит к отрицанию условности в искусстве, а это неизбежно обедняет реализм. Реалистическое искусство не исключает из арсенала своих выразительных средств художественную условность. Об этом свидетельствует творчество Шедрина, Гоголя — в прошлом, Брехта, Миллера — в настоящем. В творчестве этих писателей жизнь показана реальной, но не в формах самой жизни, а в условных формах. Принцип этот всегда существовал в реалистическом искусстве, начиная с народной сказки. Нет никаких оснований обеднять в этом отношении возможности социалистического реализма, так как жизнь может быть раскрыта в диалектике социальных отношений персонажей, а вовсе не в фотографическом отражении фактов действительности.

Существуют различные мнения и относительно того, каким способом может быть раскрыта идея художественного произведения. Иногда ставится вопрос, не вступает ли взгляд Энгельса о том, что идея художественного произведения должна быть возможно тщательнее запрятана в систему образов, в противоречие с ленинским принципом партийности, который требует открыто формулировать наши взгляды, срывать все и всяческие маски с буржуазной идеологии?

Но что вкладывал Энгельс в свое утверждение? Только требование художественности взамен декларативности: все, что хочет выразить художник, должно быть выражено через систему образов, а не через проповедь от имени автора.

Требования Энгельса вовсе не идут вразрез с принципом партийности, потому что идея, выраженная в системе образов, всегда заключает в себе авторскую интонацию и часто явную, если даже автор прямо не вмешивается в ход действия.

Жизнь нашего искусства указывает, что идея может быть выражена и по-другому: автор может прямо вмешаться в художественное произведение и прямо высказать свои взгляды, становясь одним из лирических героев произведения.

Пушкин, например, характеризуя Ленского, как будто совершенно не вмешивается в действие романа, он как будто предельно объективен, но только глухой человек не почувствует насмешливую пушкинскую интонацию в строках, рисующих будущего Ленского в сорок лет: этот мечтательный и прекрасный юноша будет жить в деревне, носить рога и халат, будет иметь подагру... Разве можно сомневаться в ироничности этой пушкинской характеристики?

А Маяковский, Вишневский, Довженко и вовсе прямо публицистически вмешиваются в ход действия своих произведений, так как они чувствуют себя непосредственными участниками изображаемой ими жизни, Маяковский иронически говорит о тех, кто выступает против риторики. Для него, поэта, который чувствует себя одним из активных действующих лиц всего происходящего, риторика перестает уже быть риторикой.

Маяковский говорит:

Да это ж — риторика!
А где же душа?!
Поэзия где ж?
Одна публицистика!! —
Капитализм — изящное слово,
Куда изящней звучит — «соловей»,
Но я возвращусь к нему снова и снова.

Конечно, одним людям нравится такое публицистическое вмешательство автора, другим — не нравится, или менее нравится. Это дело вкуса.

Но было бы проявлением предельной догматичности, если бы мы из-за различия вкусов пытались выбросить из искусства Маяковского, Вишневского и Довженко.

Неправильно было бы и обратное: канонизировать публицистическую манеру Маяковского, Вишневского и Довженко как единственно возможную, наиболее отвечающую задачам социалистического реализма. Художник может выбрать любую форму, лишь бы она помогала основной творческой задаче — изображать правду жизни в ее революционном развитии.

МОДЕРНИЗМ КАК ГЛАВНЫЙ ВРАГ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В дискуссиях последних лет по вопросам искусствознания термин «модернизм» приобрел широкое значение. Этим словом стали обозначать направления, казалось бы, разного характера. Достаточно сказать, что модернизмом называют и сюрреализм, и абстракционизм, и экзистенциализм, и формализм, и многие другие «измы». Эти направления в литературе и в искусстве на первый взгляд значительно отличаются друг от друга. Больше того, они иногда враждуют друг с другом, и их полемика приобретает острый характер. И если

одна из задач науки заключается в том, чтобы изучать явления в их своеобразии, не искажая индивидуальной физиономии каждого, то не приведет ли попытка охватить разные явления одним понятием к своеобразной «вселенской смази», к антинаучному смешению того, что должно быть дифференцировано?

Мы считаем, что расширенное пользование термином «модернизм» закономерно. Доказательство этого и является одной из задач данной главы.

Цело в том, что в рассматриваемых явлениях, разных по названию и по внешней форме, имеется единое существо.

Конечно, нельзя избегать и изучения индивидуальных особенностей как отдельных направлений, так и людей, представляющих разные направления, их индивидуальные судьбы. Нельзя забывать, например, что коммунист Арагон, автор романа «Коммунисты», принадлежал в прошлом к сюрреалистам, экзистенциалист Сартр временами приближается к нам, а когда-то бывший футуристом Маяковский превратился в гениального поэта нашей революции.

И все-таки надо учиться у Ленина его умению в разнообразных философских направлениях, обозначаемых разными названиями и иногда враждующими друг с другом, увидеть то самое существенное, что позволяло объединить различные школы понятием идеализма, причем часто определенного рода. Так махизм, с его замысловатыми формулировками, Ленин определил, как новый вариант берклианства, повторяющий основные положения и принципы субъективного идеализма.

Вторая задача главы, неразрывно связанная с первой, заключается в установлении связи между современным модернизмом и модернизмом начала века, т. е. главным образом с декадентством и символизмом.

Современные модернисты эту связь отрицают и иногда даже враждебно говорят о модернизме начала века. Тем не менее, эта связь существует. И только учтя ее, мы по-настоящему поймем, что «новаторство» современного модернизма является весьма сомнительным. Часто современный модернизм «стрижет купоны» с капитала своих предков.

Во всяком случае, главные «боги» современного модернизма Бергсон, Фрёйд и даже Кафка — отнюдь не наши современники. С Бергсоном и Фрёйдом полемизировал еще Плеханов, основные работы Бергсона написаны до Октябрьской революции. Что касается Кафки, то его роман «Процесс»,

являющийся своеобразным манифестом экзистенциализма, был опубликован в 1924 году, уже после смерти писателя.

Что же существенно общего между современными модернистами и модернистами начала века, и где социальные причины этого сходства?

Общее — в отсутствии у художника чувства хозяев жизни и связанный с этим страх перед нею. У модернистов не человек управляет жизнью, а жизнь человеком. Она бросает его, как щепку, полна неожиданностями, которые подстерегают человека на каждом шагу, чтобы нанести ему губительные удары. Жизнь в ражде бна человеку.

В начале XX века, вернее даже на рубеже двух веков, причиной этих настроений большей части художественной буржуазной интеллигенции (а ведь она, по преимуществу, и выделяла «кадры» модернистов) была надвигающаяся революция.

«Неблагополучно в этом доме», — так могли бы сформулировать свое настроение жители царской империи. Но если для народа, в первую очередь для пролетариата, выходом из этого неблагоприятия была революция, то для правящих классов — революция несла страх и ужас, так как она не сулила им ничего хорошего. Поэтому и силы революции — народ — внушали буржуазии ненависть. Идеологи буржуазии в науке и в искусстве стремились дискредитировать пролетариат, толпу, как они презрительно говорили, стремились унижить ее, как существо низшего порядка. Для «толпы» будто бы единственным и высшим желанием было стремление к сытости. «Идет толпа, движимая единым желанием жрать, поэтому лозунгу «пролетарии всех стран, соединяйтесь», надо противопоставить лозунг — «культурные люди всех стран, соединяйтесь». Эти злобные слова, принадлежащие персонажу пьесы Горького «Враги», фабриканту Скrobotову, являются почти цитатой из ряда высказываний одного из «вождей» символично-декадентского направления Дмитрия Мережковского.

В своем литературном манифесте «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» этот злобный и воинствующий писатель и политик, утверждал, что задача нового литературного направления заключается в борьбе с материализмом, который с каждым днем становится все сильнее и сильнее. Мережковский понимал, что в новой литературе революционные силы представлены реализмом, антиподом символизма. Он понимал, что реализм Горького, во многом наследующий лучшие традиции Чехова в драматургии, выражает революционные настроения страны,

которая хочет от критики жизни перейти к революционным действиям.

Поэтому, когда Мережковский увидел, что нельзя с помощью похвал направить творчество Горького в русло буржуазных идеалов, он выпустил книгу «Грядущий хам», где критика революции переходила в брань и открытую ненависть к народу.

Даже Брюсов, наиболее свободный от пороков символизма, в будущем член нашей партии, хорошо видевший несостоятельность своего класса и неизбежность прихода на смену ему иных людей, сильных своей волей и настойчивостью, и тот представлял себе этих новых людей, как гуннов, лишенных духовных интересов, которым не нужно будет искусство и поэзия, от которых поэты вынуждены будут скрываться в пещерах! Правда, к чести Брюсова надо сказать, что и тогда уже он не только не обнаруживал ненависти к людям будущего, но заканчивал стихотворение «Гунны» приветствием в честь их:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном!

На снобистское отношение к народу, как к дикарю, народ, естественно, не мог отвечать дружелюбно.

Неверно и наивно представление о символично-декадентском направлении, как о направлении чистого искусства, «искусства для искусства». Когда в начале своей поэтической деятельности Валерий Брюсов выпустил первые маленькие сборники под названием «Русские символисты», где были собраны стихи, частью оригинальные, частью переводные (Верлена и других зарубежных символистов), которые были посвящены изображению нюансов абстрактных тонких душевных переживаний (того, что сейчас называют изображением «микромра»), Владимир Соловьев, философ и поэт тоже символистского толка, выступил с тремя уничтожающими рецензиями на эти сборники. Брюсов недоумевал, как поэт, сам автор символистских стихов, мог так выступить против своих? А дело было простое: для реакционного философа-идеалиста, каким был Владимир Соловьев, то, что писали молодые символисты, было бессмысленными «сумасшедшими пустяками». Соловьев хотел бы, чтобы молодые поэты посвятили свои усилия более серьезным вопросам политического, в сущности, характера.

Некоторую аналогию этому явлению можно увидеть в современной зарубежной литературе. Направление французской буржуазной литературы, известное под названием

«антиромана» и представленное именами Алена Роб-Грийе, Мишеля Бютора и Натали Саррот*, начинает вызывать ироническое отношение далеко не прогрессивной журналистики Запада. Конечно, это не та ироническая злость, которая чувствуется в рецензиях Владимира Соловьева, но все же и в рецензии американского журнала «Тайм», посвященной антироману, чувствуется в «подтексте» желание, чтобы художники пера направили свое «новаторство» на защиту капитализма.

В наше время причины «расцвета» модернизма, конечно, несколько иные, чем в начале века, но, во всяком случае, есть в этих причинах много аналогичного.

Причины расцвета модернизма в буржуазных странах после войны, вероятно, сложны и разного социального происхождения, как различны и люди, объединившиеся, очень может быть временно, под знаменем модернизма: тут и Сартр, и Камю, тут и французские исороманисты Саррот, Бютор, Роб-Грийе, сюда же живые привлекают мертвых Джойса, Пруста, Кафку и даже Пастернака. Мы перечислили сравнительно небольшую часть имен этого лагеря. Вероятно, в дальнейшем произойдет дифференциация писателей, и мы увидим бывших модернистов в разных идеологических лагерях. Поэтому вопрос о причинах расцвета модернизма настолько сложен, что ему следовало бы посвятить специальное исследование. Здесь будет предложена только попытка разобраться в причинах расцвета модернизма в середине XX века. Очень может быть, что одни причины влияли на модернистские настроения одних писателей, а другие причины — на других: именно здесь уже заложены предпосылки будущей дифференциации модернистов.

Всех их объединяет отрицательное отношение к реализму и, особенно, к социалистическому реализму. Частичной причиной неприязненного отношения к социалистическому реализму является незнание и непонимание его. Если питаться той чудовищно неверной и клеветнической информацией о социалистическом реализме, которая имеется, например, в длинной речи, произнесенной Альбертом Камю при получении им нобелевской премии, нечего удивляться этой неприязни. Но чаще всего за ней стоит открытая классовая ненависть защитников капиталистического строя, которые единственно возможной формой человеческой культуры считают буржуазную культуру и поэтому смерть буржуазной культуры рассматривают как смерть культуры вообще...

* См. подробнее в следующей главе.

Возрождение в некоторых странах нового фашизма со всеми физическими и психологическими ужасами, не уступающими «классическому» гитлеровскому фашизму, усиливает у части художественной интеллигенции чувство обреченности.

К этому присоединяется постоянное паническое ожидание термоядерной войны, подкармливаемое атмосферой «холодной» войны, ожидание мировой бойни, которая мыслится как апокалиптический конец мира.

Все это и создает ощущение безвыходного тупика, одного из характерных мотивов модернизма.

Именно чувство ущербности, неполноценности жизни объединяет модернистов современных с их предшественниками.

Как бы ни отличались друг от друга русские модернисты начала века, для всех них было характерным именно это чувство ущербности. У Блока, Брюсова, Андрея Белого, Сологуба и др., несмотря на их индивидуальное своеобразие, образ ущербности и жизненной неполноты был той «поэтической печкой», от которой все они вели свой «поэтический танец».

Окруженные великолепной культурой, имея прекрасные библиотеки, владея особняками, которые иногда, как дворец Рукавишниковых в Нижнем-Новгороде, были особняками музейной ценности, имея возможность творить, общаться с театральным и музыкальным творчеством, они проходили мимо этих груд мусора. И одежды культуры, извне казавшиеся такими блестящими и удобными, тяготили их носителей, и они готовы были сбросить с себя эти одежды: мотивы руссоизма, мотивы идеализации первобытного состояния появлялись у символистов...

Валерий Брюсов в декадентский период своего творчества писал искренние стихи, полные отчаяния. Одна его поэма имела и характерное заглавие «Усталость жизни» (*L'ennui de vivre*):

Я жить устал среди людей и в днях,
Устал от смены дум, желаний, вкусов,
От смены истин, смены рифм в стихах,
Желал бы я не быть Валерий Брюсов.

А кончается это пессимистическое стихотворение буквально воплем отчаяния: желанием —

Упасть, и умереть, и утонуть во мраке
Без горькой радости воскреснуть вновь и вновь.

Может быть, найдутся люди, которые не в состоянии понять, почему ряд поэтов этого направления — люди, жившие в великолепных бытовых условиях и имевшие, казалось бы, все предпосылки для насыщенной и содержательной жизни, вдруг впадали в отчаяние и пессимизм?

Вульгарный материалист, ищущий причины пессимизма в чисто бытовых условиях жизни, должен растеряться перед картиной человеческого отчаяния людей, живущих в таких прекрасных материальных условиях. Но, очевидно, давление социальных отрицательных причин, отсутствие социальной перспективы было значительно сильнее факторов бытовых.

Поражение революции 1905 года и возникшая политическая реакция подавляюще отразилась на настроении даже таких людей, как Александр Блок, который терял при этом видение будущего и остро ощущал жизненный тупик. Вот откуда идет и близость к самоубийству, и поиски забвения в вине, и бессмысленное прожигание жизни у этих людей. Андрей Белый вспоминает:

«У стойки буфетной мне помнится Блок: сюртук с гонкой талией; локоть на стойке; а нос — наклоненный в коньяк — знаешь — «Жизнь человека»... Хн... Выпьем?», — «затащил он в буфет: пить коньяк, и меня удивил: опрокидывал рюмку за рюмкой; и — стало мне ясно, что боль запивает; он был насквозь — боль»*.

На западе в период, предшествующий фашизму, ужас перед жизнью принимал форму ужаса перед государственной машиной. Наиболее ярко этот ужас выражен в произведениях модного сейчас в Европе и Америке Франца Кафки. По существу — яркий представитель модернизма, Франц Кафка пишет в реалистическом манере. Это лишний раз доказывает, что не стилистическая манера определяет сущность стиля, а его внутренняя форма, т. е. его идеи и существо образов.

В романах Кафки нет фантастики в том смысле, как мы говорим о фантастике немецкого романтизма, нет таких происшествий, для объяснения которых приходилось бы прибегать к отрицанию основного закона жизни — закона причинности, нет ни чертей, ни леших, ни ведьм и пр. Происходят самые обыкновенные, казалось бы, явления. Но эта «обыкновенность» заключает в себе такую безвыходность, такую беспросветность и такой тупик, которые могут быть порождены только идеалистической мыслью человека, окончательно «запутавшегося» в противоречиях жизни. Поэтому хотя бур-

жуазные критики иногда и называют Кафку реалистом, но для этого нет достаточных оснований.

В романе Кафки «Процесс» героем является некий гражданин Иозеф К., довольно ответственный банковский служащий. Он неожиданно без всяких оснований был арестован на дому при странных обстоятельствах. Пришли рано утром какие-то два парня, когда К. лежал еще в постели. Все казалось К. необычным и таинственным: парни запретили ему одеваться и выходить из комнаты, лишили его завтрака. Рекомендовали К. отдать им свое хорошее шелковое белье, так как в тюрьме у него все равно это белье отберут, сдадут в камеру хранения и оттуда обязательно украдут.

К. оставляют дома и разрешают продолжать работать. Но «дело» заведено, и оно переворачивает всю жизнь К. «Дело» втягивает К. в сложную сеть «действий» громадных и близких судов и учреждений.

Роман Кафки раскрывает массу тонких нюансов переживаний человека, которому внушают, что он в чем-то виноват. Каждый момент герой ожидает окончательного удара, живет в постоянном страхе и смятении, пытается защищаться, не зная, в чем именно он должен оправдываться.

К. при странных обстоятельствах получает повестку — вызов в суд: он слушает оперу, и в это время билетер вручает ему конверт с вызовом. Его ведут к следователю, не смотря на поздний час.

В экранизации романа Кафки, сделанной американским режиссером Уэллесом, это место особенно страшно. Дом судебного учреждения фантастичен в своей «реальности». Архитектурно громоздкое здание, с бесконечными коридорами, создает впечатление, что выйти отсюда нельзя. К. входит в царство «Закона». В коридоры вползают жалкие грязные люди, плохо одетые, испуганные. Они бродят без всякой цели и тут же уползают.

После длительной беседы со следователем К. выходит из этого учреждения, ничего не узнав и еще более не понимая, в чем его обвинят. Он вышел из «учреждения» с еще большим беспокойством, теперь уже относительно того, сколько еще времени он останется на свободе.

На следующее утро К. в его ультрамодном учреждении посещает его дядя Макс. Замечательная декорация учреждения, где работает К.: по своей остроте и гротескности она напоминает лучшие постановки Мейерхольда. Это огромный зал, типа ангара, в котором помещаются сотни столов.

* Цитирую по книге: Л. И. Тимофеев, Творчество Александра Блока. М., изд-во АН СССР, 1963, с. 68. — М. Г.

На каждом из них современная счетная машина. Движение, шум и общая атмосфера придают этому учреждению какое-то отвратительное правдоподобие. Машины, работающие в этом учреждении, более современные и более совершенны, чем человек: человек здесь стал незначительным слугой машины.

Странно, что дядя К., Макс, неизвестно откуда уже все знает о «деле», которое «началось», и предлагает своему племяннику помощь. Он рекомендует взять в качестве консультанта своего друга — крупного юриста. Этого юриста играет сам постановщик, Уэллес.

Старый юрист болен, лежит в постели, но это не мешает ему, мягко говоря, флиртовать с сиделкой. Оказывается, юрист тоже много слышал, неизвестно от кого, о «деле» К. и даже утверждает, что «дело» К. находится не в очень благоприятном положении.

Разговор с юристом еще более увеличивает беспокойство К. Очутившись в «сетях» следствия, К. чувствует, как он постепенно меняется и превращается из человека подозреваемого в человека обвиняемого и даже виновного. Он подавлен страхом, так как неизвестно, в чем же он виновен. Он уверен, что все равно его осудят и его борьба будет напрасной. И, тем не менее, он продолжает свои посещения юриста, а затем еще художника Титореалли, хорошо знакомого с судьями, так как он пишет с них портреты. После каждой новой попытки найти помощь К. охватывает все большее отчаяние и безнадежность.

У него появляется отвращение к безжалостности людей, к коррупции и к сумасшедшей юрисдикции, с которой он столкнулся.

Тюремный священник — последний человек, к которому обвиняемый и осужденный К. обращается за помощью. Но и этот священник — только маленький винтик грозной юридической машины, покорный ее служитель.

К. совсем отказывается от борьбы, доведенный сначала до отчаяния, а затем до равнодушия. На рассвете одного дня те же два парня заходят за ним, ведут его за город и заставляют его броситься на землю. На некотором расстоянии К. различает контуры какой-то фигуры. Ему кажется, что это тот, кто должен спасти его. Но в это время один из сопровождающих парней выхватывает нож в его сердце. Последние слова, произнесенные К., опять связаны с вопросом: «В чем же преступление, которое я совершил?» Он умирает с сознанием, что погибает, как собака...

По сути дела в романе Кафки «Процесс» много сходства с сатирическим романом и пьесами критического реализма*. В частности, отдельные мотивы этого романа нам знакомы по пьесам Сухово-Кобылина «Дело» и, особенно, «Смерть Тарелкина». Что же мешает нам увидеть у Кафки реалистическую сатиру на действительность и позволяет отнести этот роман к модернизму?

Все дело в том, что Кафка, изображая в гротесковой форме как будто конкретные явления предфашизма, оперирует ими как символами, стремится все эти явления изобразить «под знаком вечности», вне исторических процессов. Вывод, на который наталкивают эти символы: как страшна, как безнадежна жизнь человека!. Эти мотивы романа Кафки перекликаются и с некоторыми произведениями нашего модернизма начала века (например, с романом Федора Сологуба «Мелкий бес») и с многими произведениями такого же рода, выбрасываемыми в буржуазных странах на книжный рынок с той целью, чтобы убить в людях всякую надежду на возможность переустройства общества.

Современные буржуазные критики восторженно хвалят Кафку именно за эту вневременность. Им нравится, что Кафка отказывается занять в своих произведениях какую бы то ни было ограниченную, исторически очерченную, социологическую, мировоззренческую позицию. Как будто бы изображая лишь псевдореальное, он раскрывает самую сокровенную сущность человеческой истории. По их мнению, анти-исторический подход к явлениям жизни лучше всего помогает понять диалектику истории!.

Так Гоголь, когда овладела им мутная религиозная мысль, стремился символически вневременно истолковать свою реальную сатирическую пьесу «Ревизор»: оказывается, в пьесе изображен мир, лежащий во грехе, а жандарм — архангел, возвещающий второе пришествие Христа! Понстине — как должен был помрачиться великий ум, чтобы придти к такому истолкованию своего великого произведения...

Тут мы вплотную подходим к одной типичной черте модернизма как современного, так и начала века: к стремлению выскочить из истории, преодолеть ее, рассматривать

* Элементы сатиры могут быть, конечно, и в реакционном искусстве, но тут возникает вопрос о качестве сатиры. Если мировоззрение художника противоречиво, то он может осмеять и действительно смешные явления жизни, смешные своей отсталостью от передовых тенденций истории. Но реакционный писатель может стараться представить смешными и объективно передовые явления. В этом случае, его смех будет приближаться к зубоскальству. — М. Г.

явления жизни вне исторической конкретности, под знаком вечности. Недаром один из видных представителей русского модернизма, символист Вячеслав Иванов, в свое время выпустил сборник статей под заглавием «Sub specie aeternitatis!» («Под знаком вечности!»)*.

Термин «вечность» имеет двойное значение, каждое из которых заключает в себе в корне противоположное понятие. Вечностью мы называем постоянство существования. Мы говорим, что «материя вечна». Это обозначает, что материя всегда была, есть и всегда будет существовать. Но «вечность» может иметь и другое значение: преодоление времени, отсутствие времени.

Близкий в некоторых отношениях к экзистенциализму Достоевский в своих романах часто и с большой подробностью изображает эпилептический припадок. Было бы наивно думать, что интерес Достоевского к данной теме объясняется только тем, что сам Достоевский страдал этой «священной» болезнью — «падучей», как ее в народе называют. Искусство не может интересоваться болезнью как таковой. Болезнь — компетенция врачей. Но болезни психики всегда симптоматичны, они могут быть в известной степени показателями социальной неустойчивости человека. И вот, если подойти к анализу эпилептического припадка с точки зрения его психологического содержания, то мы вскрыем в нем типично декадентский комплекс. Самому припадку предшествует состояние мрачной ущербности, предельной ограниченности сознания. Затем вдруг наступает состояние полной ясности: человек все понимает, просветление сопровождается чувством гармонии, блаженства. Кажется, что и прошлое и будущее слились в настоящем. Времени больше не будет, человек познал Вечность! Но тогда дальнейшее существование во времени бессмысленно, невозможно и, следовательно, должно последовать гибель!

Как этот комплекс характерен для декадентства, излюбленной темой которого была тема «любви и смерти», даже вернее, любой страсти, только бы страсть обладала способностью до конца наполнить человека и помочь ему преодолеть время! И, недаром, в современных модернистских произведениях тема смерти часто делает похожими эти произведения на кладбище! Так велик ужас перед непонятной для модерниста жизнью и ее устрашающими путями, что даже смерть в сравнении с нею не кажется такой страшной!

* Интересные соображения о времени в искусстве встретили мы уже после того, как эта работа была подготовлена к печати, в статье В. Щербины «Две концепции времени» («Знамя», М., 1964, № 6, стр. 221). — М. Г.

Во всем хаосе жизни есть лишь одно, что близко модернисту-декаденту, — это его собственная личность, свободу которой так стремится оградить модернист.

Этимология слова «экзистенциализм» сама по себе мало что объясняет в этой разновидности модернизма. Французское слово «existence» значит «существование». Понятию «существования» экзистенциалисты противопоставляют понятие «бытия». В противопоставлении этих понятий модернисты мучительно стремятся разрешить диалектику «свободы» и «необходимости». В бытии все социально обусловлено, все детерминировано, все необходимо. И это претит модернистам, они ненавидят социальное бытие, противопоставляя ему «существование», которое якобы свободно. Среди океана необходимости экзистенциалисты ищут островка свободы. Таким островком свободы, по их мнению, является человеческая индивидуальность, на свободу которой постоянно «покушается» социальное бытие.

Личность человека, по мнению экзистенциалистов, не при всяких условиях может считаться свободной: подлинно свободное существование ее начинается с того момента, когда она начинает отрицать все, что находится вне ее, когда ей удается выплеснуться из всех вещей мира.

Неизбежным следствием самоизоляции от социальных процессов у экзистенциалистов (впрочем, и у всех индивидуалистических направлений) была постепенная утрата ими чувства реальности, ибо чувство реальности возникает у человека, в результате его социальной деятельности и пропадает, в той или иной мере, при изоляции от социальных процессов. Но чтобы личность могла ощутить реально свою свободу, у экзистенциалистов возникает потребность оживить чувство реальности.

Как достичь этого? Личность, даже по мнению экзистенциалистов, раскрывается только в действии, только в поступках. Вне поступков существование личности аморфно, бесформенно. Поэтому «увливание» от действия они рассматривают как порок.

Но на достижение какой цели считают они нужным направить действие? Оказывается, цели не должно быть никакой. Действие не должно иметь общественного смысла. Задача действия одна — убедить личность в ее реальности, в ее свободе. Поэтому можно и должно избрать любое, но обязательно бесцельное действие.

Есть известное сходство тезисов экзистенциализма с некоторыми мотивами творчества Достоевского. Студент Раскольников («Преступление и наказание») убивает старуху-ростов-

щцу. Что руководит им при совершении этого преступления? Может быть, он жаждет личного обогащения, или, наоборот, хочет помочь бедным людям? Ни одного из этих мотивов у Раскольникова нет. Убийство это, если можно так сказать, бескорыстное: Раскольников преследует только одну задачу: проверить себя, «вошь он или человек», свободна его личность или нет, может он переступить закон совести, или нет?

Экзистенциалисты, между прочим, тоже признают существование совести, но, во-первых, говорят они, неизвестно, что это такое; во-вторых, чтобы доказать самому себе свободу своей личности, эту совесть и надо преодолеть, доказать самому себе ницшеанский тезис, что «человеку все дозволено». Отличие Достоевского от экзистенциалистов — только в том, что Достоевский осуждает анархизм Раскольникова, правда — с неприемлемых для нас и поэтому неубедительных позиций христианства, а экзистенциалисты поют дифирамб анархической одинокой личности. Если экзистенциалисты и допускают существование коллетива, то только коллектива таких же одиноких душ.

Все это приводит экзистенциалистов к признанию самоубийства достойной формой «самовыражения» личности (мотив, который тоже встречается у Достоевского: Кириллов в «Бесах» стремится доказать свою свободу путем беспричинного самоубийства). Это, действительно, декаданс, т. е. упадочничество, так как духовно здоровому человеку свойственно стремление к жизни, а не к небытию.

Особенно парадоксальным кажется в творчестве западных модернистов пропаганда иррационализма, как в теоретических высказываниях, так и в художественной практике. Сущность иррационализма заключается в презрительном отношении к науке, к человеческому разуму, в утверждении их бессилия разрешить основные проблемы бытия, в утверждении, что поступками и поведением человека руководит не разум, а начало бессознательное, инстинкт, интуиция.

Мы называем этот тезис модернистов парадоксальным, потому что модернисты живут в капиталистических странах, странах развитой материальной культуры и изощренной техники, созданной именно наукой, именно человеческим разумом! Казалось бы, как можно при этом отрицать разум и науку?! Но все дело в том, что буржуазный разум и буржуазная наука, создав великолепные образцы техники, не в состоянии справиться с хаосом социальных отношений, не в состоянии укротить надвигающуюся на буржуа со всех сторон революционную силу.

Если представить себе, с каким ужасом буржуазные мыслители смотрят на карту продвижения вперед революционных сил, не будучи в состоянии ничего противопоставить этому неуправляемому потоку, можно понять причины их неверия в силы разума, в науку. Вот что их бросает в объятия подсознательного, в теорию инстинктов: «авось, вывезет»... Во всем этом много от безнадежности страуса, закрывающегося крыльями от жизни, не умеющего предпринять ничего более существенного.

Наиболее распространенными проявлениями иррационализма в модернистском искусстве является фрейдизм и бергсонизм. Во фрейдизме иррационализм переплетается с натурализмом, рассматривающим человека как представителя животного мира, все поведение которого определяется биологическими инстинктами (голода, страха, и, особенно, секса) и всепильным «эдиповым комплексом»*, вызывающим, по мнению Фрейда, «весь шум жизни». В литературе «позорного десятилетия» (1907—1917 гг.), как его охарактеризовал Горький, можно было бы найти «переключку» русского модернизма и с этими аспектами фрейдизма. Проблема пола была одной из основных проблем творчества наших модернистов. Особенно выделались на попроще пропаганды этой проблемы Василий Розанов, Арцыбашев, Михаил Кузьмин, Федор Сологуб и др.

Сейчас фрейдистская литература все самое страшное в поведении человека старается понять и оправдать, как следствие «эдипова комплекса», являющегося, якобы, «естественным» и неизбежным фактором, определяющим все поведение человека.

Современная советская эстетика дала развернутое объяснение социальной сущности фрейдизма и научной несостоятельности теории «эдипова комплекса», якобы способной, по мнению фрейдистов, объяснить все стороны личной и общественной жизни человека.

Меньше освещена другая сторона фрейдизма, устанавливающая взаимоотношение между сознанием человека и «бессознательным» началом, механизм этих отношений. Как известно, с точки зрения Фрейда, бессознательное начало представляет собою совокупность вытесненных представ-

* Сущность «эдипова комплекса», по Фрейду, заключается в том что уже в детском возрасте сексуальное влечение мальчика принимает форму влечения к матери и неприязни к отцу. У девочки — наоборот. По мнению Фрейда эдипов комплекс единственный раз открыто отражен в трагедии Софокла «Эдип-царь», где Эдип убивает отца и женится на матери. — М. Г.

лений, вытесненных потому, что они неприятны субъекту в каком-то отношении: человек вытесняет их, чтобы от них избавиться. Фрейд не пользуется термином «забывания» для характеристики этого процесса, ибо, по его мнению, для «вытеснения» характерно то обстоятельство, что находящиеся в бессознательном представления не лежат там пассивно, как забытые вещи на складе. Представления потому и называются — «вытесненными», что они стремятся вернуться в сознание, как стремится сжатая пружина занять свое прежнее положение. Но сознание находится на «страже», бодрствует, не пускает вытесненные представления вернуться назад. Однако они все-таки ухитряются вернуться, обманывая «цензора», принимая разные маски, «псевдонимы» и пр. Так, в различных оговорках, забывании, ошибочных действиях, снах «на яву» и в подлинных сновидениях транспонируется наше подлинное сознание, то, что мы тщательно скрываем не только от других, но и от себя.

Другими словами, человек предстает в этой теории как существо лживое от природы. Лживость человека, по Фрейду, не случайна и определяется не теми или иными жизненными обстоятельствами: нет, человек лжив якобы по своей натуре.

Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература», характеризуя буржуазную партийность, говорит что она постоянно стремится скрыть свою связь с интересами капитализма и, пытаясь отвлечь внимание от этой связи, прикрывает ее флером красивых либеральных фраз. Этот «маскарад» буржуазной психологии фрейдизм стремится выдать за нечто фатально неизбежное, характерное для всех классов и всех эпох. Такой взгляд очень удобен в том отношении, что может оправдать любую гадость в поведении человека. На всякий упрек человек может ответить: «Я не могу быть хорошим; человек обречен быть плохим, такова его природа и такова его судьба. Исключений не бывает».

Тот же страх перед социальным миром и неприязнь к нему лежит в основе философии Бергсона, питающей илейное творчество Пруста, Джойса и др. Правильное представление о мире, по мнению Бергсона, можно получить только при созерцательном отношении к нему, свободном от всякой практической заинтересованности. Тогда появляется чудесное видение жизни, с особой силой проявляется интуиция. Особенно многое может интуиция рассказать человеку о его собственном «я». Однако и тут Бергсон находит большие трудности. Сравнивая человеческую личность с расплавленной

лавой, которая все время находится в движении, в качественном изменении, Бергсон говорит, что лава эта на своей периферии, там, где человеческая личность вступает в общение с внешним практическим миром, охладевает, как бы покрывается затвердевшей корочкой. Поэтому надо пробиться через эту корочку к центру лавы. И чем дальше удастся уйти человеку от всего, что связывает его с практическим миром, тем более блистательные откровения даст ему интуиция! Здесь все свободно от рациональных законов человеческого разума, здесь не действуют законы никакой логики. И только художник своими гибкими, постоянно меняющимися, зыбкими, почти неуловимыми образами — может передать эти порождения интуиции, отразить свободный порыв жизни (*l'elan vital*).

Многие модернисты считают своим предтечей Достоевского. Но психологизм литературы «потока сознания» никак нельзя сравнивать с психологизмом Достоевского или Толстого. В образах-характерах, созданных нашими великими писателями, много иногда еле уловимых обертонов, но вся сложность и тонкость этих характеров подчинена основной задаче: раскрыть идею произведения, которая своей эмоциональной конкретностью могла бы напитать человека, обогатить его в познавательном и этическом отношении.

Эту традицию классического реализма наследует и продолжает социалистический реализм. Он отвергает как идеалистический психологизм модернистов, их игру в психологию, так и их «антипсихологизм». Но ни микромир замкнутой в себе личности, ни схематизм образа человека, даже если это «классовый» человек, не может нести те живые воспитательные и эстетические функции, выполнения которых добивается искусство социалистического реализма.

Идеалистический психологизм в кино

Одним из наиболее характерных кинопроизведений современного модернизма является фильм «8^{1/2}» режиссера Феллини. Этот режиссер раньше приобрел известность своим фильмом «Сладкая жизнь», не лишенным сатирической характеристики буржуазной жизни, и другими интересными работами («Ночи Кабирии», «Дорога»). Но, отказавшись от разрешения больших социальных проблем, он погряз в хаосе душевных изломов собственной личности в фильме «8^{1/2}».

Если бы не различные выступления автора, невозможно было бы рассказать фабулу этого фильма, настолько бесвязным представляется он при просмотре. Между отдельными

ми эпизодами нет никакой логической связи, так как действие развертывается в трех планах: реальности, воспоминаний и бреда. Сразу просто трудно установить, в какой момент и в каком плане происходит действие: все категории времени смещены. В этом отношении фильм как бы осуществляет творческую программу и представителей течения «антиромана», и теории жизненного потока, основанного на философии Бергсона. Единственное, что помогает разобраться в фильме — это многочисленные выступления Феллини по поводу этой его работы.

Феллини сообщает, что главный герой фильма, Гвидо Ансельми, тоже кинорежиссер, является его «альтер эго» и фильм носит автобиографический характер, характер публичной исповеди, исповеди искренней и откровенной.

Первые кадры фильма дают как бы ключ к шифру, позволяющий понять концепцию произведения: в веренище машин, запрудивших экран — наглухо закрытый автомобиль и на переднем сидении отчаянно и безнадежно бьется человек, стремясь выйти из машины. Так аллегорически изображает Феллини ощущение тупика жизни, из которого нет выхода. Это и есть лейтмотив фильма. Герой вырывается, наконец, из машины и взлетает вверх, парит в воздухе. Его сталкивает на землю продюсер. Аллегория довольно ясная и незамысловатая.

Приблизительно фабулу фильма можно изложить так. Главный герой его, Гвидо Ансельми, кинорежиссер, создает сценарий в процессе постановки фильма.

Но сценарий не получается, так как самому режиссеру ничего не ясно, особенно не ясно, куда вести героев, как строить новую жизнь. Он не может ничего конкретизировать, образы не создаются, или создаются бредовые, реплики не выговариваются. Актеры, претенденты на те или иные роли, тщетно пытаются получить разъяснение у режиссера-автора. Кончается дело полным крахом. Декорация ракеты, в которой герои якобы должны полететь на другую планету, чтобы там попытаться построить жизнь на новых основаниях, разлетается вдребезги. Гвидо Ансельми бросает постановку и готов окончить жизнь самоубийством. Раздается выстрел. Но, оказывается, это шуточный выстрел: герой оживает и благословляет все-таки эту, казалось бы, бессмысленную, жизнь.

Два момента неразрывно связаны в жизни Гвидо: погружившись в свой внутренний мир и не пытаясь выйти из этой скорлупы в социальную действительность, Гвидо не понимает

жизни и, вместе с тем, не может избавиться от чувства тупика и опустошенности.

В попытках преодолеть эту опустошенность Гвидо, видимо, раньше в любви хотел найти полноту чувства. На протяжении всего фильма Гвидо «весь в женщинах». Они его буквально осаждают. Каждую из них — жену или любовницу — он встречает одной и той же трафаретной фразой, смысл которой сводится к тому, что он очень рад этой встрече, что женщина ему нужна именно сейчас и пр. Благодаря этой трафаретности фразы приобретают иронический характер, хотя, может быть, и произносятся искренно.

Если Дон-Жуан переходит от женщины к женщине потому, что каждая открывает ему что-то новое, то женщины Гвидо ничего ему не открывают. Больше того, они вызывают у него все большее раздражение. Совсем в духе Фрейда, Гвидо вытесняет эти чувства раздражения в область подсознательного, но ночью во сне он с садистской жестокостью хлыстом избивает своих возлюбленных.

Апофеозом в развитии этих мотивов служит сцена в бане, но-видимому серной, так как все дело происходит в дыму каких-то испарений. Сцена эта весьма пошлая, хотя некоторые поклонники Феллини и находят в ней что-то общее с кругами ада Данте.

Освобождается от цинической опустошенности герой только в тех случаях, когда во сне он вновь переживает моменты чистого детства и когда он с чувством горечи видит мать, глядящую на него печальными глазами.

Подолгу показывается пребывание Гвидо в нервном санатории. Трудно сказать, во сне это происходит или наяву. От такой жизни не трудно заболеть нервным расстройством и наяву. Немало декадентов, как известно, вообще кончали сумасшествием.

Финал фильма некоторые критики называли оптимистическим. Так ли это? Наступает момент, когда Гвидо Ансельми должен, наконец, дать ответ на вопросы относительно задуманного им фильма. Собирается много народу на прессконференцию. Гвидо на четвереньках убегает от вопросов, лезет под стол и оттуда раздается выстрел. Можно ожидать самоубийства героя, как единственного выхода из тупика. Но самоубийство не состоялось. Съемка фильма отменена продюсером, декорация ракеты взрывается и улетает. Марширует примитивный оркестр, его возглавляет ребенок, так безбожно эксплуатируемый в последнее время кинематографом, и играет на флейте. Все персонажи, взявшись за руки, ведут хоровод по замкнутому кругу плохой бесконечности.

Это оптимизм руссоистского характера, призывающий вернуться к простоте и братству. Но где основания даже для такого братства? Предпосылки его не показаны в фильме.

В защиту фильма обычно выдвигаются два аргумента: во-первых, «8^{1/2}» представляет собой искреннюю исповедь автора; во-вторых, фильм замечателен новаторством своего кинематографического языка.

Но искренность никогда не являлась сама по себе синонимом истинности: искренно можно говорить самые невероятные вещи.

Кроме того, всегда ли следует человеку раздеваться публично, даже если это делается и искренно?

Душевное и физическое обнажение может доставить эстетическое удовлетворение, если обнажающийся человек прекрасен. Но если душа человека дрябла и некрасива, зачем же обнажаться, да еще публично? Зачем всякую душевную дрянь, на отражение которой в зеркале даже самому-то не стоит смотреть, еще навязывать зрителям?

В фильме «8^{1/2}» Феллини авторская исповедь раскрывает пошлый внутренний мир, а пошлость не может иметь трагического звучания, трагическое несовместимо с пошлостью. В фильме совсем не видно, чтобы в трагическом переломе пошлость, потому что автор нигде не возвышается над своим героем, а только сливается с ним.

Что касается новаторства языка, то так как фильм этот не несет никаких новаторских идей, то вряд ли можно говорить о каких-то открытиях в области выразительности применительно именно к этому фильму.

Вот почему жюри фестиваля, на мой взгляд, сделало ошибку, голосуя за присвоение Феллини первой премии. Это была ошибка не только перед искусством, но и перед самим Феллини: чтобы помочь его дарованию выйти из тупика, надо было резко сказать о том, что собою представляет его фильм и в системе его творчества, и в системе всего современного искусства, учитывая масштабность задач последнего.

Можно сделать и общий вывод: на примере творческого кризиса этого художника модернистское искусство еще раз показало свою несостоятельность.

Об антиромане

Особую вариацию теории и практики современного модернизма мы встречаем в литературном явлении, получившем название «антиромана». Один из критиков журнала «Тайм»

иронически говорит о Париже, как о месте «рождения» многочисленных направлений, возникающих и быстро лопающихся, как мыльные пузыри. «Старый Париж, — говорит он, — издавна известен своими фантазерами, своими литературными бунтами. Чаще всего этот бунт возглавляется двумя-тремя писателями и локализуется в каком-нибудь кафе на окраине. Большинство таких революций оканчивается после второй рюмки аперитива и оставляет после себя в качестве «следа» только добродушно-ироническую улыбку официанта*».

Однако в некоторых случаях такие новые группировки продолжают упорно существовать и привлекать к себе внимание. Так было в 80-е и 90-е гг. с символистами, возглавляемыми Малларме, которые повлияли не только на французскую литературу, но и на английскую, а также во многом и на русскую. Очевидно, существовали какие-то общие социальные предпосылки для широкого распространения этого направления.

Так сейчас известный успех в зарубежной литературе имеют экзистенциалисты, о которых мы говорили выше, и появившиеся несколько позже представители теории и практики антиромана. Зарубежные буржуазные критики не совсем правильно относят их к неореалистам. Правда, неореалисты — течение очень многослойное, но все же во избежание путаницы не следует объединять их «под одной крышей» с антиреалистическими течениями.

Направление антиромана в основном представлено именами трех французских писателей: Аленом Роб-Грийе, Натали Саррот и Мишелем Бютором.

Влияние «антироманистов» вряд ли так же сильно, как было сильно в свое время влияние символистов. Тем не менее, по крайней мере уже лет десять оно привлекает к себе внимание и вызывает подражание среди молодежи. Некоторые литераторы на западе утверждают даже, что теория и практика неороманистов приведет к тому, что роман как жанр неизбежно исчезнет, если будут сделаны все практические выводы из галльской логики антироманистов. Каковы же «принципы» неороманистов, и каково должно быть отношение к ним со стороны литературы социалистического реализма?

Ален Роб-Грийе, более всего «виновный» в поднятой шумихе, утверждает, что сегодняшний новый модернизированный роман не должен интересоваться ни образом, ни симво-

* См. журнал «Time» за июль 1962 г. и нашу статью в газете «Литературная Россия» от 29 марта 1963 года (№ 13).

лом, ни метафорой, ни, тем более, какой-либо информацией о жизни и, конечно, связанным с информацией, сюжетом. Именно эти качества старого романа привели якобы искусство романа к кризису, к безвременью. Традиционный роман в последние десятки лет будто бы исчерпал себя, так как в литературе накопилось столько «вечных» истин о любви и смерти, о человеческих поступках, что вряд ли можно сказать что-нибудь новое в этом направлении.

О чем же, по мнению Роб-Гризе, должен говорить сегодня новый роман, который следует называть скорее антироманом? Художник должен все свое внимание направить на вещи, на предметы.

В основе рассуждения Роб-Гризе лежит особая «философия». Нельзя, по его мнению, считать мир имеющим свою логику развития, какую стараются придать ему философы; но, с другой стороны, нельзя признать его абсурдным, бессмысленным.

Мир — ни то, ни другое: он просто существует. Ни один романист или новеллист не может ничего нового прибавить к пониманию мира, как целого, к пониманию места, занимаемого человеком в мире. Романист нового типа вместо этого должен стремиться передать само событие как факт, а не его значение; человеческие поступки как таковые, а не причины, стоящие за поступками.

Требуется, например, точное изображение комнаты, картины, города. Сюжет Роб-Гризе категорически отрицает. Он считает, что сюжет существует только для развлечения, как средство придания занимательности, и лишь извне присоединяется к факту. Читатели, например, будто так привыкли интересоваться тем, кто в борьбе за девушку наконец овладевает ею, что самое девушку они уже не видят.

Заметим попутно, что эти нападки Роб-Гризе на сюжет как таковой были бы правильны в том случае, если бы он имел в виду формалистическую трактовку сюжетостроения. В свое время наши формалисты утверждали, что сюжет сам по себе, своим особым строением, может вызвать эстетическое впечатление, независимо от образа: образ нужен только для «проявления» сюжета, качество образа, его связи с эпохой совершенно не важны.

Но если толковать сюжет как образ в движении, то отказываться от сюжета — значит отказаться от раскрытия образа, а следовательно, от вещиности. Тут неороманисты сами себе противоречат.

Если же вещи, события воспринимать в их жизненной диалектике, то явления могут быть занимательными именно

благодаря этим своим связям, и плох тот художник, который не видит этой занимательности.

Временами Роб-Гризе становится в оппозицию даже к модному на Западе психологизму фрейдистского типа. По его мнению, сложности человеческого сознания, исследованные и использованные фрейдистскими романами, уже изжили себя: ими читателя не удивишь, поскольку читатель стал образованным. Тут с Роб-Гризе нельзя не согласиться. Читатель, действительно, стал умнее этих романов, ничего нового не открывающих и достаточно однообразных.

Этому надоевшему копанию в больших душах Роб-Гризе противопоставляет свое писательное кредо, которое можно охарактеризовать словом вещьность или предметность. В предельных формах выраженная «предметность» приводит писателя к упорному повторению точных геометрических описаний решительно всего, от бритвенного лезвия до плантации бананов.

Для Роб-Гризе связи между людьми могут быть интересными только в том отношении, что они помогают раскрыть вещь. Он способен посадить влюбленных по обе стороны подушки лишь для того, чтоб как-то привлечь внимание читателя к подушке. Во всяком случае, для него главный интерес именно в подушке, как в вещи: влюбленная пара лишь средство привлечения внимания к этой вещи.

Наиболее экспериментальным из всех произведений Роб-Гризе является роман «Ревность». Там нет ни сюжета, ни центрального образа. Вместо главного героя там действует только глаз мужа, убежденного, что жена ему неверна. Глаз этот никак психологически не характеризуется: он подозрительно следит за происходящим; этому не дается никакого комментария. Глаз следит за несколькими сценами, где жена, ее предполагаемый любовник Френк и сам «глаз» выпивают, обедают, пьют кофе, обсуждают поездку, которая должна состояться у жены с Френком за город. Глаз неожиданно переходит от наблюдений за подозреваемой парой к наблюдению за сороконожкой на стене и видом, открывающимся из окна. Этот бессвязный переход кажется на первый взгляд нелепым, но Роб-Гризе и здесь верен себе: любой ценой он стремится привлечь внимание к предмету, к вещи.

Роман «Ревность», где дается детальный снимок напряженного подзорения, само это психологическое состояние рассматривает как вещь. Никакое действие не облегчает читателю понимания происходящего. От начала и до конца произведения читатель так и не узнает, действительно ли жена «глаза» ему неверна.

В то же время в творческой практике Роб-Гриье можно обнаружить произведения прямо противоположного толка, содержанием которых является именно псевдопсихологическое копание в больных душах. Таков нашумевший фильм «В прошлом году в Мариенбаде», который даже в оценке упомянутого журнала «Тайм» выглядит весьма сомнительным достижением искусства. Отмечая, что зрители США якобы были покорены «зачаровывающей силой мастерства» Роб-Гриье в фильме «В прошлом году в Мариенбаде», журнал не скрывает, что на некоторых дикторский текст фильма действовал как снотворное.

По сути дела фильм А. Рене по сценарию А. Роб-Гриье представляет собой бесконечное повторение эпизодов, рисующих сексуальное влечение «Его» к «Ней» и обратно, влечение безрезультатное. Создается отвратительное впечатление людей физически ущербных, вынужденных заменять здоровое чувство ощущениями бесконечных приближений, сближений, сгораний. Фильм тянется два с половиной часа, но его можно было бы в таком духе продолжать сколько угодно! Прекрасный, богатый французский язык здесь сведен к схематическому настойчивому повторению нескольких фраз: «Je suis fatigué». («Я утомлен [а]»), «C'est impossible» («Это невозможно») и «Laissez moi» («Оставьте меня»). По поводу этого фильма получила известность шутка: «Когда я просыпался, я понимал, что смотрю гениальное произведение».

Один из последователей Роб-Гриье, Мишель Бютор, широкоповещательно утверждал, что автор должен в наше время создать совершенно новую технологию для каждой новой темы. В этом отношении самым последним словом новой формы, которую изобрел Бютор, следует считать форму книги «Мобиль» («Подвижность»), где неопределимо скучно рассказывается подряд история 30 (!) штатов США. Книга представляет собой ансамбль скучных каталогов с типографскими эксцентричностью в использовании различных шрифтов, напоминающими издания Дос-Пассоса сорокалетней давности.

Одна из ранних книг Бютора «Времяпрепровождение» заключает в себе попытку уничтожить временную связь событий.

Герой книги ведет дневник, где события идут двойным потоком: то, что произошло семь месяцев назад, переплетается с событиями текущего дня. Это не кинематографический «наплыв» воспоминаний: нет, просто события идут подряд, и очень трудно различить, где настоящее и где прошлое.

В произведении «Изменения сердца» Бютор выдумывает еще один прием: замены романских «я» и «он» местоимением

«ты». Бютору кажется, что изложение от имени первого лица («я») тех событий, которые происходили с третьим лицом («он»), надоело читателю. Поэтому Бютор разрешает себе во всех случаях заменить местоимение «он» местоимением «ты». Прием этот, рассчитанный на эффект «остраннения», вряд ли может быть признан новаторским даже в плане формалистическом. В свое время наши имажинисты дошли до того, что требовали систематически нарушать законы управления и согласования, чтобы полная речь с глаголами, обозначающими действия, не помешала бы ощущению вещиности образа. Они же требовали и отказа от знаков препинания. (Так что Андрей Вознесенский, тоже призывающий отказываться в некоторых случаях от знаков препинания — не очень-то новатор, он продолжатель бредовой традиции...).

Бютор считает, что он имеет значительные преимущества перед писателями, которые не пользуются приемами «ты — повествования» в том отношении, что у читателя при «ты — повествовании» возникает не просто сочувствие к центральному герою, а ощущение слитности себя с ним.

Именно такое «ты» фигурирует с упомянутом выше произведении: «Изменение сердца». Оно вышло в 1957 году в колоссальном для Франции тираже 100.000 экземпляров. «Ты» оказывается неким французским бизнесменом, едущим из Рима в Париж, где он должен встретиться со своей любовницей. Существо же повествования (если это может быть названо повествованием) вряд ли может быть более банальным: в пути бизнесмен принимает решение отказаться от любовницы и вернуться к своей жене!

Что же пытается создать Бютор на базе этой банальной фабулы? С помощью описаний бесчисленного количества физических деталей, а также психологических воспоминаний Бютор стремится воссоздать подлинный рисунок того, как герой приходит к решению. Решение интересует Бютора не как акт действия, а тоже как вещь.

Третий представитель группы «антиромана», Натали Саррот, подобно своим друзьям по группе, никакого внимания не обращает ни на место действия, ни на общественную характеристику персонажа, ни даже на его имя.

Она ищет и искусно описывает эмоциональные, но еще бессмысленные импульсы — маленькие человеческие успехи и неудачи, внутренние тревожения и пр., прежде чем они успевают принять форму определенной эмоции: страха, жадности, гнева и пр. Профессиональные психологи не имеют для этих промежуточных стадий названий. Сама Саррот называет их тропизмами, по анало-

гии с инстинктивными рефлексам организмов. Французская критическая литература под влиянием Саррот стала называть такого рода «приемы» «сарротизмами».

Вместо «традиционного» сюжетного действия в творчестве Натали Саррот развивается и показывается взаимодействие «тропизмов», вскрываемых писательницей под поверхностью самых банальных сцен и ситуаций: семейных ссор из-за денег, поисков и меблировки квартиры и пр. Читателя, ожидающего встретить в произведении Саррот что-нибудь легкое и забавное ждет разочарование, так как ему придется «нырнуть» в человеческие страдания, очень сильные, почти физически ощутить их. Приглашение на гольф может маскировать личную угрозу в подсознательном плане. Параллельно внешнему взаимодействию персонажей писательница контрапунктически описывает внутренне возрастающую борьбу. Конфликты между людьми представлены в жестоких и грубых садистских образах, где люди сравниваются с гигантскими насекомыми, поедающими друг друга, или с охотниками, которые тычут в яму острые палки, чтобы «выудить» оттуда несчастное животное.

Русские читатели, знакомые с литературой «позорного десятилетия», помнят попытку Андрея Белого изобразить самые подспудные и иррациональные психические явления в «Котике Летаеве». В этом романе автор воспроизводит переживания живого существа в период внутриутробного развития. Мадемуазель Саррот так далеко не пошла. Что же касается человека-насекомого, то после героя «Превращения» Кафки, этим тоже трудно удивить. Впрочем, и в этом отношении в литературе «позорного десятилетия» можно найти «выразительные» аналогии: в «Мелком бесе» Сологуба нарисовано целое царство Недотыкомки, существа маленького, склизкого и грязного, стремящегося постоянно «пакостить» человеку. Каждый видит то, что подсказывает ему его воображение, что ему ближе...

Книги антироманистов наполнены тяжеловесными описаниями и разными бьющими на эффект «приемами», что делает их произведения трудно читаемыми. Ознакомление с большинством подобных произведений требует такого упорства, на какое не всякий человек способен: да и надо ли это делать?! Чаще всего эти произведения могут быть интересны только коллегам по перу, тоже изучающим и «создающим» «новую» форму...

Нарочито рассчитанная на эффект форма одного из антироманистов, Клода Симона, своими тысячесловными фразами, состоящими из целой системы вводных предложений, за-

ставляет читателя просто «купаться» в чепухе. То, что антироманисты сводят цели и задачи писателя только к выработке своей, «новаторской», технологии, лишая литературу какого бы то ни было содержания, позволяет большому количеству «неписателей», графоманов, примазаться к литературе, маскируясь под антироманистов.

Это тот же процесс, что и в живописи, где под абстракциониста может поддаться любой авантюрист и прохожий, так как абстракционизм не требует ни владения живописной техникой (профессионального мастерства), ни наличия в произведении ясной смысловой связи с действительностью.

Произведения антироманистов представляют собой пустую или мало осмысленную болтовню. Хваленые антироманистами приемы вовлечения читателя в непосредственное развитие книги привели одного из таких авторов, Марка Сапорто, к тому, что он попытался включить читателей в соавторы. Его роман — это куча жидковато написанных страниц; потребителям рекомендуется рассказать их, как кому угодно.

Даже далеко не радикальный журнал «Тайм», на который мы уже ссылались, сомневается в том, чтобы «антироманисты» могли построить такую концепцию человека, которая представляла бы его значительным явлением эпохи! Таким образом, как мы видим, даже буржуазная критика скептически относится к достоинствам «фигуряющих» декадентов.

Но не следует переоценивать ноток критики, появляющихся последнее время в буржуазных журналах по адресу всевозможных «измов». Эта критика вовсе не свидетельствует об оживлении интереса к реализму. В период, когда обостряется идеологическая борьба, когда воинствующая буржуазия стремится насаждать свои взгляды, не очень маскируясь, произведения, подобные охарактеризованному выше, не устраивают идеологов буржуазии, потому что лишь уводят читателя от социальных проблем, а не воспевают в духе, нужном буржуазии.

Судьбы романа и советская литература

Летом 1963 года в Ленинграде состоялось международное совещание писателей по вопросу о дальнейших судьбах жанра романа. В этом совещании принимали участие писатели Советского Союза (Федин, Шолохов, Леонов, Твардовский, Гранин и др.), социалистических стран и стран капитализма.

Не является ли такой симпозиум фактом «мирного сосуществования идеологий», раз на совещании встречаются пи-

сатели капиталистических и социалистических стран (речь идет о писателях буржуазной ориентации, а не таких как Арагон, Эльзе Триоле, Андре Стиль и др., которые хотя и живут в капиталистической Франции, но мыслят коммунистически). Подобные опасения неосновательны. Каждый спор заключает в себе два момента: момент взаимной информации, совершенно необходимый для познания противника, и момент идейной борьбы. Сползание на позиции «мирного идейного сосуществования» произошло бы только в том случае, если бы наши люди в процессе спора отказались от своих принципов и пошли бы на идейный компромисс. Советские же писатели в этом споре не только не шли на компромисс, но вели воинственное идейное наступление против ложной искусствоведческой теории и практики антиромана. Нам не оснований уклоняться от дискуссий, так как марксистско-ленинская позиция в искусствознании правильна, и правильность ее подтверждается ходом самой жизни.

Какие же соображения были высказаны в защиту жанра романа против его «ликвидаторов», часть мнений которых была приведена мною выше, в главе об антиромане?*

Роман, в нашем представлении, может быть охарактеризован как произведение преимущественно эпопейного жанра. Потребность в эпопее возникает там, где есть потребность в осмыслении грандиозных перемен жизни, когда в жизни происходят тектонические сдвиги, оставляющие глубокий след и оказывающие влияние на многие годы вперед.

Эпопейный роман Льва Толстого «Война и мир» велик своей основой тем, что он показал, как мужик-крестьянин спас родину от нашествия «двунадесяти языков». Как, следовательно, у этого раба, столетиями угнетавшегося дворянским деспотизмом, были разбуджены патриотические чувства и колоссальная энергия, которую трудно было подозревать в существах, постоянно принижавшихся и самих себя за людей-то не считавших.

В романе показано влияние этих сдвигов на все слои реформенного русского общества, в частности — на передовое прогрессивное дворянство, будущих декабристов. Начинается новая эпоха, эпоха революционных сдвигов.

Конечно, «Война и мир» Толстого в сравнении с традиционным «семейным» романом — это был роман новаторский

* Представители этой группы Роб-Грийе и Натали Саррот, приняли участие в совещании, но ничего существенно нового не сказали. — М. Д.

хотя истории семей Болконского, Пьера Безухова, Ростовых в нем отводится много места.

Тут следует вспомнить, что говорилось нами о лучших реалистических традициях. Мы говорили, что если в высоком реалистическом искусстве говорится о человеке, то человек рассматривается, как личное начало, и моментно историческому процессу, т. е. личность рассматривается как индивидуально-конкретное проявление исторического процесса.

Так именно и рисует Толстой судьбы семей Болконских, Ростовых и др., а также судьбы отдельных людей — Пьера Безухова, Андрея Болконского и др. У Толстого может быть в отдельных случаях недостаточно верное понимание взаимоотношений личности и истории, но всегда действует высокий реалистический принцип, превращающий его романы в эпопеи.

Таковы же традиции и романов Тургенева. «Отцы и дети», может быть, не так грандиозны, как «Война и мир», но и этот роман представляет собой эпопею, раскрывающую новую эпоху и появление новой прослойки — разночинцев, которым суждено было сыграть немалую роль в русском историческом процессе.

Вот почему мы категорически отвергаем утверждения реакционных критиков, объявляющих творчество Толстого музейным достоянием. Для нас традиции Толстого живы.

А. В. Луначарский в одном из своих публичных выступлений правильно говорил, что наша эпоха — эпоха грандиозных масштабов и поэтому должна породить эпопейные произведения. И советская литература оправдала предсказания Луначарского. Романы «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, «Поднятая целина» Шолохова и многие другие — все это романы-эпопеи, которые следуют лучшим традициям русской классики, и в первую очередь — романов Льва Толстого.

Конечно, советский роман эволюционирует в своем существовании. Если в «Железном потоке» действует революционная масса как главный герой, и индивидуальные образы только намечаются — они, действительно, только «абрисы», то в «Чапаеве» герой становится центральной фигурой, в его судьбе наиболее отчетливо проявляются процессы эпического масштаба.

Образы становятся все более емкими. Какое громадное историческое обобщение заложено, например, в фигуре Чапаева?! Чрезвычайная емкость заключается в самом заглавии романа Шолохова — «Поднятая целина»! Поднятая целина, целина рабочих и крестьянских душ, поднятых на великое

дело коренного переустройства крестьянской жизни, в соответствии с задачами коммунизма! И масштаб образов этого романа — образов Давыдова, Нагульнова и др., при всех неизбежных ошибках этих героев, соответствует масштабу изображаемых эпопейных событий.

Еще более емок образ солдата Соколова в гениальном рассказе Шолохова «Судьба человека». Сравнительно небольшое произведение, ощущаемое почти как внутренний монолог солдата, вернувшегося домой к разбитому пепелищу и перенесшего все ужасы войны и фашистского плена, оно, действительно, «вмещает» в себе судьбу человека.

Защитники так называемого «телеграфного» стиля в литературе, утверждающие, что необычная сложность нашей жизни и колоссальный рост человеческих знаний требуют новой формы письма, похожей на язык телеграмм, правы только в утверждении сложности нашей жизни и наших знаний.

Однако дело не поправить одной телеграфной стилистикой, которая иногда так сокращает текст, что ничего уже нельзя понять в нем. Главная, всегда новаторская задача — увеличить социальную емкость образа, создать образ, масштабно соответствующий величественным масштабам нашей эпохи. Пусть стилистика при этом будет точной и ясной, соответствующей стилю писателя — широкой романтической и напевной, с элементами высокой риторики, как у Довженко и Вишневого, или повествовательной, с лирическими отступлениями (потому что эпопея не исключает лирики), как у Шолохова, или напряженно страстной, будто бы ведущей к катастрофе, как у Леонова — это дело писателя. Ведь пустых длиннот у писателя, создающего емкие образы, не может быть, поэтому настоящему писателю не придет в голову заниматься «телеграфными» изысками на удивление снобам.

Советская кинематография не осталась в стороне от создания эпопейных произведений. Стало общим местом утверждение, что кинематография, возникнув после всех других искусств, впитала в себя синтетически многие их особенности. Так, казалось бы, что кинематография как искусству зрелищному и имеющему возможность показать жизнь в движении более всего присущи традиции драматургии и театра, но кинематография расширяет границы зрелищных искусств, и ряд фильмов граничит с жанром эпопейного романа.

К таким, прежде всего, относятся «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина, «Чапаев» бр. Васильевых, «Судьба человека» Бондарчука, «Оптимистическая трагедия» Самсонова. Надо ли доказывать, что эти произведения носят

все признаки эпопеи? Их темы исторически масштабны, и образы заключают громадные исторические обобщения.

Хочется отдельно сказать несколько слов о последнем произведении этого знаменательного ряда — об «Оптимистической трагедии». Фильм этот следует лучшим традициям советской кинематографии: в четкости социальной мысли, в мастерстве композиции, в блестящей операторской работе, в организации массовых эпизодов он следует «Броненосцу «Потемкину»; глубокой индивидуальной характеристикой Комиссара и других персонажей продолжает традиции «Матери» и «Чапаева»; героически напевной тонацией сближается с народными героическими песнями и с фильмами-песнями Довженко. Всеми этими качествами фильм «Оптимистическая трагедия» резко выделяется среди многих наших и особенно зарубежных фильмов: он идейно-эстетически потрясает зрителя, заставляет его изумиться той эпохе, в которую герои живут и действуют как создатели новой жизни.

Чтобы создать произведение эпопейного порядка писатель и режиссер должны быть не только талантливым художником в обычном смысле этого слова, т. е. художником, в совершенстве и вдохновенно владеющим своим мастерством, но и талантливым Человеком и Гражданином с большой буквы. Он должен быть глубоко мыслящим патриотом своей родины и гуманистом в самом полном и высоком значении этого слова.

Модернистские пути в поисках новаторства, отдаляющие художников от социалистического реализма

Художник становится подлинным новатором с того момента, когда ему удалось сделать открытие в жизни. С позиций искусства реализма и социалистического реализма это открытие должно быть прежде всего открытием нового в человеке, в его социальном характере: иначе искусство не выполнит своего основного назначения — быть человековедением.

Конечно, новое требует и относительно новых средств выражения, новой стилистики. Но только относительно новых. Любое искусство, как и человеческая речь, будучи средством общения, выполняя коммуникативные функции, не может порвать с традицией, иначе язык искусства не будет понятен, или будет понятен только узкой группе единомышленников автора. Язык искусства, его стилистика всегда представляют собой компромисс нового с традицией. Язык Фурманова, Серафимовича, Фадеева, Леонова, Шоло-

хова, Паустовского, Федина характеризует нового человека такого языка не было и не может быть у Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого. Но хотя язык советских писателей включает в себе не мало новых элементов в сравнении с языком классиков, он вовсе не порывает целиком с традиционным языком.

А главное — все выразительные средства наших писателей целиком подчинены основной задаче: максимально полно выразить идею и образ произведения.

В последнее время, не без влияния модернистского искусства, у нас появился ряд литературных и кинематографических произведений, где традиции реализма подвергаются практическому пересмотру. Некоторые художники начинают понимать новаторство произведения преимущественно в его стилистике, в выразительных средствах самих по себе. Эта практика полемически заострена против так называемых «серых картин». Действительно, в «серых» картинах, как правило, стилистический ряд совершенно невыразителен, но это чаще всего потому, что там и выражать-то нечего ввиду предельной банальности идейно-образной системы произведения.

К сожалению псевдоноваторские тенденции сказываются у ряда наших подлинно талантливых художников кинематографии и литературы, поэтому следует подробнее остановиться на этой опасности.

Особенно сложно обстоит дело в кинематографии, появившейся позже остальных искусств. Именно это привело к тому, что стилистическая специфика кинематографии постепенно менялась, отчасти в связи с изменением технической природы кино.

При своем зарождении кино было больше всего изобразительным искусством, и его стилистика была стилистикой движущегося изображения. Можно остановить любой кадр «Броненосца «Потемкина» и анализировать его как произведение высокой живописи. Актер как выразитель индивидуального характера играл незначительную роль: работу живого актера заменял монтаж. Это соответствовало общей тенденции Пролеткульта, к которому в начальный период своего творчества был близок С. М. Эйзенштейн: поэзию Пролеткульта интересовал прежде всего коллектив. И — это стало общепризнанным — массовые сцены сделаны в «Потемкине» гениально.

В дальнейшем у Эйзенштейна появился и индивидуальный герой, но методы работы мастера с актером во многом остались прежними.

Принципиально новую роль с самого начала играет актер у Вс. Пудовкина. Подвиг, совершенный Пудовкиным в фильме «Мать», открывшем в нашей кинематографии новую страницу, может быть сравнен лишь с той революцией, которую в литературе произвел Фадеев, создав в «Разгроме» живые, психологически развернутые образы Левинсона, Морозки и др. Затем в советском кино появились звук, речь, которые сломали все существовавшие до этого временные и пространственные коэффициенты композиции. Слово дало возможность кинематографу принять такую семантическую нагрузку, о которой раньше он не мог и мечтать.

Прав В. Н. Ждан, утверждающий в своем исследовании об образе в кино*, что в киноискусстве все стилистические элементы прошлых искусств приобретают новое качество, а не повторяются механически. Но в разное время и в руках разных мастеров кино эти стилистические начала, унаследованные кинематографией от предыдущих искусств, были по-разному «сбалансированы», имели разную ценность и по-разному, если можно употребить корявое слово, «выпячивались».

Это порождало и порождает до сих пор большие споры, теоретические и практические, по вопросу о стилистике в кино.

Если в каком-нибудь фильме на первый план выдвигается актер, то про такой фильм говорят, что это театр, а не кино. Причем говорят с такой интонацией, как будто «театр» является каким-то бранным словом и знакомство с театром является для кинематографии знакомством дурного тона. Так, например, довольно распространено суждение о фильме «Все остается людям», что «это не кино, а театр». При этом даже не считают необходимым выяснить, что же производит впечатление на зрителя в этом фильме, что идейно-эстетически его потрясает? А зритель потрясен всем содержанием фильма, особенно сконцентрированным в образе ученого Дронова, в героической цельности и целеустремленности этого героя, в его неустанной работе, являющейся плотью и дыханием этого человека, в его нежелании вымалывать у жизни лишний год, чтобы провести его в безделье, в борьбе Дронова с религией и пр.

Если в фильме ведущее значение приобретает слово, то фильм начинают обвинять в «литературщине», как будто литература, в виде сценария все-таки лежащая в основе фильма, является тоже плохой компанией для кинематографии.

* В. Н. Ждан. О природе киноискусства. М., ВГИК, 1964.

Конечно, плохо, если фильмы представляют собою механическую съемку спектакля, механическое его повторение. В этом случае, кинематография не использует всех своих богатых возможностей, которых нет у театра. Но тогда, анализируя недостатки такого фильма, нельзя отрывать анализ стилистики от идейно-образного существа произведения: надо, в частности, показать, что же в фильме «Все остается людям», взятое от театра, мешает его выразительности.

Все это бесспорно. Но здесь речь идет о другом: в спорах о различных стилистических направлениях встречается иногда неверное стремление возвратиться к первоначальной природе кинематографии как искусства только зрелищного. Нельзя безнаказанно пренебречь историей и практикой обогащения кинематографии литературой и театром. Возвращение вспять приводит к поражению художника. Фильм, в котором нет образа человека, нет полноценного звучания человеческого слова, становится холодным. Там, где изобразительная часть противопоставляется человеку и слову, «забывает» их, там фильм обречен на неуспех: его может принять разве только узкая аудитория эстетов.

В свое время кубофутуристы в различных искусствах ревниво относились к изобразительному материалу. Они не хотели, чтобы он поглощался стихией смысла произведения. В подлинно реалистическом искусстве словесный ряд так до конца осмыслен, в такой мере там нет несемантических элементов, что отдельно от смысла он просто не ощущается. Больше того, иногда даже создается иллюзия, что картины, скажем, романа развертываются сами по себе, независимо от слова. Это, конечно, иллюзия, так как единственным средством выражения содержания литературы является слово. Но у футуристов возникало желание дать читателю возможность ощутить эстетические качества слова самого по себе, вне его смысла. Тенденция эта приводила к созданию затрудненного словесного ряда, который не помогал восприятию смысла, а затруднял его. В пределе эта тенденция приводила к так называемой заумной поэзии.

Аналогичные процессы происходили и в футуристической живописи и в театре. Краска и рисунок становились самоценными, картина (или структура, как называл ее иногда Малевич) становилась заумной. В театре, в противоположность реализму Станиславского, Мейерхольд в некоторые периоды своей деятельности стремился показать актера в его самоценности, так, чтобы актер не поглощался образом, чтобы актер не умирал в образе.

Вовсе не обязательно, чтобы характеризующая нами тенденция принимала крайнюю форму зауми, т. е. чистого формализма: затрудненность восприятия может быть только относительной, чтобы дать возможность лучше ощутить чисто стилистический ряд.

Признаки этого явления можно наблюдать и в кинематографии, особенно зарубежной.

Затрудненность может создаваться и неумеренным пользованием тропами. В литературе, как известно, тропом называется употребление слов не в прямом, а в переносном значении. Так, например, можно вместо «старость», сказать «осень жизни». В кинематографии сопоставление или сравнение, которое есть в тропе, очевидно, должно быть дано зрителю, в каком-то сопоставлении кадров. Или в движении, как и в театре.

Конечно, в самом процессе построения тропа есть начало поэтической мысли, так как троп не ограничивается констатацией факта, характерной для прозаической мысли, но вызывает ассоциации, или даже ряд ассоциаций.

При этом только надо помнить, что само слово «поэтический» имеет много значений, оно «опасно» своей полисемантическойностью.

Во-первых, троп может использоваться не только в стилистике художественного произведения, но и в научной прозе. Так, например, «Капитал» Карла Маркса содержит в себе большое количество метафор: их, наверное, можно найти почти на каждой странице этого научного труда. Насыщенность текста метафорами вовсе не превращает научный труд Маркса в художественное произведение.

Во-вторых, выражение «поэтическое произведение» мы иногда употребляем, как синоним «художественного произведения». Но для художественного произведения вовсе не обязательно наличие метафорического языка. Так в новеллах Пушкина, гениального мастера метафор, вовсе не имеется метафорических выражений. От этого «Повести Белкина» не перестают быть художественными поэтическими произведениями. Их художественность, т. е. принадлежность к искусству, лежит в системе образов (а не в образных средствах выразительности), т. е., прежде всего, в чувственно-конкретных индивидуальных характерах Сильвио, графа, станционного смотрителя и пр.

И, наконец, термином поэтичность мы обозначаем особый характер явлений самой жизни: сочетание в них физической с красотой моральной, чаще всего. Т. конечно, выиграют, если о них художник

этическим языком, языком тропов. Но тропическим языком можно говорить и о явлениях безобразных: от этого они ничуть не сделаются поэтичными, если художник будет придерживаться правды.

Увлечение нашей кинематографии тропами можно объяснить как реакцию на серый маловыразительный язык многих подделок в области киноискусства. Однако следует подчеркнуть опасность, проистекающую от неумелого и неумеренного пользования тропами.

Мы уже говорили, как затрудняется восприятие фильма «8½» Феллини вследствие большого количества аллегорий (хотя это не единственная причина затрудненности его восприятия).

В связи со всем изложенным, я хочу подробно остановиться на анализе фильмов «Иваново детство», «Неотправленное письмо», «Баня». Фильмы эти разные по теме, но их объединяет сходная затрудненность восприятия, она является своеобразной чертой их стиля.

Защитники подобных произведений обычно говорят, что именно такие фильмы стимулируют движение нашей кинематографии вперед. Но движение искусства определяется, как мы уже сказали, прежде всего его новыми открытиями в жизни и найденными адекватными средствами выразительности. Нельзя, как это делали формалисты, отрывать приемы от их специфической функции, обусловленной идейно-образной системой. Произведения «Иваново детство», «Неотправленное письмо», «Баня» произвели бы гораздо большее впечатление на широкие массы, если бы они были свободны от недостатков «затрудненного» или «самоценного» стилистического ряда.

Во всяком случае их авторам следует прислушаться не только к дифирамбам, но и к критическим замечаниям, тем более, что фильмы эти с проката никто не снимал, и отношение к ним зрителей позволяет сделать недвусмысленные выводы...

Фильм Тарковского «Иваново детство» никак нельзя заподозрить в формализме. В его основе лежит глубокая и гуманная идея борьбы за счастливое детство, защиты детства от поругания войной. Тарковский борется за то, чтобы не повторялись ужасы войны, да еще в большей степени. Тарковский идет по следам Достоевского и Леонова, которые, когда хотели «ударить» по нашим сердцам, обращались к детскому горю, вызывая в нас чувство жгучей горечи и обиды за детские страдания.

И вот, странно — и мой опыт восприятия этой картины, и опыт значительного количества людей, с которыми мне уда-

лось обменяться мнениями о ней, говорят об одной особенности восприятия этого фильма. Я все время ловил себя на том, что подмечаю отдельные кадры, отдельные детали фильма, такие яркие и своеобразные, поражаюсь роскоши метафор, не меньшей роскоши операторских ракурсов и, вместе с тем, остаюсь холодным к основному душевному содержанию картины, которое должно было бы сильно волновать меня.

Первоначально я относил это к своему возрасту. Но правильно говорят, что в старости люди становятся более чувствительными, если не сентиментальными. А в фильме есть и трогательные эпизоды: например, тот, в котором солдат берет на руки заснувшего ребенка-разведчика, вернувшегося с боевого задания, и бережно укладывает его на кровать.

Чтобы уяснить себе, что со мною произошло (фильм Тарковского я просмотрел несколько раз), я обратился к изучению восприятия других: взял пачку рецензий и стал их читать. Подавляющее большинство их были весьма хвалебными. Надо заметить для справедливости, что большинство рецензий было написано до получения фильмом приза на фестивале, и, следовательно, здесь не могло быть психологического давления на рецензентов.

Впрочем, среди подавляющего количества дифирамбических рецензий в одной из них, принадлежащей перу Константина Симонова, при общем тоже хвалебном тоне, было несколько критических замечаний. Но они-то мне как раз и не показались убедительными.

К. Симонов указывает на три якобы существенных недостатка в фильме.

Первый — появление сумасшедшего старика среди развалин разрушенной фашистами деревни. Симонов считает эту сцену мелодраматической, вызывающей ассоциации с Мельником из оперы «Русалка».

У меня эта сцена не вызвала таких ассоциаций, может быть потому, что в Польше в 1944 году я видел не мало таких начисто выжженных деревень, от которых остались только одни торчащие дымовые трубы. Иногда приходилось встречать и одиноких людей, бог знает как сохранившихся в этом аду. Старик в картине Тарковского вовсе и не показан особенно сумасшедшим: просто он не может еще осознать ужас того, что произошло, держа в руках единственное, что у него осталось — живого петуха. Я понимаю, что при анализе искусства не всегда можно ссылаться на то, что в «жизни так бывает», но, все-таки, ассоциация с Мельником не обязательна.

Второй недостаток К. Симонов видит в том, что действие фильма часто происходит на кладбище или в церкви. Но и эта «локальность» очень правдоподобна, так как КП часто располагались в подвалах целых или даже разрушенных церквей. Другое дело, как использована в фильме эта «локальность».

И, наконец, третий недостаток К. Симонов находит в сходстве между Иваном и «отроком» Нестерова. Это критическое замечание наиболее существенно. Дело однако не столько во внешнем сходстве: оно не очень велико. Нестеровского героя напоминает Иван не сам по себе, но в сочетании с великолепными березками, хотя в сцене с березками мальчик не принимает участия. Существеннее другое: образ Ивана несет в фильме страдальческое, жертвенное начало. В этом отношении Иван в какой-то мере напоминает юного героя в фильме Эйзенштейна «Бежин луг»: там, в соответствии со всей концепцией фильма, мальчик действительно и по внешности был похож на нестеровского отрока.

Некоторую «ясность» в мое восприятие фильма Тарковского внесла статья Майи Туровской («Новый мир», № 9 за 1962 год), читая которую я сразу настроился полемически, так как в ней дается анализ «Иванова детства» с позиций ложной и путаной теории поэтического и прозаического начал в киноискусстве.

Основная мысль М. Туровской, как мне кажется, сводится к следующему: в поэтическом кино все непосредственно показываемое служит средством инскажания: изображение становится тропом. В прозаическом кино показываемое не выражает более того, что оно показывает.

В поэтическом кино дается образ событий, в прозаическом — только их изображение.

В сущности М. Туровская возобновляет ту путаницу, которая была начата футуристами, имажинистами и конструктивистами и о которой мы подробно говорили во вступительной части этой главы.

Согласимся с М. Туровской, что в немом кинематографе метафора имела, пожалуй, большее значение, чем сейчас. Тогда режиссер-художник в принципе не считал возможным прибегать к титрам для пояснений, а стремился все сказать с помощью изображения.

В этом случае метафорическая подсказка играла большую роль. Вспомним: изба, продыmlенная и проплеванная, где люди живут вместе с телятами и свиньями, — и вихрь (революции), сметающий всю эту нечисть идиотизма крестьянской жизни. Или два кадра подряд: статуя Наполеона со скрещенными на груди руками и Керенский в такой же

позе. Такие метафоры имеются в фильмах Эйзенштейна, но не они сами по себе придают произведению поэтичность или прозаичность.

Будучи убежденным, что поэтичность произведения определяется степенью тропичности языка, художник подвергается опасности потерять чувство меры. В «метафорическом буйстве» «Иванова детства» и заложена одна из причин, как это ни покажется парадоксальным, ослабления эмоционального воздействия этого фильма.

Дело в том, что любой текст, литературный или кинематографический, изобилующий тропами без расчета нагрузки, становится трудным для восприятия, так как требует времени и условий для расшифровки. Особенно это относится к изысканному тропу, изысканному в буквальном смысле этого слова: он искусственно, эстетски ищется. Такие тропы тормозят восприятие и из средств выразительности превращаются в средство, затрудняющее восприятие смысла: троп становится самоценным, любитель таких тропов может остановиться на нем и переживать его в художественном произведении изолированно, вне всего целого. Нас все время отвлекают от главного к частному, чтобы мы как-нибудь не забыли, что имеем дело с новыми поисками, с новаторством формы. И мы, действительно, все время следим за интересными, самими по себе, деталями и кадрами, отвлекаясь от главного.

Затрудненности восприятия смысла в фильме Тарковского способствуют еще постоянные и не всегда быстро уловимые переходы от сна к реальности и обратно: не всегда сразу разберешь, где действие происходит — во сне или наяву? И если во сне, то что сей сон означает? Если этого не объяснить, то зачем вводить сны в ткань произведения!

Вот, например, едет телега, наполненная яблоками. В телеге Иван и маленькая девочка, похожая на Машу. Догадываемся, что это сон, и пытаемся его разгадать, потому что мы привыкли, что и сны Веры Павловны у Чернышевского, и сон Татьяны, и сон Григория у Пушкина имеют значение — и вовсе не надо быть фрейдистом, чтобы попытаться разгадать значение этих снов.

И я спрашиваю себя, почему телега наполнена яблоками, почему девочка похожа на Машу, почему она не берет яблока от Ивана? Пока я разгадываю этот ребус, картина идет дальше.

В таком же роде есть в фильме совсем потрясающий эпизод: лошади медленно, медленно (съемка велась рапидом) и задумчиво, как только бывает во сне, откусят яблоко и броса-

ют, откусят и бросают... Мне говорили, что за границей этот сон кто-то из критиков истолковал уже с точки зрения словаря Фрейда.

Некоторые из этих снов — чудо операторского искусства! Я не могу себе представить, как снимался эпизод, где мальчик смотрит на небо со дна колодца, через воду, стремясь увидеть звезды!? Но при этом неожиданность падения матери Ивана просто физически пугает!

В фильме вообще не мало тропов устрашения. То, что действие иногда происходит в церкви — это, повторяю, по условиям военного времени, естественно. Но зачем мальчик рассматривает гравюры именно Дюрера, да еще изображающие эпизоды из «Апокалипсиса»? Не слишком ли снобистские требования предъявляет А. Тарковский зрителям, даже обладающим хорошим вкусом, чтобы они знали Дюрера и «Апокалипсис»? Многие ли представители нашей молодой интеллигенции знают о Дюрере и «Апокалипсисе», если они не учились на филологическом, искусствоведческом или философском факультетах? Давно ли узнал о них сам Тарковский? Так неужели же фильм должен рассчитывать на старую интеллигенцию, знающую, что гравюра Дюрера изображает зловещих всадников и смятые под копытами лошадей людские толпы?

Пока разгадаешь, что это метафоры тотального насилия, метафоры устрашающие — непосредственное впечатление пропадает... Мне кажется, что не случайно великий Пушкин, в лицейских стихах строивший метафоры на материале античной мифологии, доступной очень немногим, в дальнейшем стал строить метафоры из доступного материала, и, главное, прибегал к ним очень умеренно. Вероятно, его не устраивало, что лицейские стихи недоступны народу.

В связи с наличием в фильме устрашающих эпизодов, говорили, что фильм Тарковского экспрессионистский. Я не могу с этим согласиться. В основе экспрессионизма, как и всякого другого направления, лежит определенная философия: философия экспрессионизма не может быть философией молодого советского режиссера. Но отдельные экспрессионистические приемы, напоминающие Леонида Андреева, в фильме имеются. Сколько раз например, показываются трупы двух повешенных солдат с надписью «Добро пожаловать!» Нельзя злоупотреблять натуралистическими картинками: они не мобилизуют, а ужасают!

Как устрашающие метафоры воспринимаются и куски документальной хроники — бледные трупы детей фашистских вождей, «встречный» мотив искалеченного детства: эти дети тоже могли бы жить... Введение таких кусков придает филь-

му пацифистский характер, не позволяющий различать войну справедливую от войны несправедливой.

Экспрессионистски построен и эпизод игры Ивана в войну. Психологически этот эпизод совершенно неправдоподобен. В период войны «в войну» играли только те дети, которые очень далеко отстояли от фронта. Зачем ребенку, активно участвующему в настоящей войне в качестве разведчика, видевшему все ужасы войны, потерявшему в войне самое дорогое — мать — зачем ему играть в войну? Припомните, как постепенно «накачивается» психология ребенка и доводится до истерического состояния! Припомните буквально истерический монтаж: нож перемежается с лицом матери, с лицом лежащей девочки, опять мать у стены, взрывы, колокол, снятый с такого ракурса, что он производит впечатление громадного, и издающий оглушающий звон, мундир фашиста, похожий на привидение человека — все это сделано настолько устрашающе, что зритель готов сам истерически закричать, как в театре «Гран-Гиньоль».

Линия Маши — Холина — Гальцева, где есть изумительный сам по себе и действительно поэтический эпизод вальсообразного танца березок, образует особую сюжетную линию, прямо не связанную с основной. Вряд ли можно говорить о модном приеме дедрамматизации, но во всяком случае оппозиция традиционному строению сюжета несомненно налицо в этом фильме. Какую же функцию выполняет эта особая композиция сюжета? Мы, конечно, можем что-нибудь придумать на этот счет, и уже что-то придумано в соответствующих рецензиях. Но не слишком ли много требований предъявляется широкому зрителю?

В фильме Тарковского, при всей его темпераментности, чувствуется известная «заданность» концепции. Момент сознательной работы над формой имеется у каждого настоящего художника, но она не должна ощущаться, она должна поглощаться страстным ощущением пафоса жизни. Обнаженная заданность в расстановке приемов мешает непосредственности впечатления.

Мы делаем ошибку, когда расточаем молодым работникам искусства при первых же их удачах излишние похвалы. Похвалы кружат голову иным из них. Они всерьез начинают видеть в себе «первооткрывателей» новых, никем ранее не изведанных путей в искусстве.

Нечто подобное случилось, к сожалению, со способным молодым кинорежиссером А. Тарковским, автором хорошего фильма «Иваново детство». Он принял за чистую монету не-

умеренные восторги и всерьез уверовал в то, что именно ему принадлежит открытие поэтического кинематографа.

Пусть молодой режиссер Тарковский прислушается к этим критическим замечаниям: освобождение от излишнего формального «роскошества» поможет ему в творчестве.

Работа над жизнью и творчеством Андрея Рублева, принимаемая Тарковским, при всей ее заманчивости, таит особые трудности и к ней надо подходить, освободившись от модернистского груза. Тарковский, повидимому, взялся за тему о Рублеве, увлеченный мыслью о значительности национальной формы искусства и необходимости поиска русской национальной формы. Вообще-то мысль о значительности национальной формы — мысль правильная. Если мы говорим о важности национальной формы применительно к искусству наших республик, то, конечно, эта значительность сохраняется и применительно к русскому искусству. Надо только правильно понять, что такое национальная форма вообще и что такое русская национальная форма.

Правильное разрешение этих вопросов необходимо, чтобы не скатиться из национального в националистическое. Поэт Евтушенко в известном интервью договорился до того, что исконной чертой русского народа провозгласил способность терпеливо переносить страдания. Это уже рецидив славянофильства и худших сторон мировоззрения Достоевского. Работа над материалом жизни и творчества Андрея Рублева, биография которого частично связана с монастырем, легко соскользнуть (что, конечно, вовсе не обязательно) на ложный, националистический путь идеализации страданий. А ведь у Тартаковского и в фильме «Иваново детство» показано немало «общечеловеческих» страданий, что придает фильму, как я сказал, пацифистский характер.

Тенденция к «новаторскому» остраиванию изобразительного ряда сказывается не только в одном «Ивановом детстве» — это некоторое направление. Та же тенденция сказалась и в форме фильмов замечательного мастера кинематографии М. Калатозова. Его «Неотправленное письмо» не случайно вызвало такие страстные прения в печати, на собраниях и в кулуарах. Правильно говорили, что главным героем этого фильма является «чудо-аппарат». Действительно, в фильме картины лесного пожара настолько потрясающи и так заполняют все поле сознания зрителя, что судьбы людей отходят как-то на второй план. Образы людей, выразительность актерской игры в фильме не может идти ни в какое сравнение с выразительностью киноаппарата.

Тут стоит припомнить Пушкина, который говорил, что в драме допустимы нарушения исторической достоверности костюма, декораций и прочих внешних атрибутов, но обязательно должна быть «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Все это целиком применимо и к кино. Если же этого нет, то не возникнет у зрителя иллюзии жизни, и кино не выполнит своего назначения — воспитывать души людей!

Правдоподобие чувствований мало ощущается в фильме «Неотправленное письмо», где главное внимание авторов поглощено остраивенным изобразительным рядом.

Кроме того, здесь, как и в «Ивановом детстве» есть «страдальческое» начало: люди не борются со стихией огня, а преследуемы его страшной силой. Таков и последний кадр, в котором громадный человек, неизвестно замерзший или еще живой, заледеневший, плавает в страшной торжественности тишины...

Существует шутка по поводу «Обнаженной» Фалька, что молодой человек, посмотревший эту картину, не захочет жениться. Думается, что и «Неотправленное письмо» не увеличит кадры геологов!

К этого рода фильмам надо отнести и «Баню» Юткевича, фильм очень быстро закончивший свое экранное существование, не получивший признания ни нашего зрителя, ни зрителя за рубежом. Во всяком случае, на фестивале короткометражного фильма в Туре в 1962 г. он не получил никакой награды, хотя, казалось бы, должен был быть высоко оценен людьми, падкими на эстетические сенсации.

Основная причина неуспеха «Бани» заключается, по моему, в том, что замечательный текст комедии Маяковского был режиссером значительно сокращен, и этот сокращенный текст был еще приглушен изобразительной стороной фильма. Фильм идет всего 50 минут, и, следовательно, купюры вызваны не требованиями проката. Если Юткевич пошел на значительное сокращение текста, то, по-видимому, надеялся адекватно заменить текст изображением, не обедняя комедию Маяковского, а обогащая ее.

Однако вся беда фильма в том, что изобразительная сторона его, при всем ее своеобразии и остроте, не выдерживает соревнования с текстом комедии Маяковского.

Сама по себе мысль — заменить героев комедии, почти фарса, Маяковского куклами — понятна и может быть оправдана. Бюрократы в пьесе Маяковского, как и бюрократы в самой жизни, настолько автоматичны, настолько «мертвые

души», столько в них марионеточного, что замена таких людей куклами не вызывает протеста.

Но бюрократы Маяковского — все же люди, имеющие индивидуальную физиономию, как и «мертвые души» Гоголя, где Коробочка не похожа на Ноздрева, хотя обоих их мы относим к категории мертвых душ. Так и бюрократ Оптимистенко отличается от бюрократа Победоносикова. Между текстами куклы в фильме Юткевича одинаковы, будто сделаны по одному шаблону. Индивидуализацию им мог бы придать текст Маяковского, но ему отведено подчиненное положение, и оно почти не ощущается, особенно зрителем, не познакомившимся с пьесой предварительно.

И совсем уже нелепо появление среди кукол живого человека века, Аркадия Райкина, такого талантливого в театре, и не редкость бесцветного здесь. Живой артист разрушил все временные и пространственные категории фильма и кукольные условности.

Созданный приемами плаката фильм «Баня» слишком длинен для плаката, и форма его изложения слишком сложна.

Вот почему фильм, у которого есть отдельные блестящие кадры (например, бег бюрократов взад и вперед по лестнице), в целом не производит впечатления, острая сатирическая критика Маяковским бюрократизма не доходит до аудитории, до массового зрителя.

Охарактеризованными выше недостатками обладают и некоторые дипломные работы вгиковских студентов-режиссеров. В частности, в фильме «Черепаша Тортилла»* хаотически чередовались отдельные, сами по себе, может быть, и яркие, мультипликационные кадры, но осмыслить их как целое совершенно невозможно.

Не отказываясь от поисков нового в области формы, студенты должны помнить, что выразительный ряд произведения необходимо целиком подчинять задаче раскрытия идейного смысла.

Несколько особое положение занимает фильм «Человек идет за солнцем» Калика и Гажиу, вызвавший противоположные суждения. Конечно, не следует чрезмерно переоценивать этот фильм. В интересах самих молодых и талантливых авторов необходимо указать им на существенные недостатки фильма, затянутость ее второй части, плохой вкус в сцене на стадионе и пр. Но люди с догматическими представлениями о сюжетной композиции упрекают авторов в отсутствии единства

* 1962. Мастерская Л. В. Кулешова и А. С. Хохловой. Реж. В. Георгиев, сцен. Ю. Аветиков.

сюжета и чуть ли не в дедрамматизации. А ведь в фильме все подчинено задаче: увидеть жизнь прекрасной, новой и радостной, «омыть» ее от прилипшей к ней грязи, защитить ее красоту от посягательств людей грубых, не чувствующих красоты. Недаром вся действительность показывается в фильме через непосредственное красочное восприятие ребенка, как будто впервые увидевшего жизнь и захватившего ее «врасплох», подобно ребенку в «Детстве» Толстого.

Правда, фильм может натолкнуть на ложное противопоставление двух поколений и на мысль о том, что только юность способна к новаторству, а люди старшего поколения отстали и консервативны по своей природе. Это неверно.

Вряд ли есть необходимость, чтобы фильмы такой тематики пошли «косяком», как это иногда у нас бывает... К сожалению, это не только праздное предположение: мне уже приходилось знакомиться со сценариями этого рода.

В качестве образца «остранненного» изобразительного ряда могут быть приведены в смежном искусстве — поэзии — претенциозные стихи Андрея Вознесенского, имя которого часто и не очень лестно вспоминалось нашей критикой.

Почему поэзия Вознесенского может быть охарактеризована как претенциозная и снобистская? Потому что он претендует на то, чтоб сказать нечто современное и важное, на самом же деле многие его стихи псевдозначительны, а иногда и просто пошлы. Они снобистские, потому что их малая идейная ценность закодирована заумными тропами, требующими расшифровки чуть ли не каждой строчки, как ребуса. В этом вопиющее неуважение Вознесенского к народу.

Вот образец такого стихотворения. Вознесенский слышал о новых теориях «антимиров» и «антиматерии», но не разобрался «что к чему» и написал стихотворение, скорее похожее на автопародию:

Живет у нас сосед Букашкин,
Бухгалтер цвета промокашки,
Но, как воздушные шары,
Над ним горят
Антимиры!

И в них, магический как демон,
Вселенной правит, возлежит
Антибукашкин, академик,
И шупает Лоллобриджид.

Но грезятся Антибукашкину
Виденья цвета промокашки.
Да здоровствует Антимирь!
Фантасты — посреди мурь.

Не будем продолжать цитирование: дальнейшие строчки не внесут ясности в это неслепое стихотворение. Самая ясная, но и самая пошлая строчка здесь касается Лоллобриджид... Конечно, и все стихотворение в целом можно так или иначе истолковать, придумав те или иные значения метафоры. Но стоит ли «идея» стихотворения тех усилий, которые потребуются для ее расшифровки? Стихотворение Вознесенского похоже на пирог из невкусного и жесткого теста, да еще с недоброкачественной начинкой. Такие стихи могут нравиться лишь людям, далеко отстоящим от великих задач нашей жизни. Идет народ, с громадными усилиями преодолевая трудности, чтобы постронть общество, достойное Человека, а Вознесенский и его друзья кривляются, шутовски «выкомаривают» разные штучки! Какое неуважение к народу, к его труду!

Если Вознесенский хотел сказать в своей поэзии что-нибудь о науке, пусть бы он смирил свое неумное высокомерие и учился у поэтов старшего поколения. Приведу стихи Михаила Светлова, озаглавленные «Голоса»:

Я за счастьем все время в погоне,
За дорогой дорога подряд.
Телевиденья быстрые кони
Бубенцами в эфире звенят.

Будто с самого детства впервые
Вижу я темносинюю высь,
Где в обнимку летят позывные
И с романсами переплетелись.

До чего же нам стали привычны
Голоса беспредельных высот!
Люди в небе живут как обычно —
Кто поет, кто на помощь зовет.

И возможно, что за небосклоном
Он живет среди звездных миров —
Не записанный магнитофоном
Околевшего мамонта рев.

Мы — живущие вместе на свете —
Разгадали не все чудеса
И бредут от планеты к планете
Крепостных мужиков голоса.

И быть может, на всех небосклонах
Повторяются снова сейчас
Несмолкающий шопот влюбленных
И густой Маяковского бас.

Пусть звезда не одна раскололась
Но понятный и вечно живой
С хрипотцой Циолковского голос
Не замолк на волне звуковой.

С детства не был силен я в науке
Не вступая с учеными в спор.
Я простер постаревшие руки
В нестареющий зимний простор.

Мне близки эти дальние звезды
Как вот этот заснеженный лес...
Я живу, потому что я создан
Для людей, для земли, для небес.

Я хочу овладеть чудесами.
Что творятся в космической мгле, —
Небо полнится голосами
Тех, кто жил и любил на Земле.

Прошу извинения перед читателями за длинную цитату: хотелось дать цельное представление о том, как можно глубокую мысль и глубокое лирическое чувство передать простыми и, вместе с тем, поэтическими и не банальными словами.

Мы не хотим рекомендовать Андрею Вознесенскому писать так, как пишет Михаил Светлов. Как показал опыт работы самого Вознесенского, когда он перестал «играть» в творчество, когда его лира коснулась такой глубокой темы, как тема о Ленине, и, действительно, о жизни, самый материал животворяще подействовал на мастерство поэта, освободив его от излишеств, мешающих выражению мыслей и чувств.

По поводу всех произведений, которые подверглись нашей критике, может возникнуть вопрос — являются ли эти произведения творчества *безусловно советских художников* обязательно вместе с тем *произведениями социалистического реализма*?

В связи с этим следует напомнить два положения:

1. Не всякое произведение, выходящее в Советском Союзе и в советском издательстве (или выпущенное советской киностудией) является, вместе с тем, обязательно произведением социалистического реализма. Никакой *механической* связи между географией произведения и его существом не имеется.

Больше того, история советского искусства знает случаи, когда у нас выходили произведения, выражаемые социалистическому реализму, или, условно говоря «нейтральные», которые объективно могли тормозить наше движение вперед, несмотря на то, что субъективно у авторов были хорошие намерения. Могут быть произведения экспериментального характера, в которых художественный поиск оказался неудачным. Но только за самый поиск, какими бы хорошими намерениями он ни был порожден, нельзя относить произведение к разряду произведений социалистического реализма.

2. Не существует эталона социалистического реализма на который можно было бы наложить любое произведение, как, например, в геометрии накладываются друг на друга два треугольника, чтобы определить, совпадают они или нет, и в какой мере. Но есть два признака, которые позволяют критику ориентироваться при оценке произведения народность и партийность. Конкретное содержание этих признаков исторически меняется в зависимости от исторических изменений самой жизни и возникновения новых задач, которые жизнь ставит перед передовыми людьми. Таким образом, сам метод социалистического реализма является категорией, исторически меняющейся, а не застывшей.

Однако мы впали бы в другую крайность, если бы сказали, что нельзя назвать ни одного произведения, в котором достаточно полно были бы выражены основные признаки социалистического реализма. Лучшие творения Горького, Маяковского, Фурманова, Фадеева, Шолохова, Федина, Леонова, Корнейчука, Гончара, Рашидова, Айтматова и многих других — являются произведениями подлинно социалистического реализма, так как отражают правду жизни в ее революционном развитии, отвечают требованиям народности и партийности и сочетают эти качества с высокой художественной культурой. Больше того, сами произведения этих писателей являются той основой, опираясь на которую можно было построить само понятие социалистического реализма.

И еще надо помнить, что «социалистический реалист» — это не звание и не чин, которые раздаются мастерам искусств, а констатация идейно-художественной направленности творчества художника, необходимой нашему обществу. Но, тем самым, это, конечно, и высшая похвала художнику.

Заключение

Какие же новые тенденции в литературе и кинематографии социалистического реализма можно отметить в последнее время?

Не хотелось бы ответить на этот вопрос простым перечислением всем известных удач — в области литературы, драматургии и кинематографа. Существо же изменения, как мне кажется, заключается в следующих процессах.

Вследствие взаимодействия искусств постепенно изменяется то, что принято называть спецификой искусства. Специфика отдельных искусств претерпевает эволюцию в результате взаимодействия искусств, обогащающих друг друга.

Конкретизируем это положение применительно к искусству кинематографии. Ясно выраженной тенденцией советской кинематографии нашего времени является расцвет жанра романа. В то время, как в буржуазном литературоведении поют «отходную» этому жанру, у нас, в искусстве социалистического реализма, он не только продолжает оставаться ведущим жанром в литературе, но и приобретает права гражданства в кинематографии. Иногда можно встретить утверждения, что кинематография давно овладела этим жанром; ссылаются при этом, обычно, на трилогию о Максиме. Но трилогия о Максиме является драматургической трилогией, а не романом. «Люди и звери», «Тишина», «Живые и мертвые» обладают жанровыми признаками именно романа. Они монолитны, деление их на серии — дело скорее коммерческое, прокатное. Нет никакой необходимости делать перерывы между «сериями», эти перерывы только мешают целостности впечатления. Фильмы эти эпопейны по своей теме и по охвату событий. Здесь много «главных» героев, поэтому в сложной композиции переплетаются несколько сюжетных линий. Изложение ведется неторопливо. В противоположность бывшей когда-то в моде «монтажной лапше» в этих романах преобладают длинные кадры, дающие возможность зрителю обжить каждое место действия. На протяжении всего фильма мы ощущаем размышляющего автора, даже тогда, когда он прямо не вмешивается в ход повествования, когда повествование разворачивается как будто само собою. Но авторы нередко, как это имеет место, в частности, в фильме «Живые и мертвые», прибегают к посредству «дикторского текста», чтобы прямо высказать свои мысли.

А как же быть со стремительностью нашей эпохи, которая может быть выражена якобы только телеграфным стилем?! Но ведь неторопливое изложение вовсе не обязательно должно изображать неторопливую жизнь?! Можно неторопливо изобразить очень стремительный ритм событий. Горячность языка и композиции вовсе не являются показателем соответствия художественного отражения действительности ее жизненному прообразу.

Возможность в романе не торопясь осмыслить то большое, что произошло в последние десятилетия в нашей жизни осмыслить свободно, без той «оглядки», которая преследовала писателя в период культа — именно это делает жанр романа привлекательным сейчас для советского писателя и кинематографиста. Недаром и в кинороманах такое значение приобретает человек — актер! Трудно себе представить фильмы «Люди и звери», «Тишину», «Живые и мертвые» без хороших актеров! Пластичны и поэтичны в этих фильмах прежде всего образы людей, созданных актерами. Вся изобразительная сторона, при исключительном мастерстве операторов не «приглушает» актеров! А что операторы могли бы «вырваться» вперед, показывает начало фильма «Тишина», где с исключительной экспрессией изображен кошмарный сон Сергея, снова переживающего ужасы битвы. Оператор иде на известный аскетизм, чтобы, как это случилось в «Неоправленном письме», ради ошеломления зрителей не пожертвовать глубиной мысли и чувства...

В чем элопейность перечисленных фильмов?

Название одного из них — «Тишина» — двухплановое. Это, прежде всего, благоприятствующая творчеству тишина, которая наступила после победы над фашизмом. Послевоенную тишину приветствовал еще в известной оде Ломоносова, хотя он и посвятил ее императрице Елизавете Петровне, но по сути дела ода рисует возможность творческого расцвета науки и искусства, открывшиеся в связи с наступлением мира.

Переломы, начавшие происходить в жизни после окончания войны и преодоления последствий культа личности, творческие возможности, возникшие в жизни советского общества в целом и в жизни отдельных людей в связи с переходом на рельсы мирного строительства — вот что питает советских художников, представляет неиссякаемый родник творчества.

Отсюда многообразие романов: тут и тема приобретения специальности, которую еще не успели получить молодые люди, ушедшие на войну со школьной скамьи. Тут и практическое ощущение того, что такое «культ личности». Тут и первые попытки устройства личной жизни и незнание, как строить эту личную жизнь. Тут и сложные внутрисемейные отношения, возникавшие во время войны и после нее, отношения «отцов и детей», но лишённые того нарочитого противопоставления двух поколений, с которым сейчас еще приходится сталкиваться в произведениях искусства.

Но самая главная тема, основная мысль фильмов: культ личности не заразил и не отравил всю систему нашей об-

щественной и партийной жизни, как это пыталась утверждать буржуазная публицистика. Партийный и советский организм остались здоровыми, хотя и нельзя приуменьшать того вреда, который нанес культ личности творческой жизни Советского Союза.

И то здоровое, и то больное, что было в период культа личности, ярко раскрывается в большом эпизоде из фильма «Тишина», рисуя заседание парткома института, в котором учится Сергей, исключенный из института за то, что он не сообщил об аресте своего отца. Этот эпизод, близкий к финалу фильма, является его кульминацией и как бы узлом, связывающим все частные конфликты. Он как будто совсем некинематографичен и нецензурен: все время идет заседание, сплошное заседание, почти никаких перемещений в кадре, все время идет только диалог и реплики — то, что можно было бы назвать «литературщиной». Но именно эта сцена полна внутреннего драматизма и смотрится с неослабевающим интересом. Здесь главное — в актере: высота актерского мастерства измеряется тем, что зритель по отдельным фрагментам сцены может составить биографию и секретаря парткома, и «либерала» — директора института, и матроса в тельняшке, и декана Дронова, смелого и честного человека, и др.; в каждом образе — большое историческое обобщение.

С изобразительной стороны, большой интерес представляет использование смещения ракурса в этой сцене, когда аппарат, если пользоваться музыкальной терминологией, как бы переводит действие в «другую тональность».

Все лучшие стороны кинематографа, театра и литературы хорошо «сбалансированы» в этом фильме, недаром он пользуется заслуженным успехом у публики.

«Тишина» имеет и другой аспект: это направленность против мещан, спекулянтов и тунеядцев, которые наступившую «тишину» рассматривали, как очень удобное время для различных махинаций: таков, например, Быков.

Фильм «Тишина» — оптимистический, несмотря на то, что в нем показано много горечи, перенесенной людьми в послевоенный период. Фильм как бы говорит: чем свободнее народ, чем меньше испытывает он давления, тем больше раскрывается его творческая энергия.

Несмотря на внешнее несходство фильмов «Тишина» и «Живые и мертвые», внутренняя тема их однородна.

Действие «Живых и мертвых» происходит в первый период Отечественной войны, когда в стране «все переворстилось».

В этом фильме особенно сказалось преимущество кино перед театром. Без достоверного фона войны фильм этот не произвел бы такого впечатления. Театру, как правито, не удастся изображение военных действий. Битва на сцене всегда производит впечатление балета, каких-то малоправдоподобных хореографических упражнений. Поэтому хороший режиссер стремится показать битву отраженно, через восприятие сражения людьми. В спектакле «Гамлет» в постановке Питера Брука, в финальной сцене, где происходят сплошные бои, даже эти «театральные» по самой своей сути бои на рапирах показаны через восприятие людей, окруживших сражающихся.

В кино — другое дело: страшная картина боев в фильме «Живые и мертвые» самой своей достоверностью играет роль действенного, эмоционального фактора.

Основная мысль фильма «Живые и мертвые» — в утверждении жизненной силы народа, который, несмотря на то, что в начале войны «все перевернулось», не поддавался панике, нашел в себе энергию для перестройки своих рядов, потому что он знал, во имя чего борется: для народа борьба с фашизмом была продолжением революционной борьбы за социалистический строй, за будущий коммунизм.

Сейчас в разгаре работа режиссера С. Бондарчука над романом Льва Толстого «Война и мир». Художник социалистического реализма и в далекой истории будет искать таких начал, которые можно взять на вооружение сегодня. Самая большая мысль «Войны и мира» в том, что войну 1812 года выиграла не только регулярная армия, но весь народ (даже не только партизаны), поднявшийся на защиту своей родины. Эта большая мысль о силе народа, развитая в гениальном романе Толстого, теперь заново утверждается в кинематографии.

Мы присутствуем сейчас при возрождении лучших традиций литературы в кино, созданных и в прошлом, и уже в период существования искусства социалистического реализма. Это неизбежно связано с новаторскими поисками. Пусть это не те поиски, которых ожидают буржуазные модернисты и некоторые наши поклонники их. Может быть, такие фильмы, как «Тишина» и «Живые и мертвые» не будут иметь успеха на заграничных фестивалях. Но спрашивается, почему мы должны добиваться этого успеха во что бы то ни стало? Мы не можем поступить своими творческими принципами — принципами социалистического реализма и жизненной правдой! Иногда неуспех наших произведений у буржуазной критики является одним из доказательств нашей правоты.

В известной мере предтечей фильмов «Тишина» и «Живые и мертвые» можно считать картину Сергея Герасимова «Люди и звери», вышедшую на экран в 1962 г. Она мало оценена нашей критикой. Между тем, положительные стороны, которые отмечены нами в фильмах В. Басова и А. Столлера, в еще большей степени присутствуют в этой замечательной работе С. Герасимова. Черты жанрового новаторства также налицо в этом фильме. Это роман-размышление о больших процессах, связанных с послевоенной жизнью. Некоторые критики, выступившие довольно развязно против фильма «Люди и звери», в качестве существенного недостатка указывали на традиционность фильма, на отсутствие в нем новаторства. Такова например, статья В. Шитовой в газете «Советская культура» (1962, 31/VII). Под новаторством в кинематографии Шитова, по-видимому, понимает новаторство языка как такового. Конечно, подобного новаторства у Сергея Герасимова нет. Как подлинный реалист он думает, прежде всего, о жизни и ее тенденциях и их стремится воплотить.

Гениальный человек в физике, академик Л. Ландау, и по вопросам кинематографии высказал очень ценные суждения, прямо относящиеся к нашей теме. «О режиссуре, — говорит Ландау, — я предпочитаю думать после фильма. Если картина мне понравилась, я с радостью и благодарностью вспоминаю имена ее авторов. Но если режиссер *назойливо напоминает о себе* (курсив мой — М. Г.), искусственно замедляя действие картины, он только раздражает» («Искусство кино», 1962, № 10, стр. 107).

Одной из лучших традиций реализма является создание в художественном произведении такой иллюзии жизни, которая заставляет зрителя забыть, что перед ним не сама жизнь. Поэтому у него не возникает в момент восприятия никаких вопросов о том, как достигнута эта иллюзия. Мастерство реалистической формы в том и заключается, что каждый элемент ее предельно насыщен смыслом, содержанием. В кино это обязательно подразумевает и выражение мысли режиссера. Но назойливое напоминание режиссером о себе нарочито построенным изобразительным рядом раздражает зрителя, вместо того, чтобы потрясать его.

Большой мастер работы с актером, Сергей Герасимов и в этом фильме основное внимание уделил созданию живых образов. Шитова же совершенно неосновательно отрицает самое ценное в фильме Герасимова: она утверждает, что в фильме отсутствуют живые человеческие характеры, потому что Герасимов будто бы идет от готовой мысли к образу.

На самом деле, в фильме «Люди и звери» совсем не ощущается дидактики, совсем не чувствуется той иллюстративности, которая неизбежна в тех случаях, когда художник идет от готовой идеи. В иллюстративности нельзя обвинить и сценарий фильма. Надо обладать глухотой, чтобы смешать размышляющего о событиях автора с автором, чуть ли не возрождающим дидактические традиции ложноклассицизма!

У Шитовой много иронических вопросов к фильму. Она, например, спрашивает, что вынуждает Павлова (персонаж фильма, относящийся к категории так называемых «перемещенных лиц») долгое время находиться в нерешительности и откладывать возвращение на родину? И что же, все-таки, заставляет его вернуться? Только ли голод, безработица, чувство оскорбленного достоинства?

Шитова иронически спрашивает: а что если бы Павлов попал на должность шофера не к фашиствующему владельцу верфи, у которого дети с задатками воинствующих головорезов, а к какому-нибудь нейтральному ученому, например, к специалисту по бабочкам или по творчеству Гельдерлина, тогда, может быть, он не захотел бы уехать на родину?

Шитова, вероятно, по отсутствию жизненного опыта, еще не знает, как умеют унижать человеческое достоинство представители буржуазии, даже специалисты по бабочкам и по творчеству Гельдерлина... Мне рассказывал польский епископ в Люблине, что немцы так изысканно умели унижать достоинство даже католического священника, а не просто какого-нибудь шофера или официанта, да еще русского, что хотелось умереть. И если бы появился в фашистской среде человек, который захотел бы облегчить участь Павлова, не унижая его, то ведь это было бы исключением?!

И, все-таки, почему же так долго продолжалось «хождение по мукам» Павлова, что мешало ему раньше возвратиться на родину, если на чужбине все так унижало его человеческое достоинство? Неужели только то, что он не получал ответа от брата на свои письма?

Нет, конечно, мешал возвратиться самый лютейший из всех зверей, сидевший в Павлове: з а я ц! Он сидел в Павлове, как и в его брате. Мы, представители старшего поколения, пережившие эпоху культа личности, не найдем в себе силы с такой легкостью «бросить камень» в Павлова и не понять причин его нерешительности, тем более, что, все-таки, он преодолел своего «зайца» и вернулся на родину.

Сатирически охарактеризованные Герасимовым картины буржуазной жизни Шитова называет «штампами буржуазной

экзотики и классовых контрастов». Эти картины вызывают у нее досаду «своей азбучностью социального анализа». Шитова боится «азбучности» и «контрастов». Нам же кажется, что режиссер-коммунист правильно создал реалистические гротески буржуазной жизни. Что же касается «азбучности социального анализа», то сама действительность звериной классовой борьбы буржуазии против социалистических стран в существе своем очень проста, и нам нет оснований помогать идеологам буржуазии в вуалировании этой простоты разными усложненными построениями. Надо помнить требование Ленина срывать все и всяческие маски с буржуазной партийности, как бы это ни раздражало защитников «сложности» в искусстве.

Шитова прошла мимо второй очень важной темы фильма Герасимова: темы молодежи. Тема эта очень важная. Наше будущее зависит в конце концов от молодежи. Вот почему большие художники стремятся в своем творчестве отразить проблемы, волнующие наше молодое поколение, создать правдивые образы молодежи. Таковы Гусев и Куликов в прекрасном фильме Михаила Ромма «Девять дней одного года». Такова Таня в фильме Герасимова — центральный образ фильма. Конечно, эта юная девушка, почти девочка, капризна и своенравна, временами не очень тактична, но она чиста, она одержима поисками правды жизни, как одержимы научкой персонажи роммовского фильма. Эта молодежь не захочет жить заячьей жизнью, не примирится с нею. И в них наша надежда, наше будущее.

Герасимову нет оснований просить скидки на якобы недостаточную хорошую изобразительную форму фильма за счет острой современной тематики его. «Люди и звери» — произведение зрелого мастерства, достигшего мудрой простоты и прозрачности. Если бы Герасимов захотел удовлетворить запросам таких критиков, как Шитова, неужели бы он не сумел найти изысканный, сложный изобразительный рисунок, сложный метафорический язык, считающийся признаком поэтичности фильма?! Во второй серии «Тихого Дона» есть немало примеров изощренности кинематографического языка. Но стимулом творчества Герасимова было гораздо более важное: партийное чувство ответственности за то, что сейчас происходит в мире. Только слепые и глухие по отношению к искусству и к реальной жизни люди не найдут ничего поэтического в фильме Герасимова! Фильм «Люди и звери» не является в творчестве Герасимова ни паузой, ни, тем более, остановкой. Наоборот, он обнаруживает поступательное движение художника, очень последовательно

идушего по путям партийного искусства, по путям социалистического реализма. Экспериментируя в создании жанра киноромана, Герасимов идет в одной колонне с авторами «Тишины» и «Живых и мертвых», в этом опыте будучи предшественником их, участвуя активно и как художник, и как педагог в возрождении советской кинематографии.

Все достижения последнего времени позволяют нам с надеждой смотреть на расцвет нашей кинематографии, кинематографии социалистического реализма, расцвет, который сейчас начинается после ряда больших неудач, мужественно раскрытых и охарактеризованных с помощью и под руководством нашей партии.

Не надо только успокаиваться на достигнутых результатах, надо сохранять воинствующее недовольство посредственностью. Создавая произведения литературы и кинематографии, нельзя забывать о народе, для которого эти произведения создаются!

Редактор Э. Рейзер

Подписано в печать Л 109265 22/IV 1965 г.
Объем 7,75 п. л., тир. 1000 экз., зак. 1779. Цена 20 коп. Тип. ГКС